

FI
NK

4
/2000



4/2000

XIX AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

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

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76
Muusikaosakond
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 50 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77
Infotöötaja
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

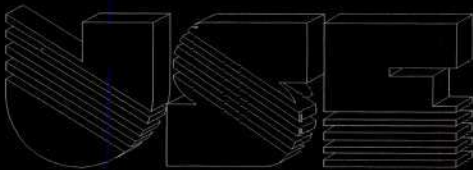
© "Teater. Muusika. Kino", 2000

Esikaanel:

Peeter Volkonski on viimastel hooaegadel püüdnud pilku Mart Kivastiku absurdi-hõngulise ja (enese)iroonilise näitemängu "Peeter ja Tõnu" ühe nimiosalisena. 1999. aasta lõpust võlub ta publikut "Vanemuise" "Sõjas ja rahu", kus vürstide järeltulija Volkonski kehastab vürst Bolkonskit.

Meelis Lohi foto

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

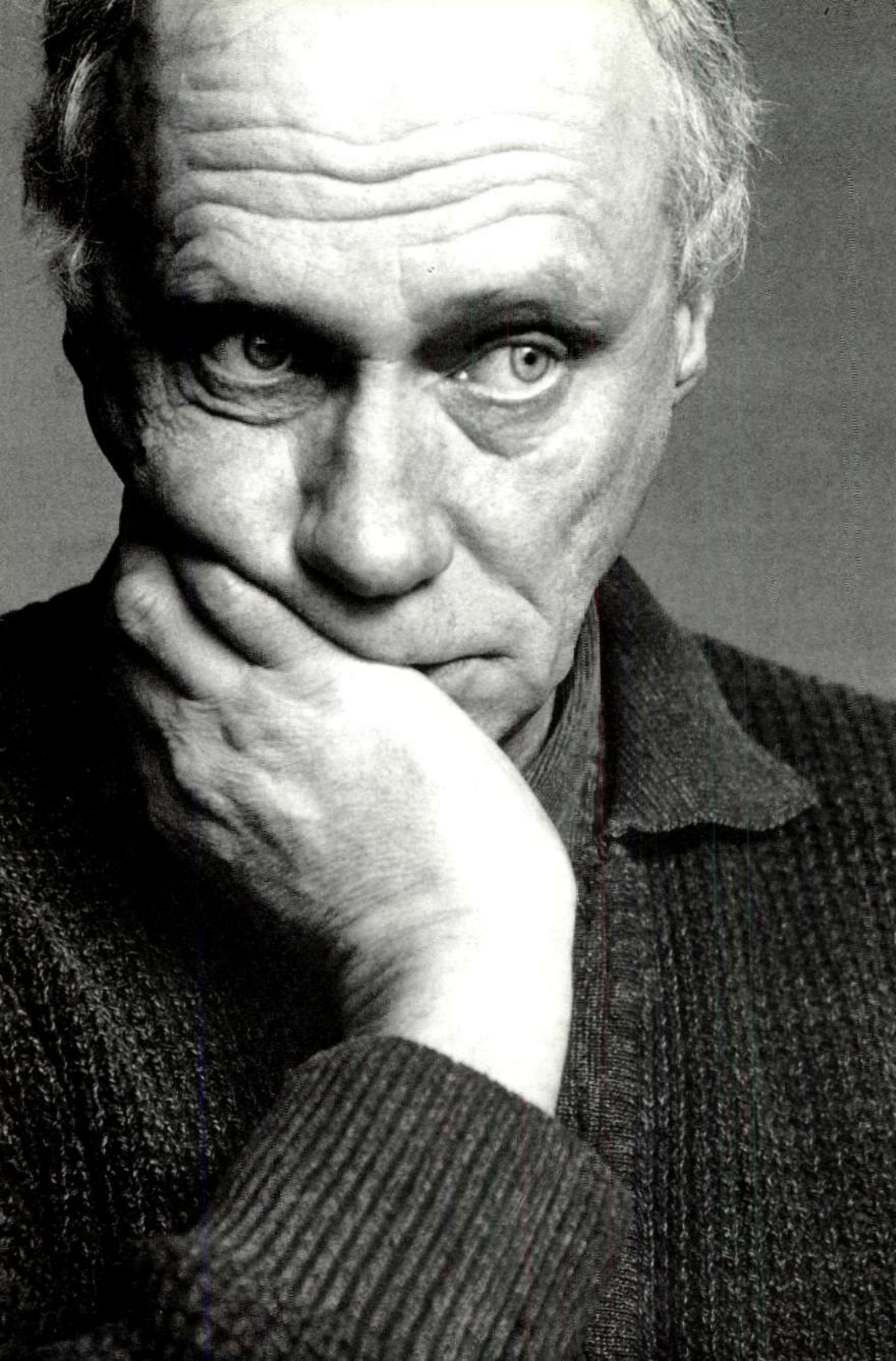


Soft

AJAKIRI ILMUB EESTI RIIGI TOETUSEL. HONORARID EESTI KULTUURKAPITALILT

SISUKORD

TEATER		
Sven Karja	VASTAB RAIVO TRASS	3
Margot Visnap	DEBÜÜDID "ENDLAS" — KAS MILLEGI UUE ALGUS? (<i>"Küüni täitmine"</i> ja <i>"Talvemuinasjutt"</i> teatris "Endla")	15
NÄITLLEJA JA TEMA ROLL		
Elle Vatsar	VÜRST... BOLKONSKI VÕI VOLKONSKI? (<i>Peeter Volkonski "Vanemuise" "Sõjas ja rahus"</i>)	20
Gerda Kordemets	TEATER, MILLE OLEMINE ON TALUMATULT KERGE (<i>P. Claudeli "Vahetus" Linnateatris</i>)	26
Marius Peterson	MIS JUHTUS VÕI KES TULI? (<i>Vestlus Jeong Ok Kimiga</i>)	31
MUUSIKA		
Evi Arujärv	TALLINNA XI BAROKKMUUSIKA FESTIVAL: ELU PÄRAST REFORMATSIOONI	36
EUROOPA KRIITIKUD TÕÜRIST: <i>Vastukajasad</i> <i>Erkki-Sven Tüüri Viulikontserdi ja "Exoduse" esiettekannetele</i>		
Evi Arujärv	KANGRO "SÜDA": VASAKRUSIKAS JA NARRIKULJUSED	48
Richard Kostelanetz	VESTLUS JOHN CAGE'IGA (<i>Varajastest teostest raadiole ja lindile</i>)	54
Johannes Jürisson	LÄBI RASKUSTE TÄHTEDE POOLE EHK EDUARD TAMM OMAS AJAS	57
700 AASTAT SÜNNIST		
Robert Staak	GUILLAUME DE MACHAUT — VIIMANE TRUVÄÄR	66
HELMI BETLEM 90		
Heino Pedusaar	MÖTLEN AGA MÖTTEID...	73
KINO		
Raymond Durgnat	THEODOR ANGELOPOULOS	79
John Mount	IGAVIK JA PÄEV (<i>Theo Angelopoulose samanimelisest filmist</i>)	85
Olle Mirme	KOLM KASSIKUKUTAJAT KASSETTFILMIS: "KASS KUKUB KÄPPADELE"	89
Irvo Aho	HUKKUNUD ALPINISTI LAPSED (<i>Mängufilmist "Kass kukub käppadele"</i>)	93
Raigo Kollom	OMA HOBUNE JA OMA FILM (<i>Ago Ruusi</i> <i>dokumentaalfilmidest "Loojangule vastu" ja "Varjupaik"</i>)	96
Tiit Kändler	LÕPUNI LÄINUD FILM (<i>Riho Västriku portreefilmist "Lumeleopard"</i>)	102
Peeter Linnap	MAKE BELIEVE JA SKISOFREENIA: KÜLASKÄIK BLAIRI NÕIA JUURDE (<i>Kultusfilmist "Blairi nõiafilm"</i>)	105
PERSONA GRATA. JAAK KILMI		
SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS (1921—1930)		
		112



VASTAB RAIVO TRASS

Oled sa mõelnud, mis asi see on, mis täna eesti inimese teatrisaali toob — Tallinnas, Pärnus, Rakveres?

Pärnus, Rakveres, Viljandis ja Tartus toob rahva teatrisaali teatrihoone olemasolu kui ainus ja keskne kultuuritempel. Selles on traditsiooni, on komme ja tava käia teatris, elada prestiižset seltsielu. Muidugi minnakse osa saama ka heast lavastusest, millest linnas kuuldus liikvel. Asjalisem publik ootab teatrilt ehtsaid kirgi, jõudu ja väge, ootab vappumist naerus või praeb end kahjurõõmus — küll ütlesid hästi. Teatrisse tullakse vajadusest unustada argipäev, et mõneks tunnikski elada sisse teistesse eludesse, ajastusse, kõrvutada ennast võõraste käekäikudega. Inimest on kunstis ja teatriski alati huvitanud õnneotsingud, ikka ja alati armastus ja kaotusevalu, on haaranud äratundmisrõõm, vaadatagu siis "Küüni täitmist" või muusikali "Irma". Me läheme teatrisse, et osa saada, kuidas Ta nüüd mängib, mismoodi Ta seekord meid meile näitab.

Millised on praeguse "Endla" teatri trumbid?

Mina näen teatrit provintsis mitte paiksena, vaid palju mitmekesisemate eksisteerimisvormidena. Repertuaariteatri sekka tuleks kindlasti teha ka eraldi mängitavaid projekte. Tuleks teha koostööd nii teiste teatrite kui mis tahes muude loominguliste kollektiividega. Ma ei näetulevikku kohaliku tähtsusega näitetrupil. Ei saa nii, et kes on aga teatrisse tööle tulnud, see siia ka elu lõpuni jääb. Olen mõelnud, et oleks kasulik, aga jube keeruline tee, kui kõik näitlejad töotaksid mõnda aega vabakutselistena. Minu ettekujutuses peaks Pärnus palju rohkem rolle jääma külaliste, nii vabakutseliste kui ka teistes teatrites töötavate näitlejate teha. Rääkimata sellest, et lavastajatest kuni pool ühel hooajal võiks olla mujalt. Selline loominguline tulv on kindlasti rikastav. Küsimus on, keda võtta, keda jätta, kellega oleks seekord koostöö vajalik ja kasulik.

Seniseks põhitööks olen pidanud noorte tegijate kutsumist. Mitte niipalju repertuaari väljavahetamist, žanrite muutmist, vaid lavastajate toomist, kes suudaksid meie trupile esitada uusi, ootamatuid nõudmisi ja tekitada loomingulist elevust. Nii lavastavad "Endlas" sel hooajal kolm meile täiesti uut nime, lavakunstkooli diplomandid Tõnu Lensment ja Tiit Ojasoo ning Tiit Palu "Vanemuisest". Aga ma ei tea, kas see nüüd just trump on. Mulle ei meeldi see sõna. Teater ei ole kaardimäng, ta ei ole üldse võistlemine. Praegune ajakirjandus tahab hirmsasti võistlemist. Meie mängime praegu "Ristumist peateega" ja Tallinna Linnateater mängib ka, aga me ei võistle ju omavahel, need on kaks täiesti erinevat lahendust.

Sinu peanäitejuhitegevus "Endlas" algas kaks aastat tagasi peaaegu et skandaalse näitlejate koondamisega, esimesega Pärnus. Kuidas seda sammu praegu kommenteeriksid?

See, mis siis juhtus, oli selle teostamine, mis oleks siin varem või hiljem juhtunud. Minu alustamise ajal oli "Endlas" välja kujunenud püsiv trupp ja ühest küljest on see muidugi hea, kui lavastaja ja näitleja teineteist hästi tunnevad. Teiselt poolt aga kurnav, sest tekib mõlemapoolne tüdimus, näitleja teab juba ette, millised on lavastaja näitejuhilikud näpunäited selle või teise materjaliga töötamisel. Ja lavastaja omakorda hakkab jagama rolle näitleja tüübi ja valmis oskuste järgi. Tekib üks sugukond, kes teab üksteisest peaaegu kõik, teeb näo, et teeb aina kunsti, ja arvab endast ei-tea-mida. Rutiin on kiire tekkima, eriti väljaspool Tallinna. Tavaliselt alustab uus koosseis huvitavalt, on lõbu ja särtsu, aga varsti jääb areng seisma, sest juba teatakse, mis läheb, mida vaadata tahetakse ja kuidas seda pakkuda.

Pärnu teatri suurim häda kaks aastat tagasi oli selles, et oldi üpris rahul sellega, mis käes. Sisemiselt küll mitte, aga vaikiti, joodi, tehti etendus ära ja oskused kärbusid.

Hetkel on taas "Endlast" lehtedes ja teatriinimeste seas palju juttu, ainult et seekord on peamiseks põhjuseks kaks lavastust. Kevadised lavakunstikooli diplomandid said "Endlas" võimaluse teha oma bakalaureusetööd, tegelikult üldse esimesed tööd päristeatris, Tõnu Lensment Kõivu—Runneli "Küüni täitmise" ja Tiit Ojasoo Shakespeare'i "Talvemuinasjuttu". Ehkki kummalgi juhul pole tegemist plahvatusega teatri-taevas, on nad huviga ja heatahtlikult vastu võetud ning "Endla" taas üldsuse orbiidile tõusnud. Kuidas julgesid sellisele riskile minna — tundmatud algajad oleksid võinud ju ka haledalt alt minna?

Risk oli tõesti suur, aga ma ei peljanud. Kujutan teatritegemist ette ainult nõnda, et igas olukorras on vaja uut verd. Kuigi — isiklikult mina või teatri kogenud näitlejad ei pruugi esialgu olla nõus lavastajapoolsete tingimuste, ettepanekute, stiili ja nägemusega. Ent arenev ja elus repertuaariteater peab kogu aeg katsetama. See oli minu nägemus, et aktsendid on sel hooajal pandud noortele lavastajatele. Sest mina lavastajana oskan küll üht-teist teha, aga ma ei pea olema pealavastaja. Ma ei ole oma eesmärki teatri loominguks juhina seadnud nõnda, et mina teen suurlavastused ja teised olgu vaid minule toeks — kiitku või paindugu minu ees. Mind kutsuti Pärnusse peanäitejuhiks, mis tähendab, et ma pean organiseerima ja tagama lavastuskunsti voolavuse, erinevate maitsete ja nägemuste lavavormi, ühtlasi on minu kohustuseks lavastada seda, mida teised lavastajad ei tee. Mis puutub riskimisse, siis kolleegid teistest teatritest on ilmutanud hämmeldust, miks noortele sellised võimalused, miks sellised lood. Me ei valinud neid lugusid selleks, et võita Pärnu teatril hetkekuulsust, kuigi see nii võib välja näha. Need lood sobivad meie koosseisule ja meid huvitavad nende näidendite teemad. Viimane suur rõõm peanäitejuhina oli "Talvemuinasjuttu" vaadates. See on väga huvitav esteetiline lahendus, väga omaette nägemus. Ta ei ole täiuslik, noorel mehel puudub oskus nakatada näitlejat, anda talle kohandumisi, veel huvitavamaid ülesandeid. Tiit Ojasoo kui lavastaja suurus tulevikus sõltub süvenemisest näitlejaloomingu võimalustesse ja saladustesse. Tõnu Lensment oskab rohkem ja õpihimulisemalt näitlejat proovis jälgida. Siit ka "Küüni täitmise" suurem ansambllilisus ja mängulust. Suhted ja ülesanne, mõte ja vorm — lavastajatöö nurgakivid on Tõnul oma esimeses teatritöös hästi välja tulnud.

Kas noori kolleege Lensmenti ja Ojasood vaadates tunned ära ka oma lavastajanooruse?

Ei. Elutunnetus on noortel teine. Ajatunnetus. Nad on hulga rohkem täis üldist informatsiooni. Nad on nõtkelt sees elu puls, kõiges, mis ümberringi toimub. Nad on intelligentsemad, neid huvitavad ka muud probleemid, nad teavad, mis toimub kunstis, teaduses, poliitikas, isegi äris. See kandepind, kust nad sööstavad teatrisse lugu tegema, on palju laiem. Üks, mis mind hämmastab ja millest oleks minul õppida:



Raivo Trass õe ja emaga, 1964.

esimesel hetkel tundus, et igavikulisi probleeme, eesti elu, eesti ajalugu, ajaloo arengukäiku, võtavad nad kergelt ja pealiskaudselt, samas taipasin, et nende lähene-mine ja tunnetus on hoopis teistsugune. Nad lihtsalt vaatavad seda ühelt teiselt platvormilt kui minuealised, ja see on põnev.

Kui kerge on näitlejal peanäitejuht Trassiga konflikti sattuda?

Minul ei ole eelistusi, mina ei pea teatris oma tsunfte, mina ei loo ega korralda intrüüge. Minu jaoks on tähtis ansambel, ja minu jaoks on kõik võrdsed, nii tõeliselt heas vormis esinäitleja kui see, kes alles eemalt piidleb. Minu jaoks on oluline ka koristaja hoolsus ja õmbleja täpsus, administraatori lahkus ja riidehoidja naeratus. Mulle on tähtis salliv, sütitav meeleolu iga päev.

Kuidas suhtud näitlejate teatrivälistesse tasustatud töödesse?

Ei ole keelanud, vastupidi, isegi püüan planeerida näitlejatele vastavaid tingimusi, ja mitte ainult sellepärast, et "Endla" teater on Pärnus. Minu suhtumine oleks ka Tallinnas samasugune. Lähtepunkt on see, et näitlejal on põhitöö, ja kõik muu tuleb kõne alla siis, kui tal jääb energiat üle, aga igal noorel mehel jääb energiat üle. Iseasi, kui näitleja on proovis väsinud, ja kui näeme, et tema väsimuse põhjuseks on tema õised sõidud või võtted, siis jah, tuleb teha kurja nägu. Aga mis saab olla selle vastu, et näitleja saab teha võimalikult erinevat tööd, raadio-, tele- ja filmitööd. Mõnele on see liiast, enamikule tuleb kasuks. Kõik oleneb sellest, kui tõsiselt keegi oma põhitööd teeb, kui loominguks ta suhtub endale võetud ülesannetesse.

Kui suurele riskile sa peanäitejuhina üldse oleksid valmis minema? Oletame, et su kabinetis astub tundmatu noor mees tänavalt, silmad peas põlemas, ja pakub välja tõeliselt radikaalse projekti?

Ma ei ole kunagi pakkumiste peale ust sulgenud. Minu juures on niisuguseid inimesi palju käinud ja olen ka riski peale läinud, aga väga harva on tõesti õige mees sisse astunud. Tavaliselt on neil kõik silmis ja kõhus, ta räägib oma jutu mulle ära, aga näitlejate ette minnes puudub tal oskus seda realiseerida. Üks asi on jutt, visioonid, aga hoopis teine asi nende teostamine näitlejate ja lavalise tegevuse kaudu.

Noor inimene võib olla väga kompetentne muusikas, visuaalse atmosfääri loomises, lavaruumi kujundamises, aga päris nõder on ta kindlasti selles psühholoogilises heitluses, mis puudutab rolli teostamist näitleja kaudu. Sest selge on see, mida kogenum on näitleja, seda suurem on tal alguses vastupanu materjalile. Kõigepealt tuleb see murda, teda julgustada, innustada, et ta hakkaks looma. See on kuratlik töö, sest tihti ületatakse ainult esimesed sihid ja jäädakse toppama, sest tundub, juba on valmis, las minna. Kõige raskem teatris on see, mis tavaliselt jääb märkamatuks. Rolli loomise protsess. Siit peab lavastaja alustama, juhtima näitleja sellest rägast täiesti ootamatutele rajakestele, nii et näitleja hakkaks nägema selles labüridis kiirt, mille



*"Tsaaritar ja 7 vägilast" Tallinna
39. keskkooli näiteringi esituses.
Anne Naaskel ja Raivo Trass.*

järele tuleb veelgi keerulisem tõdemus: seda teed on lõputult minna, jätkuks mul vaid tahtejõudu, jonna, viha uute võimaluste avastamisel. See käib muidugi juba suurte tegijate kohta ja neid on olnud alati ülivähe. Muidugi võivad ka paljud teised imet teha. Paar-kolm korda elus ikka, kui õnnestub tõesti oma materjal üles leida.

Millal ise lavastajana jalad maha said? Kas umbes sel ajal, kui tuli esimene ametlik suurem tunnustus Lauteri preemia näol hooajal 1974/75, kui Draamateatris valmisid Vampilovi "Möödunud suvel Tšulimskis", Strindbergi "Preili Julie"...

Üks kord, kus ma tõesti lavastaja olin, oli hoopis "Nukitsamees". See läks tohutult menukalt pikka aega, oli hästi mänguline, nii trupp kui mina saime kogu oma fantaasiat kasutada. Ongi kuidagi niimoodi läinud, et endale olulisemad tööd on ikka need katsetamised, millest mujal võib-olla väga ei teatagi. Praegu tuleb meelde veel näiteks "Oh meid mere terida" Rakvere lõpuaastatel. Ausalt öeldes oli endale ka väga huvitav siin Pärnus "Mere ääres. Kus?", millest jälle keegi suurt midagi ei tea. Püüdsime kokku võtta uumat eesti kirjandust ja leidsime... ehk esimese teerajakese selles soos. Oleks tahtnud kolm korda pikemat prooviperioodi.

Kui prooviksid kõige üldisemalt sõnastada "Endla" teatri kunstilist programmi?

Kuidas kujutada maailma, milles me elame, ja mis selles maailmas toimub. Püüda mõistatada ja etendada eluhoiaku, tõekspidamisi, lahknevusi, erimeelsusi. Mitte unustada armastust, soojust, lapsi, kodu, mälu. Et on elanud sellesinatse päikese all meiega sarnaselt mõtlemaid inimesi ja et kurdab kuu poole naabergi, kui me ka temast tihti peale midagi teada ei taha.

Loominguliselt tuleb hoiduda sattumast käsitöolislikku mentaliteeti: kõik on selge, teeme ära. Püüd peab olema igavene tõde — oma elukutse saladuste pidev täiendamine ja taasavastamine. Repertuaari valikul tuleb keskenduda teemadele, mille ümber varjatud, kuid tegelik elu keerleb, väljapääsu otsib ja vaheldust vajab.

Teiste suveprojektide seas paistis möödunud suvel soodsalt silma "Endla" suvelugu "Piknik Reiu jõel", saabuval suvel teete koguni kaks suveprojekti. Kas suured suvelavastused võiksid kujuneda ka üheks "Endla" "kaubamärgiks"?

Raivo Trass "Suitsu-õhtu" aegu, 1969.

Jüri Tensoni foto



William Shakespeare, "Kuningas Richard II",
Rakvere Teater, 1983. Lavastaja Raivo Trass.

Richard II — Arvi Mägi.
E. Kõssi foto

Suvel saab teostada lugusid, mille haare on pisut laiem ja kujutamise võimalused suuremad kui kinnises ruumis. Aga meid ei huvita mitte vormiline külg, meid huvitavad teemad.

Sel aastal kordame Reiu jõe projekti väikeste muutustega, aga teine lavastus, teine teema, mida me hakkame mängima Kurgjal Jakobsoni Talumuuseumis, on sada aastat eesti küla. Ja olgu välja öeldud, et aastal 2001 tahaks teha uue projekti Reiule — ja see on “Kalevi pojad”. Selle hooaja lõpul teeme teatrimajas veel ühe katse: kuidas seostada ooper ja sõnanäidend — Jean Cocteau mononäidend “Inimhäääl” ja selle põhjal kirjutatud Poulenci mono-ooper. Idee tuli Pärnu Linnaorkestri direktorilt Toomas Velmetilt ja nii näitlejaks kui ka solistik on Pille Lill.

Oled öelnud, et pead ennast pigem näitejuhiks kui lavastajaks. Miks nii?

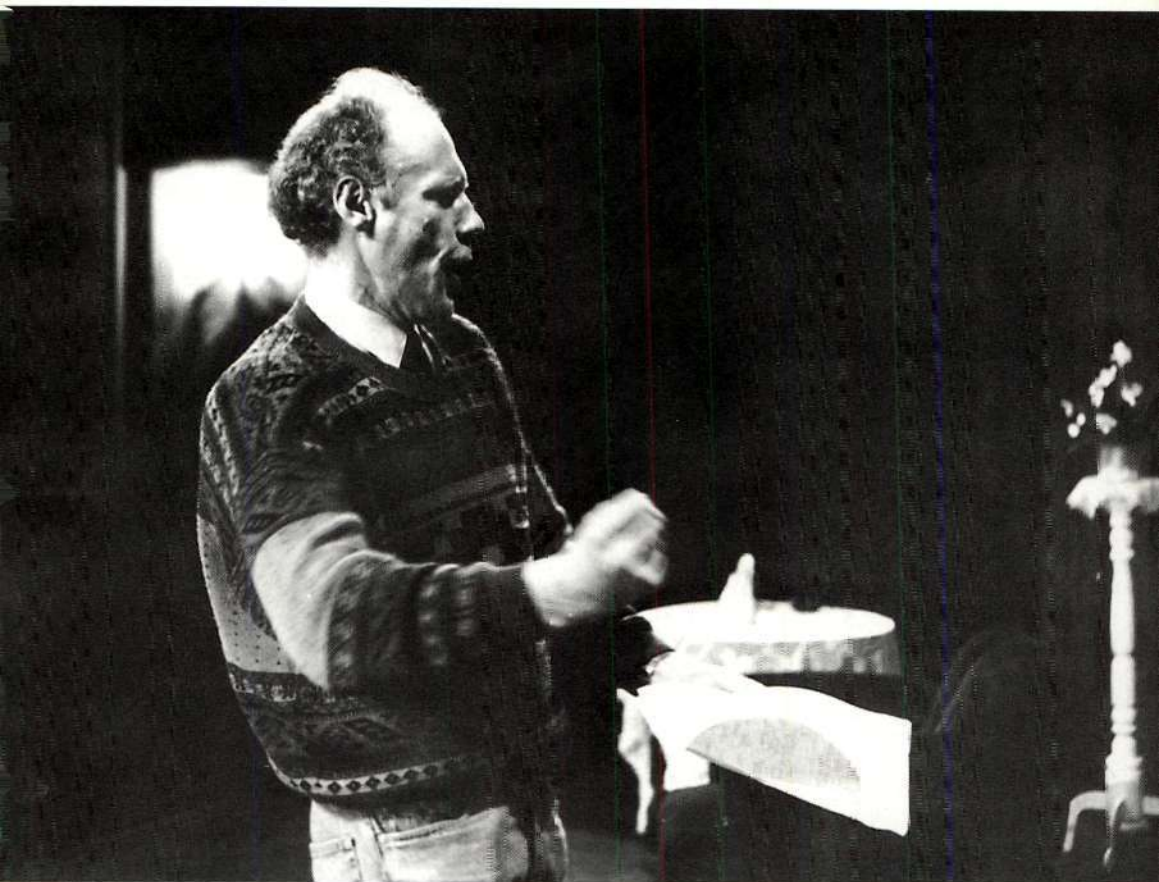
Mina, jah, teen neil vahet. Lavastaja on minu meelest inimene, kes loob tekstile täiesti uue tõlgenduse ja vormi, ning see peab olema ootamatu. See võib olla ka vaieldav, vastik, ükskõik mis omadussõnu me siin ei kasutaks. Näitejuht võib-olla ei loo midagi uut, aga ta veab näidendi mõtteliselt kokku, juhib näitlejaid loo struktuuri mööda, millest näitemäng koosneb, paneb lavastuse oskuslikult kokku. Nagu enamik Eestis lavastavaid näitejuhte.

Olen olnud ka lavastaja osas, nii nagu ma seda mõistan, kindlasti näiteks kõik need juhud, kui olen ise olnud teksti loomise juures. Aga sageli pole mul vaja hakata midagi pöörama, materjali ja autorit teises valguses näitama, mulle on tähtis, et näitlejad mängiksid täpselt, huvitavalt.

Siinkohal on meil võimalus ära öiendada üks viga brošüüris “Eesti lavastajad”, kus sinu esimeseks lavastuseks on märgitud kellegi Enn Mikkeri “Monoloogid” 1968. aastal. Tegelikult jäi see ametlikult esietendumata. Mis monoloogid need sellised olid? Autorinimi viitaks nagu algupärandile?

No Enn Mikker on tegelikult praegu tuntud noid Vormsi Enn, me olime teatrikooli ajal suured sõbrad. Mul on need isegi alles, need olid stseenid Beckett'i ja Ionesco laadis: lühike dialoog, absurdinaljad. Kui me 1968. aastal oma lennuga Draamateatrisse





Anton Hansen Tammsaare — Andres Särev, "Abielu ja õnn", Rakvere Teater, 1992. Lavastaja Raivo Trass.

läksime, olime juba augustis palgal, aga tööd kohe sügisel ei olnud. Pakkusin siis välja, et me hakkame Ennu tükki tegema. Meeli Sööt oli vaba, Jüri Karindi oli vaba ja nii me siis harjutasime... Oi, ma olin rumal tol ajal. Olin ikka täiesti roheline, võtsin kõike ainult näitlejatunnetusega, just need poisilikud visioonid, aga kuidas see välja tuua, selleks oskusi polnud. Oma ajas oli see millegi uue katsetamine, sest Draamateater oli meeletult traditsiooniline, meeletult olustikuline. Ükskord mängisime need monoloogid peanäitejuht Ilmar Tammurile proovisaalis ette, ta vaatas ära ja kohmas: noh, tore on, aga lõpetame nüüd ära. Ja ega ma talle seda pahaks panna saa.

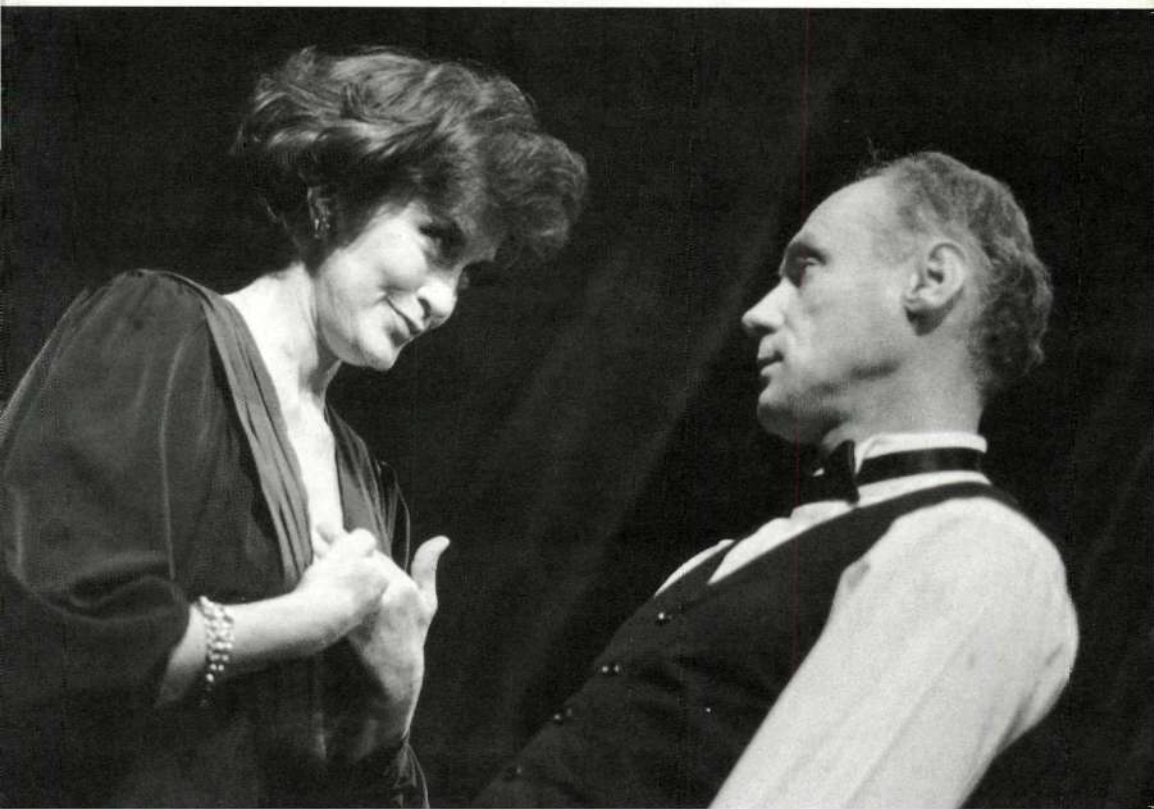
Aasta hiljem oli sul juba rohkem õnne: kuus mõttekaaslasest meest (Tooming, Hermaküla, Ulfsak, Kilvet, Tepandi, Trass) said 1969. aastal Kirjanike Majas hakkama nn Suitsu-õhtuga, millest täna loetakse eesti 60/70-ndate teatriuueanduse alguspunkti.

"Suitsu-õhtu" oli uue teatrikeele, uute väljendusvahendite otsimine, mis mujal maailmas juba sel ajal liikusid. See jõudis otsaga meile kõigepealt ajakirjade ja raamatute kaudu, keegi polnud ju midagi näinud, ainult kuuldud ja loetud, ehk ainult Karin Kask oli midagi ise näha saanud. See oli aeg, kus viiekümnendate-kuuekümnendate olustikuline, eksistentsialistlik-targutav ja ooperlik-näitav teater olid oma aja ära elanud. Kui Ilmar Tammur tegi näiteks Goethe "Fausti", siis oli see pomposne, aga sisemiselt tühi teater. Vastuhakk sellisele teatrile oli "Suitsu-õhtu" küll, iseasi, kui teadlik. Kindlasti oli tema taga meeletu sotsiaalne, võib-olla isegi poliitiline protest. Aga juured olid mujal, see kõik sündis veidi varem Poolas, Prantsusmaal, Ameerikas.

Nii me siis proovisime ja otsisime ja olime kindlad, et see oli meile jumala poolt antud šanss, et me just sel ajal olime nii noored ja vastuvõtlikud. Muidugi oli see hulga üldisem protsess, muusikas, kirjanduses ja kujutavas kunstis oli uue sisu ja mõtte leidmine juba toimunud. Tegelikult hakkas kõik peale Runneli luuleõhtust, sealsamas Kirjanike Majas, kus korraldati deklamaatorite võistlusi. Seal proovisime esimest korda läheneda luulele impulsside toel, mis me olime saanud mujalt, sest oli tohutu tahe teistmoodi teha. See kulmineerus "Suitsu-õhtuks". Suitsul oli "Kuulake, väriseb maa!" Aasta oli 1969. 1968 olid olnud Tšehhi sündmused.

Sinu esimene, õieti siis teine lavastus, Teatriühingu õppestudio õpilastega tehtud, folkloorisel materjalil põhinev "Kui on õnne, siis elame", jätkas ka sama rida?

Ikka, ikka. Folkloor, regivärss oli lavakoolis au sees, see oli Panso üks põhimõtteid, üks semester oligi tervenisti sellele pühendatud. Mina sain sealt väga tugeva



Edward Albee, "Kes kardab Virginia Woolfi?", Eesti Noorsooteater, 1993. Lavastaja Madis Kalmet.
Martha — Ülle Ulla, George — Raivo Trass.
Harri Rospu foto

tõuke, ka kõik see, mida Toominga Jaan hiljem Tartus tegi, on sealt pärit. Üks asi, mis meid tõsiselt huvitas, oli rituaalteater ja eriti maailma eri rahvaste ürgrituaalid, mis teatavasti olid huvi keskmes nii Artaud'1 kui ameerika off-off-meestel, rääkimata Grotowskist ja hiljem Barbast. Meid huvitas, mis on teatri algne iva, kuidas on võimalik teda uuesti kätte saada. Lugesime mitte ainult rahvapärimusi, vaid lausa teaduslikke töid, mis kirjeldasid rahvaste rituaale, eriti olime huvitatud šamanismist. Sealt see teha tahtmine siis sündis.

Kogu tekst, mille koostas Minni Nurme, oli regivärsis. Süžeeline telg seisnes selles, et sugukondlik küla elab oma elu kuskil aastal 1200, tulevad ristirüütli ja põletavad küla maha. Kogu tegevus käis lauldes, tantsides, liikudes. Kokkuvõttes tuli täiesti normaalne lavastus, aga tegin sealjuures ühe vea, mis oli mulle meeletuks õppetunniks. Kuna ma ei tundnud end väga kompetentsena rahvaviiside ja laulmise mooduste alal, võtsin abilised, aga kahjuks juhtusid olema valed abilised. Sel põhjusel ei olnud laulude meloodia autentne.

Kui veel minevikus sobrada, siis ei saa mööda Örkény "Kassimängust" oma kahe suurrolliga Velda Otsuselt ja Aino Talvilt. Kaarin Raid on kuskil tunnistanud, et tükki pakuti alguses talle, kuid ta keeldus, sest kartis kohutavalt vanaduse teemat. Sina olid noor inimene. Kas sa ei tundud endas mingit tõrget?

"Kassimängus" ei ole küsimus üldse vanaduses, küsimus on piiritus igatsuses. On kaks öde, kes elavad lahus eri maades ja tunnevad puudust ühise lapsepõlve, mälestuste, perekonna, inimliku soojuse, sõpruse ja armastuse järele, mis kulmineerub rituaalses mängus, mida esitasid Velda Otsus ja Ester Pajusoo — lõpukujund, mida me proovide ajal korduvalt otsisime. See teema oli mulle väga lähedane ja et loo tegelasteks olid elatanud inimesed, see andis juurde ainult ühe lisaväärtuse.

Velda Otsus, Aino Talvi ja ka Ellen Liiger olid võimsad näitlejad, läbi-lõhki otsivad näitlejad. Mul oli nendega veel mitu tööd ja seal ainult õpid. Nende suhtumine, pühendumine. Mismoodi nad päevast päeva rolli kaevusid. Näitlejat on kerge juhendada, kui ta tõesti valmistub prooviks. Kõikide teatrite igivana probleem on selles, kui vähe teeb näitleja rolliga kodus tööd. Tekstiraamat jääb öhtul kotti, hullemal juhul garderoobi laua peale ja samast paigast tullakse hommikul proovi. Töö piirdub mehaanilise tekstitagumisega. Kuigi ka seda tuleb teha. Näitlejad saavad järjest parema koolituse, järjest kiiremini tekib rahulolu saavutatuga, esimese viie rolli eest saavad nad vaatlejatelt kiita ja sinna nad jäävad. Kogu häda on selles, et meil puudub näitlejate konkurss. Pidev võitlus töö, rolli eest.

Terry Johnson, "Hüsteeria", Tallinna Linnateater, 1997. Lavastaja Evald Hermakiila. Raivo Trassi Sigmund Freud nägemuste kiitkes.

Priit Grepfi foto



Võib vist üsna kindlalt väita, et sinu õpetaja number üks oli Panso?

Ega mul muid õpetajaid pole olnudki. Teised olid tööpedagoogid, tublid inimesed, aga nii laia haardega ja nii nõudlikku, huvitavat, töös nurka suruvat õpetajat pole teist.

Panso võis väga närvi minna, kui näitleja ei täitnud ülesannet. Ta võis mitut moodi proovida, aga kui näitleja ikka ei täitnud, läks ta tagedaks ja näitlejal tekkis kramp, mis hiljem võis kasvada ületamatuks hirmuks. Pansot ei ajanud kõige rohkem närvi mitte see, kui keegi oli vähem andekas või ei pakkunud nii huvitavaid lahendusi sündmuste haaramisel, vaid see, kui näitleja ei vullanud oma elukutse põhitõdesid, tööskest. Kõige hullem oli, kui näitleja ei saanud aru mõttest. "Mis asja ta ütles? Näitleja ei serveeri repliiki nii, et see oleks arusaadav ja ka kellelegi suunatud." Teine tähtis asi — kui puudus nullpunkt, meie terminoloogias väga oluline tähis, sealt algab kõik: "Alustada alati *tabula rasa*'na, mitte et ma toon sündmusse või suhtesse kaasa mingi vana asja — mõtte, hoiaku. Ma reageerin ja kuulen kõike esimest korda." Ja kolmas asi, mille peale ta läks meeletult närvi: "Sa ära räägi, vaid ütle! Sõnateatris on tähtis ütlemine, tihti peale hakatakse selle asemel rääkima või lobisema, kuigi väliselt on kõik nagu õige."

Panso tegi tööd sealt edasi, kus tavaliselt peatutakse. Ta läks edasi, esitas järjest keerulisemaid nõudeid. Põhjalik süvitsimine. Neist, kelle kõrval ma olen töötanud, on niisugune omadus veel Elmo Nüganenil, see puudutab just näitleja tööd rolliga. Ja muidugi on Panso tüüpi lavastaja ka Šapiro, kuigi tema töötamist olen saanud ainult kõrvalt jälgida.

Kuidas suhtusid hetkel rolli pakkumisse?

Nii sel kui järgmisel hooajal ei näe selleks mingit võimalust, sest peanäitejuhi töö nõuab igapäevast kohalolekut. Hommikul kell üheksa pean olema kohal, alustavad kontorid, õhtul lahkun kas pärast etendust või etenduse ajal. Minu jaoks peab üks töö olema esmatähtis, ei kujuta ette, et saaks korraga teatrit juhtida, lavastada ja veel mängida. Edaspidi...ei ole välistatud.

Aga näitlejana rooste minna ei karda? Vajadid sa enne mingit treeningut, kui pärast pikemat lavalt eemalolekut Linnateatris hakkasid "Virginia Woolfi" tegema?

Ei, ekstra mingit treeningut ma küll ei teinud, olin normaalses füüsilises vormis. Paksuks pole ma läinud, häält pole kaotanud, süda on ikka sees, midagi tunneb ka veel ja meeled on ka olemas. Draamanäitleja treening võib seisneda ka selles, et ta vaatab teisi lavastusi, kuidas tehakse ja mida tehakse. Suur küsimärk on muidugi see, kuidas laialt hõivatud näitleja endale vabu õhtuid leiab. Aga kui tahad, siis tuleb see aeg võtta. Olen tähele pannud ka seda, et teatri palgal olev näitleja võib rooste minna, samas näitleja, kes oli paar aastat teatrist ära, tuleb ja särab.

Miks su viimane ja "Endlas" seni ainsaks jäänud roll, Peer Gynt, nii vähe mängukavas vastu pidas?

"Peer Gyntiga" oli põhimõtteline küsimus: kas hoida tükki repertuaaris ainult sellepärast, et ta täidab üht tahku koolikirjanduses? Selle lavastuse külastatavus Pärnus oli alla keskmise, kuid ta oleks võinud meil olla käigus kauem, aga ikkagi oleks läinud üliharva. Endrik Kerge lavastuses oli Peer Gyntil tohutu koormus ja niipalju ma oma kogemuste põhjal tean, et mängida teda kahe kuu tagant korra, see käib üle jõu. Seetõttu otsustasime, et rohkem me teda ei mängi. Kahjuks ei tulnud "Peer Gynti" kohta ka analüüsivat arvustust, ajakirjanduses väljendusid ainult hetkemeeleolud.

Mis võis kaksikümmend aastat tagasi olla Rakvere teatri suure esiletõusu põhjus, kui seal alustas peanäitejuht Trass? Mida olulist tegid sa teistmoodi, kui varem oli tehtud?

Ma ei tea, mis oli hulga varem enne mind, aga eelmise näitejuhatuse ajal käis seal asi nii: võeti näidend, seati lavale, mängiti. Kui võetigi midagi tuumakamat, siis ikkagi mängiti peaaesjalikult teksti. Minu jaoks oli see triviaalne. Ei tea, kui palju ma ise paremini oskasin, aga üks asi on kindel: kui me võtsime ette näiteks Marivaux' või Shakespeare'i "Richard II", siis tegime nende kallal ikka kõvasti tööd, et lugu hakkaks huvitavamalt kandma.

Millega me tähelepanu võitsime? Lihtsalt teistsuguse teatrisse suhtumisega, teistsuguse maitsega.

Mis sind siiski Tallinnast Rakverre pagendas? Enese proovilepaneku võimalus?

Tagantjärele võin öelda, et kui mulle vihjati, et niisugune võimalus oleks, siis ma ikka kahtlesin pikka aega. See oli 1977 kevad, Panso oli väga-väga haige. Kui palju ma endale sellest aru andsin, aga üks sisemisi põhjusi oli ikka see, et mingi ringdraamateatris on otsa saanud. Päris mitu lavastust oli tehtud ja mängitud ka üht-teist, teatrikoolis õpetatud. Tekkis vajadus proovida iseseisvat elu.

Veel rohkem imestati selle üle, miks oli Trassil vaja Linnateatrist ära Pärnusse tulla. Häid rolle tuli ju robindal.

Mis puutub Linnateatrisse, siis kahtlemata oleks võinud seal rahulikult edasi olla. Kindlasti oleks pakutud huvitavaid rolle, oleks teinud mõnegi lavastuse. Tallinnas on väga tore elu. Aga mulle väga tore elu ei meeldi. Linnateater on väga andekas teater eelkõige tänu oma juhile, aga on üks asi, mis mulle seal ei istu. See ei puuduta ei tema juhti ega tema väga toredat truppi. Mulle ei meeldi teatris ainult üks stiil. Kui seda hakatakse ekspluateerima üleliia, siis hakkab see mulle sisemiselt vastu. Linnateatris on selle stiili nimi artistlikkus. Enamasti öeldakse, oi, kui huvitav, mina näen, et see on kordus. Näen samu võtteid, võtteid, võtteid. Palju huvitavam on, kui iga teose, iga autori puhul alustatakse uute otsingutega otsast peale. Hea küll, me võime lõputult pöörata publikut Linnateatri väikeses saalis, ja jälle on huvitav. Kuid minu jaoks on selles ruumis mängimine end ammendanud. Oma õpipoisiaastatel kasvasin suure saali peal, suures saalis mängimine on mul lihtsalt veres. Alguses oli Linnateatri väike saal mulle meeletult huvitav, aga ta ammendus kolme aastaga. Mul on vaja õhku enda ümber. Ning kui ma näen oma väga andekaid kolleege end jälle ja jälle kordamas, ja seda veel kiidetakse, siis mul tekib sisemine tõrge. Võib-olla ma ei tohiks seda välja öelda, aga nii ma mõtlen.

Mina olen mitu korda mõelnud ühele väiksele vastuolule Trass-näitleja ja Trass-lavastaja puhul. Kui Trass-näitleja jääb väga sageli ülejäänud trupi taustal silma mingi iroonilise, harvem provokatiivse distantsiga, siis automaatselt eeldaksid ka tema lavastustelt palju enam iroonilist võõritust, kui neis seda tavaliselt on. Tuleb selline jutt sulle üllatusena?

Ei tule, olen märganud, et nii minust arvatakse jah, aga võib-olla on lihtsalt rollid niisugused sattunud, mu sisemine suhe asjaga ei ole kindlasti irooniline. Oma materjale lavastamiseks otsin teemade järgi ja neis on mind kõige rohkem huvitanud peidetud, sisemine konflikt, aga ka naljavägi ja elujõud.

Aga irooniline suhe elus?

No ma arvan, et olen hulga rahulikum ja mõistvam kui välja paistan. Ega ma eriline tormi ja tungi mees pole kunagi olnud.

Su mitmed kirjalikud sõnavõtted, kas või siinsamas ajakirjas kakskümmend aastat tagasi avaldatud Rakvere Teatri peanäitejuhi "pidamata jäänud kõned" näitavad selgelt, et sulg jookseb sinu käes libedamalt kui kolleegidel. Oled ehk ka memuaaridele mõelnud?

Ei, memuaare ei tule elu sees. Kui teatrist lahkudes on tervis korras, siis on mul oma maakodus rakendust küllaga. Rakveres kirjutasin tõesti palju. Kui viha oli nii suur ja kui polnud järgmine päev proovi, võtsin õhtul ette, hommikul kell kuus lõpetasin. Viimasel ajal olen kirjutamisest loobunud, kui näen, et ei suuda oma mõtteid targemalt sõnastada ja probleemi lahata kui mõned teised. Lihtsalt loba ajada ja targutada ei tunne ma mingit vajadust.

Mis see siis on, mis hinge nii täis teeb? Elu või teater?

Maad võttev vastuolu poliitikute ja rahva vahel. Sõnade, lubaduste ja tegude vastuolu. Räägitakse Eesti heaolust ja rahvast, kuid tegudes järgitakse isiklikku karjääri. Võigas on jälgida erakondade klememist võimu pärast. Ma ei oska nimetada ühtegi nime, keda austaksin kui aatelist, eetilist ja usaldusväärset riigiesindajat.

Teatri vallas käärib reformielne ärevus. Mõtlen ettevalmistatavat seadust jagada Eestis tegutsevad trupid ja riigiteatrid eri kategooriatesse. Et oleks kinnimakstud teatrid,

seejärel linna või maakonna finantseeritavad teatrid ja ülejäänud, kes peavad ise leidma, kes neid üleval peab. Rahvusteater, linna- või maakonnateater, erateater. Muudatusi on ikka vaja, kuid mitte niisuguseid, mis lõhuksid väljakujunenud elujõulise repertuaariteatri süsteemi. Rahvusteatri kategooria sisseseadmist ei pea ma meie riigis õigeks. Kultuuri- ja ajalugu on näidanud, et kord teeb ülihuvitavat teatrit "Vanemuine", kord jälle Viljandi või Pärnu või Rakvere. Igaüks neist võiks oma kunstiloome kõrgperioodil olla rahvusteater kõrgema riigitoetusega. Meil on viimastel aastatel tekkinud huvitavaid vabaturppe, keda tuleks riigi rahakotist hoopis heldemalt toetada, sest nad pakuvad tihtipeale kunstitegu, mille peale repertuaariteater ei tulegi.

Hinge ajavad täis need teatrivaatlejate sulest ilmunud etenduste muljendamised, meie päevalehtede ja kuužurnaalide uus vorm. Nüüd saab lehest lugeda peamiselt sellest, mis muljeid ehk muigeid nähtud teatriõhtu vaatlejas tekitas. Määrarv toon teatrist kirjutades on parastamine, iroonia, umbusklikkus, küll autori, küll näitlejate, peamiselt aga lavastaja-näitejuhi suhtes. Ja kõige kurvem on, kui mingite poliitiliste mängude raames kiidetakse diletantismi ja mõnitatakse kunsti.

Parim teatrikriitika, mille üle olen juurelnud, isegi üle lugenud, pärineb seitsmekümneendatest-kaheksakümneendatest aastatest Leenu Siimiskeri sulest. Viimastel aastatel on paelunud Ivika Sillari ja Boris Tuchi vaatlused kui visad, süvitsi lavastuse kudedesse minevad juurdlemised.

Kas kunsti sünniks on vaja palju raha?

Mis maksis omal ajal Pedajase "Punjaba potitehas"? Või Noormetsa "Ristumine peateega"? Või Madis Kalmeti "Minu öde siin majas"? — kõik Pärnus tehtud tükid. Aga siin pole mingit reeglit. Kuna tegelik elu läheb kogu aeg kallimaks, ei saa ka teatrit kogu aeg teha ainult *black box*'is ja laost leitud riietega, on vaja ka uut saagida-maalida-õmmelda, mis nõuab raha. Moskvas maksab riik tingituna rubla kukkumisest teatritele ainult näitlejate palga. Tuttav kunstnik rääkis, et juba aasta otsa saab ta ainult vanu dekoratsioone ümber, sest ühtegi rubla ühegi materjali ostmiseks ei ole. Nii et muidugi saab teatrit teha ka vähese rahaga, aga kuna teater peab elu arenguga kaasas käima, siis on loomulik, et täiustub ka teatritehnika, teatris kasutatavad materjalid. Teatri suure lava kujundamine vajab iga kord raha, ja mõnikord väga palju raha, et vaatepilt ja atmosfäär, mis sealt saali tulvab, oleks lummas, kaasahaarav ime.

Kas ja millal võiks Pärnus jätkuda sinu Tammsaare-lavastuste rida?

Plaanis on. Aga ei tea veel, millal täpselt. Tammsaare on lihtsalt kõige kujundlikum, kõige rohkem meie hinges ja nägudes, meie sees olev. Tammsaare, võib-olla ka Raudsepp ja uuemal ajal Madis Kõiv on kõige täpsemini meile seletanud, mis asi see Eesti on. Seda tuleb aeg-ajalt uuesti avastada, muud ei midagi.

Kas eesti oma näitemängu peab iga hinna eest tegema?

Miks sa seda minult küsid? Küsi seda Elmo Nüganenilt, Roman Baskinilt, Lembit Petersonilt. Miks nemad, huvitavad isiksused, häid asju lavastanud, miks nemad ei tee. Mina teen nagunii, ikka jälle. Nagu Mikk, nagu Priitki.

Sinu lapsepõlvkodu oli Virtsus, praegune suvekodu on Saleveres, töökoht Pärnus, jälle mereäärne koht? Mida sa vaatad, kui sa seda suurt vett vaatamas käid?

Lõpmatust. Seda, mis jääb horisondi taha. Naudin tormi. Eriti meeldib mulle tuuline ilm. Algab tõus ja mul tekib alati tahtmine merele minna. Olen vahel suure tormiga merel käinud. Ohtlik, kuid õnnistav. Kannatuste ja võimete piiril olek. Meeletult ergutab, annab jõudu.

Virtsus mõõdus kogu lapsepõlv, oli rannakaluri koht, kasvasin seal koos vanaema ja tädiga, kõik lapsepõlvesuved veetsin seal mere ääres. Aastaid tagasi otsime abikaasaga Virtsu lähedale Salevere külla mahajaetud talu, nüüd on see meie teine kodu. Üksik koht, kadakad, meri paistab õuele, lugematult palju niidu- ja rannalinde, koerasuurused jäneseid, nastikud, sisalikke ja keda kõike veel.

Mis ajal teater su teadvusse jõudis?

Keskkooli lõpus oli mul kindel plaan merekooli minna. Õpetajad soovitasid Panso kooli minna, olin isetegevuses kõvasti kaasa teinud, tegime lasteoperit,

mängisime rahvaloomingut. Pinginaaber kutsus lennukooli, teine klassikaaslane kutsus merekooli ja sinna me olimegi juba kõvad hakkajad minema. Aga lõime põnnama, seda viimast impulssi nagu polnud. Siis tegime veel kõvasti sporti, sõudmist. Meie paatkond oli isegi Eesti meister. Tänu sõudmisele pidin Panso esimesse tundi minema sinise silmaga. Käisin eelmisel öhtul tennis, kiire oli, viisime paati angaari, teised tulid vastu ja kellegi aer lõi silma. Panso vaatas muidugi viltu: mingi Nõmme kaak on välja ilmunud. Toominga Jaan ei jõudnud ära imestada: kellele sa peksa andsid?

Oled sa tähele pannud, et tänastele noortele mõjub Panso juba mingi ürgkauge figuurina?

See on paratamatult nii, kui ei ole füüsilist kokkupuudet. Minu eakaaslased puutusid veel kokku eesti teatri alustajatega — Lauter, Laur, Kalmet, Põldroos. Oleme väga noorte meestena neid nende elu viimasel perioodil näinud, nad olid meie jaoks füüsiliselt olemas. Elu paratamatus — kaks põlve on võimalik teineteist näha, kolmanda-neljanda põlve me juba unustame, meil on ainult aimus temast. Mida me teame oma vanavanematest? Paremalt juhul nime.

Mis puutub veel Pansosse, siis Pansole on tehtud ülekohtu, ja seda on teinud tema enda õpilased. Panso on astunud nii mõnelegi inimesele väga valusalt varba peale ja see on neil inimestel väga meeles. See ei puuduta mitte ainult tema õpilasi, vaid ka neid, kes alustasid sel ajal enda teatrit elatamise teed. Pansot on püütud mingitel aegadel, kaheksakümnendatel aastatel nurka suruda, mitte märgata. Oluline on ka see, et Panso järjepidevus teatrikoolis on katkenud, tänane lavakool töötab hoopis teistsugusel meetodil kui Panso või tema otsesed õpilased.

Millised ajad eesti elus on sulle kõige huvitavamad?

Kiindunud olen XIX sajandisse. Olen otsinud põhjusi, kuidas sündis Eesti riigi, rahvuse idee. Mismoodi toimus ärkamine? Mitte pealispindsete faktide valgusel, aga mind huvitab, mis protsessid, millised varjatud ja valgustatud isikud loovisid talupojaühiskonda omariikluse teadvustamisel. Kaheksakümnendate lõpus valmistusin Draamateatris lavastama F. Tuglase "Eesti Kirjameeste Selts" ainetel niisugust lavalugu. Olin kogunud pappkastide jagu allikaid: tähelepanekuid, ürikuid, memuaare. Alustasin proovidega — ja samasse ma uppusin. Soovisin teha uurimuslikku üldistust, kuid tekkis materjali vastupanu. Sellest said aru ka näitlejad ja tegu jäi pooleli. Kuid mõtet ei ole ma maha jätnud.

Vähemalt üks huvi sidus meid ka Pansoga — kes oli Lembitu ja mis tegelikult juhtus aastatel 1210—1217? Kes oli Kaupo? Mida andis talle Roomas käik? Mida ta tundis ja mõtles Liivimaale tagasi tulles? Kaupost ja Lembitust on kirjutanud mitmed eesti kirjamehed, juba nende teostest kokku saaks teha teatritüki.

Jaan Krossi "Rakvere romanssi" lavastades oli minu jaoks avastus hernhuutlaste, vennastekoguste aeg, XVI—XVIII sajand. Lähemal olevatest aegadest paelub mind praegu 1918.-19. aasta Vabadussõda, sõda, mis vajab uuesti meeldetuletamist, kunstilist lahkamist. Aegadest, mis ma ise olen läbi elanud, tahaks üle vaadata kuuekümnendate-seitsmekümnendate kolhooside aja. Sellest teen veel kunagi tüki.

Küsinud SVEN KARJA

DEBÜÜDID "ENDLAS" — KAS MILLEGI UUE ALGUS?

Jaanus Andreus Nooremb, "Küüni täitmine".
Lavastaja Tõnu Lensment
(Lavakunstikooli 19. lennu diplomand),
kunstnik: Tiina Tepand,
muusika: Tõnu Tepandi.
Esietendus "Endlas" 16. novembril 1999.

W. Shakespeare, "Talvemuinasjutt".
Lavastaja ja muusikaline kujundaja: Tiit Ojasoo
(Lavakunstikooli 19. lennu diplomand),
kunstnik: Lilja Blumenfeld.
Esietendus "Endlas" 29. jaanuaril 2000.

Kas tuleks kohe alguses ja väikese avansina ära öelda, et Ingo Normeti töö lavakunstkateedris uute lavastajate väljaõpetamisel on kandnud vilja? Sest kaks esimest lavastajadebüüti "Endla" teatris on sedavõrd lootusrikkad, ning kui mitte küpsed ja valmis (ja kuidas see debütantide puhul teisiti saakski olla), siis vähemalt värsked ja isikupäraselt alget sisaldavad. Küllap see oleks suur ettehooldus, eriti just noorte meeste puhul, hakata neile kohe suurt tulevikku ennustama. Kui pole just tege sündind geeniussega, siis näitavad tegelikult lavastajasaatuse ära siiski alles järgnevad karmid praktika-aastad teatris. Esimene laps sünnib ju lootusrikkas ootuses, mida toetab õrnalt-ettevaatlikult tõenäoliselt kogu trupp, teater, õpetaja. Igapäevatöö teatris toob kaasa sundvalikuid ja praktilisi probleeme.

Kahe noore lavastajahakatisel valik äratas aukartust ja tegi ettevaatlikuks. Kõivu "Küüni täitmine", mida pole julgenud lavastada veel ükski proff, kuigi unistusi ja ideid on kuuldavasti olnud nii mõnelgi, eesotsas Kõivu tandemikaaslase Priit Pedajasega. Ka Shakespeare, eriti "Talvemuinasjutt" on vähesed meie lavastajaid innustanud ja paras pähele algajale puremiseks. Normet pole oma lavastajaõpilastele debüüte seega kergeks teinud ega soosinud lihtsama-kergea-ismängivama näitemängu lavastamast. Kuigi, jah, kaks ülejäänud lavastajaõppurit on näiliselt

teinud justkui kergema valiku — Vahur Keller tegi "Vanemuises" lastelavastuse "Charlotte koob võrku" ja Urmas Lennuk "Vanalinna-stuudios" rahvaliku komöödia "Säärane mulk ehk sada vakka tangusoola". Aga egas lastelavastuse või komöödia lavastamine klassikaga rindapistmisest kergem ole.

Ometigi, tulles tagasi "Endlas" lavale jõudnud debüütide juurde, on rõõm mõõnda, et noorte meeste esimesed tööd on muljetavaldavad. Võib-olla toetab sellist hinnangut ka asjaolu, et mul õnnestus need lavastused ära näha kahel järjestikusel õhtul "Endla" teatris. "Küüni täitmist" polnud mängitud hea jupp aega, sestap oli saal puupüsti täis, mis paneb muidu tõsisema repertuaari suhtes leivemüütu Pärnu publiku puhul pisut imestama. Vähe sellest, järgmisel päeval esietendunud "Talvemuinasjutule" oli kogunenud palju pealinnarahvast ja teatraale mujaltki (päeval esitleti Leida Taltsi raamatut "Pärnu teatrilugu 1875—1991"). Teatrimajas oli kuidagi elev ja lehvis see seletamatu teatrikunsti hing. Ning mitte ainult publiku tõttu, ehkki täissaal ja elevel-rahulolev publik on ju alati see eeldus, mis teatrist teatri teeb. Mängitagu siis Cooney't või Kõivu.

Ja ometigi oli neil kahel järjestikusel õhtul teatrisaalis tunda kunstiliselt värsket hingust, mida on tõesti raske teoreetiliselt lahti seletada, mille tunnetusväärtus on pigem emotsionaalne kui ratsionaalne. Ei loonud ju need kaks noort lavastajahakatiset midagi peadpööritavalt uut ega avastuslikku, ent "Endla" teatri kontekstis mõjusid mõlemad tööd nii, nagu oleks miski teatrit tema unisusest või igapäevavarutiinist lahti raputanud. Sest mis seal salata, viimasel ajal näib "Endla" olevat kuidagi tardunud rahuolevasse (?) vaikellu. Näib, nagu oleks niisugune mittemidagiütle period, mis võib olla vahepealne jõukogumise aeg, aga võib ka olla süvenev mõõn. Mine võta kinni! "Endla" on viimase paari aastaga jälle teatrikaardil kuidagi ääre-

alale taandunud, rääkides üsna vähe kaasa teatriprotsessis ja kunstilistes õnnestumistes. Muidugi, oma süü on ka ajakirjandusel ja kriitikuil, kes senisest vähem pealinnast kaugemale jõuavad (eks ole mõneti samas seisus Viljandi "Ugalagi"), seda tänuväärsem on siis nende teatrite jõupingutused oma lavastusi ikka ka Tallinnas mängida. Rahapuudus on mõistetav, ent ometigi tundub arusaamatuna, miks just "Endla", aga ka "Ugala" ja "Vanemuine" nii haruharva Tallinna külastavad ("Estoniaga" kahasse tehtud muusikali "Irma" suhteliselt regulaarselt Tallinnas

mängimisega kõike ju ei korva). Ja ega ainult ajakirjanikke-kriitikuid pealinnast eemale jäävate teatrite lavastused huvita, Tallinna publikupotentsiaal on kvantitatiivses mõttes ju siiski võrratult suurem väiksemate linnade omast. Kõige aktiivsemalt on selle ära tunnetanud Rakvere Teater, võib-olla ka seepärast, et rakverelased on harjunud poole oma elust ratastel veetma.

"Endla" hetkeseisu juurde tagasi tulles tasub meenutada, et mõnda aega on teatrit kummitanud oma lavastajate vähesus (kui mitte puudus). Viimasel ajal on "Endla" kau-



William Shakespeare, "Talvemuinasjutt".
Hermione — Piret Rauk, Polyxenes — Aare Laanemets.
Ants Liiguse foto

bamärgiks olnud Trass, nn lavastavad näitlejad ja külalislavastajad. Kui olulised on püsivad lavastajad ühele teatrile, pole vaja hakata üle rääkima.

Töenäoliselt tänu kursusejuhendaja Ingo Normetile said kaks lavakooli tudengit võimaluse nii tõsiste tööde tegemiseks Normeti endises koduteatris "Endlas". Ja et mõlemad debüüdid nii värskendavalt ja üldjoontes ju õnnestunult mõjusid, selle eest tuleb samuti tänulik olla Normetile. Vaevalt et neist töödest võib välja lugeda kõike, mida Normet oma õpilastele on õpetanud. Ent mõlema debüüdi lavastuse puhul torkas esimesel pilgul silma ja tundus sümpaatsena: väga selgelt tajutav isikliku vaatepunkti-suhte olemasolu, terviklikkus ja loov mängulisus. Ehkki mõlemal lavastusel on ka omad nõrkused või vajakajäämised, kaaluvad eelnimetatud väärtused lavastuste miinusmärgid kuhjaga üles. Ja just loov mängulisus, mis ei jäänud pelgalt vormikatsetuseks (kuigi "Talvemuinasjutu" puhul nii küll ajuti tundus), muutiski need tööd "Endla" kontekstis värseks.

On teada, et 1978. aastal "Loomingus" ilmunud Jaanus Andreus Nooremba näitemängu "Küüni täitmine" taha peitusid Madis Kõiv ja Hando Runnel ning et tolle koostöö dominant on vaieldamatult Madis Kõiv. Kõivu juubelikünnisel esietendunud lavastuse kavalehel võinuks sisaldada küll põhjalikumalt informatsiooni, pelk vihje näitemängu tegelikele autoritele mõjus kavalehel kergelt üleoleva pealiskaudsusena: "Autori Jaanus Andreus Nooremba kohta saab rohkem infot Madis Kõivu ja Hando Runneli käest." Selles näitemängus on juba kõik see olemas, mis iseloomulik Kõivu järgmistele töödele: ta näidendite tegelased mõjuvad sageli vaid märkidena, tüüpidenä, kes palju oma karakterit ei ava, kuid kellel igähel on midagi rääkida — ja enamasti pole see nn OMA lugu, vaid ikkagi kellegi teise lugu, või siis millegi meenutamise. Kõivu näidendite aeg on pigem ruumiline kui lineaarne, seotud hetkega, mis antud ruumis on ja sünnib. Kõivu näidendite atmosfäär seostub tööpoolest millegi alateadvuses sündiva-tekivaga, justkui assotsiatiivse lõhna või värvitajuga (viimasele on ta isegi vihjanud). Asjaolud, mis Kõivu lavastamist just lihtsaks ei tee.

Tõnu Lensmendi lavastuse esimeseks kujundiks on heinapallid, mis lavaaugust üles visatakse ja iga järgmise ümmarguse heina-

palliga üha suuremaks muutuvad, kuni lõpuks ägades ja punnitades lavale hiigelsuur pall taritakse. Justkui maakera. Ja justkui märk aina kasvavast tööst, mis kunagi otsa ei saa. Kujund on tabav ja täpne, andes kohe kätte ka mängureeglid, vaimuka võtme edasise vastuvõtmiseks. Kas on heinapallide idee pärit lavastajalt või kujundaja Tiina Tepandilt, ei tea, aga leid on originaalne, väljendusriikas ja toimib hästi nii lavastuse kui ka kujunduse kontekstis. Kujunduse põhielemendiks on lavasügavusse tõusev puidust kaldpind, mille tinglikkus sobib "Küüni täitmisega" hästi kokku: olgu see siis üleval või all, augu põhjas või augu serval, laka peal või all, küünis, mille ukseid on kinni või lahti.

Heinapallide veeretamine ja viskamine on hea alus lavastuse liikumispartituurile, mille niisugune sujuv ja *perpetuum mobile*'na mõjuv aktiivsus pingestab tegevust ja suhtlemist. Mis seal salata, Priit Pedajase Kõivulavastused kumavad läbi küll. Aga nagu mainis juba Mihkel Mutt, pole tegu epigoonlusega või kui, siis on see vähemalt innovaatiline ja selles on täiesti suveräänse tulemuseni jõutud. Ehkki tegelastevahelistes suhetes pole noor lavastaja kõike liine nii jõuliselt välja mängida osanud, kui see on õnnestunud Pedajase Kõivu-töödes. Lui (Meelis Sarv) — Kreeta (Diana Tammisto) — Pärdi (Ago Anderson) suhete kolmnurk ei kannu päris seda traagikat, mis aimub näidendist. Võib-olla pole Kreeta kuju mängitud nii jõuliselt ja sensuaalselt, et temas võiks aimata neiu, kes poisse ligi tõmbab, pole ta enesegi dilemma eriti selge. Samamoodi võinuks rohkem kandvust olla ka Lui-vallaslapse-isatuse teemal, ent siin sõltub ka palju juba näitlejakogemusest, mida Meelis Sarvel oma teema jõuliseks väljamängimiseks veel napib.

Ent see-eest hiilgab "Endla" nn vana kaardivägi: vaieldamatult on lavastuse pärlid Kusta monoloogid Jaan Rekkorilt ja Haraldi teise vaatuse monoloog Peeter Kardilt, aga ka Sassi heinateekonna lugu Jüri Vlassovilt. Neil hetkil mõtlesin veel kord, miks "Endla" pole ometigi üritanud "Küüni täitmist" pealinna publikule vaatamiseks tuua, tundub, et lavatehniliselt poleks see üldse võimatu ettevõtmine.

Kui lavastuse esimene vaatus möödub justkui ühe hingetõmbega, siis teise vaatuse tempo on siiski ebaühtlasem ja nii mõneski stseenis jäävad justkui lavaruumi hulpima



Jaanus Andreus Nooremb, "Küüni täitmine". Kreeta — Diana Tammisto, Lilian — Kristiina Kütt, I naine — Merike Tatsi, Anu — Carmen Mikiver, Lui — Meelis Sarv.

Ants Liiguse foto

vaid sõnad. Ometi pole see kohatine õõnsus nii häiriv, et rikuks üldmuljet. Kahjuks pole Tõnu Tõpandi lauludes ja nende esituses seda katartilist sugestiivsust, mis toetaks seda kummalist lugu heinalistest, kes aina teevad oma lõppematut tööd küünis, millest ei tea, ons ta ukсед kinni või ei ole. Siiski tõestab "Küüni täitmine", et hea näitemäng on ajatu. Kirjutatud sügaval stagnaajal, oli tegelasi valdaval väljapääsmatuse tundel hoopis teine tähendus kui praegu. Kõivu-Runneli näidendi eksistentsiaalne dilemma on tänases päevas saanud küll teise, kuid filosoofilisemagi tähenduse: kui toona võis kinnine ruum tähendada väljastpoolt peale surutud suletust, siis nüüd võib too väljapääsmatuse ja suletuse tunne pesitseda inimese sees. "Küüni täitmise" truppi võib ainult õnnitleda, et koostöö noore lavastajaga nii viljakaks osutus.

Shakespeare'i "Talvemuinasjutt" Tiit Ojasoo lavastusena on teisest puust, sisaldades justkui väljavõtteid erinevaist "lavastamisõpiku" peatükkidest, ta on taotluslikult (?) eklektiline ja lustib leitud lavastajanippide

üle. Kohati ka maneerlik, mis teeb veidi ettevaatlikuks: kas ehk pole sisu liiga palju välisele vormimängule ohvriks toodud? Sest paradoksaalne küll, Shakespeare'i puhul on lavastajal käes konkreetne ja mänguline lugu, kirglikud emotsioonid, kindel teema ja selge moralitee (erinevalt Kõivu-Runneli näidendist). Ometi on Ojasoo "Talvemuinasjutt" lavasuhetes, erinevalt kursusekaaslase lavastusest, hoopis rõhkem hõredust ja loidust ning üpris sageli tahaks küsida: miks? On kaks võimalust: kas polnud trupp esietenduseks kätte saanud toda eneseiroonilist, pilalikku mängukergust, mida võis taotleda lavastus, või ei suutnud noor lavastaja oma esimeses tõsisel töös näitlejatega karakterite ja suhete ABCd piisavalt põhjalikult läbi võtta ja kinnistada. Kahtlustan viimast: et näitlejaile antud ülesanded jäid siiski ebamääraseks, olulisem oli lavastuse vormiline tervik kokku punuda. Miks muidu tekkis mulje, nagu rassinuks iga näitleja omapäi, kohati erinevas suunas, kohati ebaledes — kas see tee on ikkagi õige?

Terviklikult ju too "Talvemuinasjutt", hoolimata oma eklektilisusest ja ideerohkusest, mõjus. Sellegi lavastuse puhul tuleb alustada kunstnikutööst — Lilja Blumenfeldi lavakujunduse ja valgusrežiikiitmise, eriti viimasest — lausa imepärast mõjusid "Endla" lavale loodud valgused (tundus, nagu oleks teater omandanud selle lavastuse tarvis täiesti uue valguspargi). Blumenfeld jagab "Endla" lava justkui kaheks, tuues Sitsiilia kuningriigis toimuvad stseenid eeslavale ja jättes nn lihtrahva lood lavasügavusse ehitatud labürintidesse. Vaheseinas olevasse aknasse ilmuvad tegelased mõjuvad justkui vihjena kunagi ammu toimunud sündmustele ja ela-



"Küüni täitmine". Kusta — Jaan Rekkor,
Lui — Meelis Sarv.
Ülle Tamme foto

nud inimestele, kelle lugu seekord siis meile ette mängitakse. Mäng mängus võte on kujunduses tajutav ja on justkui baas, millele lavastaja loob oma mängulise pealisehituse. Vahelduvad grotesk ja rahvalik absurd, mõnus pila ja ülepaistatud dramaatilised akordid, kõrgelennulisus ja äkki puhtalt väljajoonistatud igavikulised lavapildid, ning lõpuks kogu sellele

üldisele rõõmsameelsele irooniale täielikult vastanduv joig muusikalises kujunduses. Tõepoolest efektne, kohati pahviks lööv tulemus, kus vaatamisrõõmu rohkem kui kuulamismõnu. Ja paraku lõpupoole pisut tüütav ka.

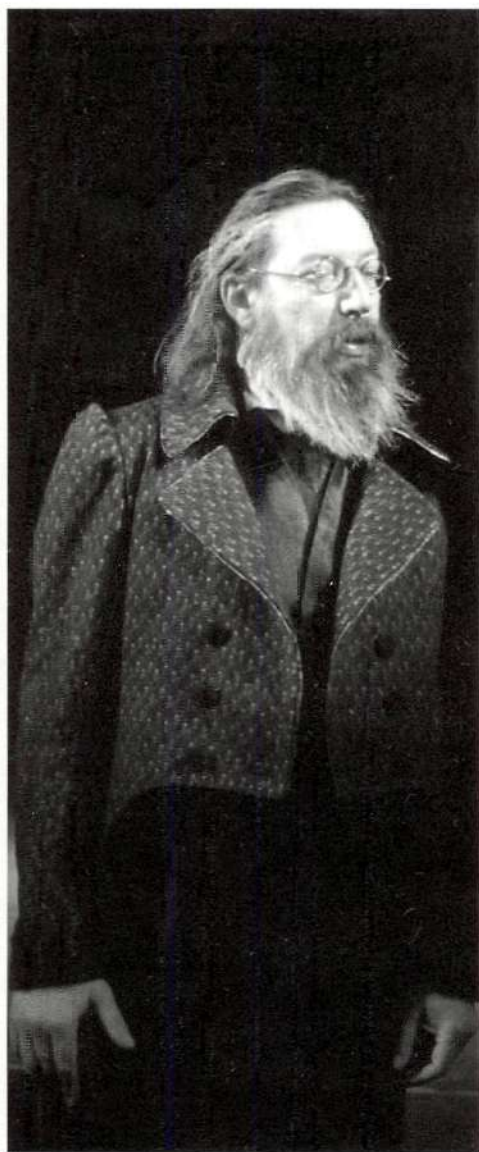
Ometi ei saa öelda, et näitlejatööde mõttes oleks tegu ebaõnnestumise või altminekuga: värskest mõjuvad mõlemad külalised "Ugalast": Piret Rauk hüljatud Sitsiilia kuninganna Hermionena annab järjekordselt märku näitleja kasvavast küpsusest, tema toonidesse on siginenud *tragedienne*'lik jõulisus. Andres Lepiku mõtliku muigega mängitud Camillo on vahest isegi kõige kindlapiirilisem rollijoonis. Jaan Rekkor Sitsiilia kuningana kõigub oma pimedas armukadeduses küll groteski ja dramaatilisuse vahel, ent on lavastuse jõuline mootor, mis ei lase sündmustel kriitilisematel hetkedel koost lagunedada. Huumorikad ja rahvalikud kujud loovad Peeter Kard Vana karjusena, Ago Anderson Tolana ja Seppo Seeman Autolycusena.

Seega, ehkki Ojasoo tööst jäi kripeldama kahtlusenoote, kuivõrd on ta tulevikus valmis "surema näitlejas", on tulemuseks siiski vägagi arvestatav debüüt, millele hakata oma edaspidiseid töid ehitama. Isikupärane, sugugi mitte keskpärane, hall, igapäevalavastus. Sellegi töö puhul tahaks loota, et "Endla" on valmis seda ka väljaspool Pärnut mängima. Ja usutavasti ei saa need üsnagi õnnestunud debüütlavastused tänastele algajatele kilbiks ega koormaks. Uks teatrirma on lahti, ent jalg on siiski vaid puudutanud lävepakku.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

VÜRST... BOLKONSKI VÕI VOLKONSKI?

Peeter Volkonski vürst Bolkonski Tolstoi — Mikiveri "Sõjas ja rahus"



Ta ilmub nagu värvilaik hämarasse avarusse. Vehib näpuga, küsib kiirteteoreemi, söimab teenrit väärικalt sitapeaks ja käsib kaduda. Vana isekas vürst. Telg, mille ümber tahtmatult keereldakse.

Peeter Volkonski loodus on oma põhimõtete kaitsmise kirge, mitte õhinat. Volkonski-Bolkonski ei vaimustu millestki, vaid tõukub oma sisemistest impulssidest, kogemustest. Rohkem muusiku ja elunäitlejana tuntud vürst (lavastaja diplom lavakunstkooli VII lennust) on mänginud filmides ja laval nii pudelimehi kui ka professoreid ja vaimulikke. Ometi on neis rollides midagi ühist.

"Peetri ja Tõnu" Peetris avanev enesekehtestaja — Mart Kivastiku vürst Volkonskile kirjutatud tegelane ülimustas Korda ja hindas (kirja)sõna ning aega ("et aeg raisku ei läheks") — loob paralleeli Mikk Mikiveri "Sõja ja rahu" vana vürst Bolkonskiga. Annab see võimaluse tõlgendada rolle läbi näitleja isiksuse? On see vürsti olemus, mis tema rollidest läbi kumab? Nõnda võiks "Sõjas ja rahus" oma vanaisa vanaisa isana esinejat topeltkodeerituna võtta. Vürst on laval vürstina — tekst tekstis. Kuid Volkonski näib olevat rolliloomeks leidnud endas need jooned, mis võiksid sobida XIX sajandi alguse vene kultuuriruumis elavale vanale vürstile. Täienduseks oma Rjurikuni ulatuva sugupuu tundmine ning fakt, et Lev Tolstoile oli dekabristist vanaisa vürst Volkonski üksnes prototüüp, keda oma suurteose tarvis ideeliselt kujun-

Lev Tolstoi—Mikk Mikiver, "Sõda ja rahu", "Vanemuine". Lavastaja: Mikk Mikiver, kunstnik: Ervin Õunapuu, kostüümid: Mare Raidma. Esietendus 13. novembril 1999. Vürst Bolkonski — Peeter Volkonski.

dada (koguni Katariina II aegse aristokraatia relikteks). Nõnda siis — Peeter Volkonski mängib ISE, ent mitte päris (üksnes) omaenda sugupuu ajalugu.

Jumalik vaim

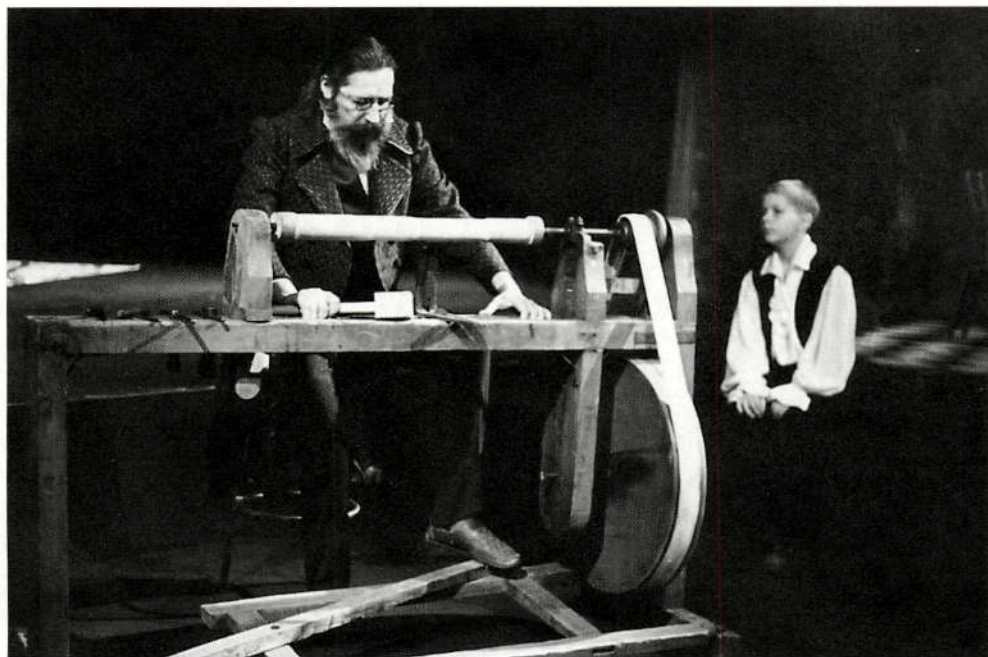
Psühhoanalüütiliselt alateadvusest ja pühadusest sõltuvat isedust puudutab ka Mikiveri lavastus. Inimesed ajas. Mikiveri subjektiivses ja Tolstoi ajas, mille lugu juhib alateadvus ehk jumalik vaim. Aeg kui alkeemiline müsteerium — inimese siseruum. Liikuv asjaloolises ruumis kujuneb lugu, mida ilmestab Volkonski Bolkonski.

Kohe lavale tulles tõuseb see jäikade liikmete, sorakil juuste ja karmi habemega pisut küürus intelligent keskpunkti, et oma tõesid kuulutada. Ei midagi üleliigset, kord on igavene seadus. Südametunnistus on seotud kujutlusvõimega, kujutluste sisu kuulub tundemaailma. Järelikult on inimese hingeilm imaginaarne — maailm, mis hirmutab. Maailm, mida vana vürst tunnistada ei saa? Põhimõttekindla vürst Bolkonski aegajalt ilmnev alateadvus lausa kutsub küsima. Mida peidab see vürst? Kas temas kõnelevad selgelt kaks häält ning sõnad varjavad hingeilma?

Pidevalt muunduv asjaloolises tinglikus lava-ruumis eristub vana vürsti territoorium: treipink eeslava õõnsuses, taustaks tühjal laval hajusalt paiknevad punased plüüstoolid. Ka vana vürst kuulub oma tõdedega teise aega ja ruumi, nagu ütleb tema poeg Andrei (**Jüri Lumiste**). Aga tema ruumi siseneb hetkiti **Mikk Mikiver** — sündmuste siduja, kelle toetava pilgu all (kas või lavaääri varjava tumeda uduloori tagant, taustaks kolm halli sammast — kujundus: **Ervin Õunapuu**) on otsustatud mõnedki saatused. Inimesed ei õpi kogemustest, kõneleb Mikiver Lichtenbergist. Ja loodud konteksti siseneb uus hingus, muutes tingliku salongi märkamatu Lössöje Gorõ mõisaks, mille keskmeks on treipink. Mikiver jälgib kõneldes vana vürst Bolkonski veidi vaevaldast, kuid enesekindlat tulekut. Eeslaval purunevad kahe maailma piirid — Mikiver aitab vana vürsti lavaõõnsusse viivast paarist trepiastmest alla, tööruumi. Kohale jõudnud Volkonski-Bolkonski laksatab käega abistaja käeseljale ning jutustaja lahkub, jättes vürsti treipingi taha tööle.

Peeter Volkonski vana vürst ei ole oma hingeilma nautija. Hoopis korda ja Venemaad armastav teoinimene, keda juhivad kogemused. Vana vene vaim, kes peidab oma tun-

“Sõda ja rahu”. Vürst Bolkonski — Peeter Volkonski, Andrei poeg — Ülar Lumiste.



deid teatraalsete žestide taha. Ehe natuur väljendub aga spontaansetes liigutustes ja kõnemaneeeris, isegi kõnnakus. Pilk on suurde saali vähem näha, kuid ilme kõneleb aristokraadi hoiakust. Vürsti rollis puudub dünaamika, kuna ta jääb ikka oma põhimõttele truuks. Kõik näib olevat kogetud ning muuta end enam ei saa. Aadliseisust ei pea ta oma väärikuse mõõdupuuks, alles töö õilistab. Maaailma suurimaks seaduseks on loodus, looduse taga on korrapära, matemaatika, ja "Jumal ei puutu asjasse!". (Pigem Aristotelese moel: jätkem jumal rahule, ta saab üksipäinigi hakkama, ta on varustanud maailma suurepäraste seadustega, nii et see tuleb ilma temata toime.)

Piiramatu võimuga harjunud vürst kohtleb alamaid etiketi kohaselt (loomulikult on teener "sitapea", eriti usutavaks teeb selle Volk), kuid naistega on tal isemoodi suhted. Ta ei taha, et tema tütar oleks salongidaamide sarnane "linnuaju" või "kõlupea". Despootliku, kuid armastava isa kapriisid ei lase tütre end vabana tunda. Kuigi sõnades lubab Bolkonski Marjale (Elina Reinold) valiku-

vabadust, halvab käre toon tütre julguse ning järjekordne "kuid ma ei tea ju, armas isa..." paneb enesevalitsust kaotava vürsti haamriga vehkima ning ninahäälselt pahvatab ta: "Loba! Loba!" Kord on selles väsimust, kord energiat. Ja saanud Marjalt meeldiva vastuse, libiseb üle isa näo õnnelik helgus, mida toetab väga rahulolev: "Ah! Õigus!" End kangelt sirgeks ajades pöörab vana vürst vasema põse tütre poole, näpp suudlusrituaali nõudmas. Kuulnud Marja põhjendust Kuraginile äräütlemise kohta, tänitab ja vehib vürst veel juhuslikult käes oleva haamriga, kuid hääletoon on haletsust rumala ning inetu tütre saatuse pärast. Ja õnetu Marja sunnitakse kiirteteoreemi tõestama.

Matemaatikat ülistav vürst ärritub üha ja Marjal tekib mõttekramp. Hingeldava Volkonski-Bolkonski tarkust taga nõudev nutule kalduv hääle ning haamriga spontaan- selt õhku veetud paralleelid — "...kolmnur- gad on ju paralleelsed! Paralleelsed!" on nüüd suunatud Marjale, mitte saali. Vürsti madal hääle korrutab veel paar korda pettunult: "Kiirteteoreem!", kui teda katkestab teener

"Sõda ja rahu".
Vürst Bolkonski — Peeter Volkonski.



Alpatõts (**Ants Ander**). "Mis on?" vihabast vürst, ning kuulnud rõõmustavat uudist Andrei tulekust, sõimab teenrit kõlavalt tämbriil sitapeaks, pärib kurjalt majapidamise kohta ja käsib tal kaduda.

Mingi trots peitub ses uhkeid, kõrge säärega pruune nahksaapaid kandvas ja läbi ümmarguste prillide kategooriliselt ümbrust tunnistas vanas habetunud vürstis. Tema lihtne ajalooline tumedas tonaalsuses riietus (kostüümid **Mare Raidma**) ei muutu. Rüht kange, ideaalis pingutatult sirge. Valitseb KORD. Põhimõtteis, tegudes. Isegi teener Alpatõts peab isanda nõudliku näpuliigutuse peale truult teatama, et kord on ja jääb. "Ja ei ole mingit korda ilma matemaatikata!" lisab vürst, kusjuures kõige selle võimendamiseks on ta roninud lavaõõnsusest välja (ikka kellegi

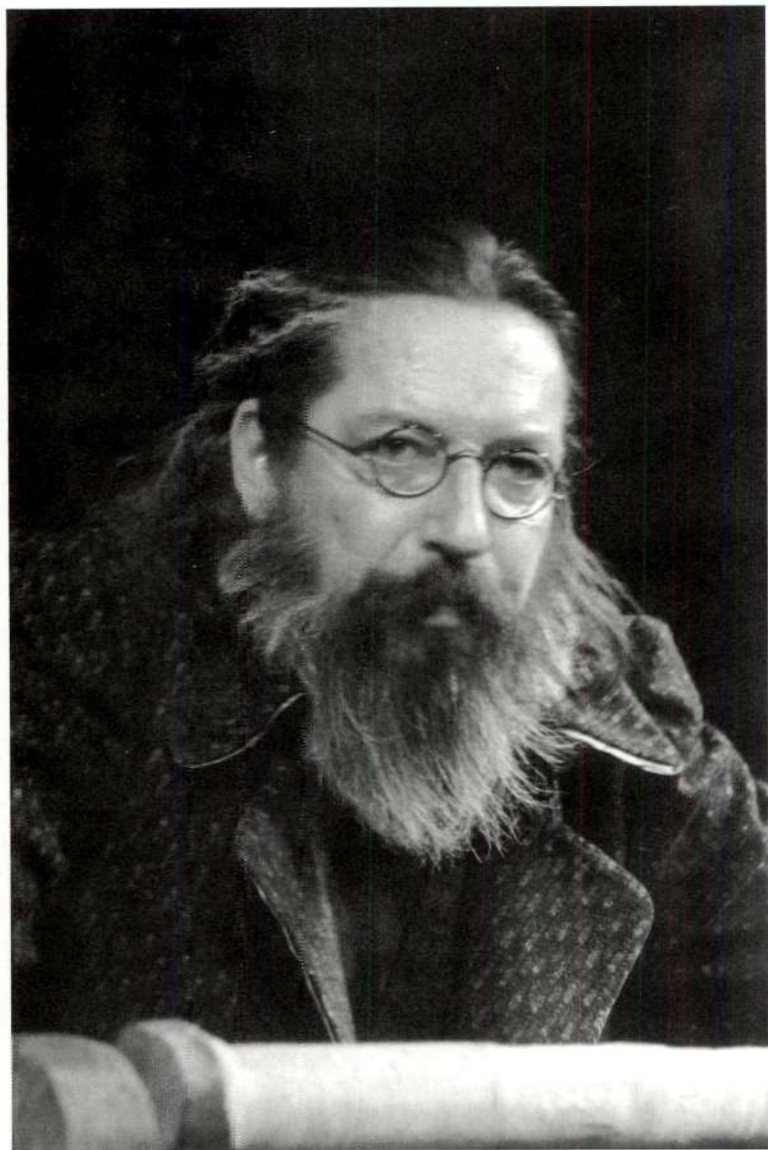


abil) ning kuulutab näpuga rõhku lüües oma Venemaa stabiilsuseideed: "Hiina müüri peame ehitama Venemaa ja Euroopa vahele." See ei ole ainult pojale kuulumiseks — see on kõigile. Bolkonski aiam reformide taga verist kaost ning kogemust on talle näidanud, et revolutsioon toob ainult õnnetust. Ja sõjad ei kao maailmast, sest veri on paksem kui vesi. Kogemuse tõttu kindel vürst lausub lavalt lahkudes reformimeelsele pojale, et see reedab Venemaa, kuid mitte ainult... Ta reedab ka enda... "...ja minu!"

Preislaste uuest strateegiast kõneldes avaldub taas Volkonski-Bolkonski väline palett — terav, nurgeline žestikeel. Strateegiat illustreerib ta laia halvustava žestiga, sõjanõukogusid mõnitab näpuga ja verbaalselt silbi-piire rõhutades Hofkriegs-Wurst-Schnaps-Rat'ideks, hoogsa taevasse pürgiva käeliigutusega ja häälejäõnksatustega nimetab "uuuzmoder 'nseks" kogenematut Aleksandrit, keda sõtta kistakse. Poja lõbusa pilgu saatel teatab isa näpuga vehkides, et Venemaa ei pea end lääne asjusse segama. Ja just revolutsiooni tõttu soovitat vana vürst pojalt sellest sõjast eemale hoida, kuid kui Sõna on antud, siis "...pole midagi parata" (vaiksemalt öeldud!) — lubadusi tuleb täita...

Vürsti väline rollijoonis on vürtsikas, kuid aeg-ajalt laseb ta nähtavale (mitte küll tegelastele, vaid vaatajale) oma tõelised tunded, mis avalduvad vaiksemalt öeldud repliikides või vürsti närvlikult tõsisel olekus. Treipink ja haamer aitavad väljendada Bolkonski siiraid tundeid ja teatraalset suhtumist. Näiteks poja surmasõnumit lugedes käib vürstist läbi nõksatus, ta jääb treipingi taha äraolevalt, liikumatult ja kühmuvajunult istuma. Püüab tööd jätkata, kuid see ei aita. Võtab kirja taas kätte, kuid nõrkenud käed ei suuda seda avada ning tütre tules libistab ta selle põrandale. Kui Marja valjult kirja loeb, liigutab meeleheitel vürst hääletult suud, pilk tühjalt saali poole, käed ebateadlikult sisekõne väljendamas, järeldeuseks "nüisiis on ta surnud". Kogu hingevalu vallandub äkki vene sõjaväeülemaid süüdistavas karjes. Vürsti käsk kõigest Andrei naisele Liisale (**Marika Barabanšikova**) teatada jääb Marjal Liisa sünnituse tõttu täitmata. Volkonski-Bolkonski tõdeb vaikselt, omaette žesti tehes: "L o o d u s teeb oma t õ ö d." Kuid kohe keerab ta end ümber ja lavasügavusse kaob karje Kutuzovi

"Sõda ja rahu". Andrei — Jüri Lumiste.



"Sõda ja rahu".
Vürst Bolkonski —
Peeter Volkonski.
Rein Urbeli fotod

aadressil. Arsti (**Heikki Haravee**) teade poja-
poja sünnist koondab äraoleva vürsti mõtted
ning ilmunud Andrei ei mahu tema taju-
ulatusse, sest isa küsimus puudutab hoopis
Liisat. Kurb teade naise surmast purustab
Andrei sõjas avardunud siseilma. Vana vürst
lausub aga vaikselt ja treipinki siludes: "Siis
on hästi" ning palub tütrele end sündinud vür-
sti juurde viia. Raskelt ja abi najal lavasüga-
vusse suunduvale isale langeb pojaga ühele
jonele jõudes valguskiir ning alles nüüd
teadvustab isa poja kohalolu. Ta seisab kanges-

tunult hetke ja haarab siis kramplikult poja
ümbert. Rahukellade kaja saatel viib Mikiver-
nad lavalt.

Poja tulek toob majja uue hinguse.
Kuid ei saa enam tagasi aega, mil elas Liisa.
Aega, kus vana vürst poega sõtta saates teda
oma elutöösse pühendas, avades värisevi käsi
kirjutuslaua sahtleid. Jumalagajätustseenis
surub Volkonski-Bolkonski kalli poja kangelt
enda vastu ja puistab südant. Kuid järgmisel
hetkel kriiskab ta kameda häälega manitsuse
("poeg ei tohi isa nime häbistada!") ning

lökkab poja järsult eemale. Andrei rahustab teda ja palub oma surma korral isal (veel sündimata) poja kasvatamine enda kohuseks võtta, kuid vana vürst ei taluks poja kaotamist ning varjab oma hirmu vingerdavalt siksakilise käeligituse taha: "Nii et ei anna naise kätte?" Täielikult tooni muutes kriiskab ta: "Nüüd jätsime jumalaga. Mine! Mine! Mine! Mine!" ja lahkub taarudes ning kätega vehkides.

Imaginaarne maailm

Kujutlused seonduvad tunnetega, südametunnistus kujutlusvõimega. Pojale näpuliigituse kaudu selgeks tehtud "väljapääs on sus endas, otsi sealt" viitab pigem sellele, et tunnete kaudu tuleb jõuda kogemuseni. Imaginaarses maailmas on vürsti jaoks liiga palju looduse loomulikule korrale vastukäivat, kuid Nataša Rostova (**Karin Tammaru**) näeb selles kõiges muusikat. See julge tütarlaps ronib vürst Bolkonski alale, lükkab pere manitsuste kiuste treipingi hooratta käima ega saa sealt enne minema, kui saabunud vana vürst hämmelduses hoo peatab ja neiu laksuga minema saadab — naised oma tubadesse. Kui Andrei endast rääkida soovib, kuulub vana vürsti haamrilöökide tagant venitatud "Nii! Endast! Palun!" Samal ajal kui Andrei tunnistab, kuidas Nataša on ta maailma muutnud, askeldab vana vürst treipingi kallal: silub, puhub tolmu. Kuid ta siiski kuulab poega, olgugi et peidab seda. Vana Bolkonski ei usu, et "see laps" teeks pojast korraliku, töövõimelise inimese ning suudaks üles kasvatada noore vürsti Nikoluška (**Ülar Lumiste**). Volkonski-Bolkonski vehib jälle nimetissõrmega ja tõstab häält: "Ära vaidle vastu! Ma tunnen sind! Sina sööstad alati ihu ja hingega ühte ettevõtmisse!" Järgneb peenikesel sisinal intensiivne ning publikut naerutav "See kõik on väga ebaküp ja pidetu!" Andrei ähvardus ilma õnnistusega abielluda saab isalt vastuseks: "...ehhehh... pane oma pärisorjast talupoeg isandaks... tee, mis tahad — (*tõsinedes*) aga lase meil üle kontrollida, lase meil oodata". Väsinud vürst istub treipingi taga taburetil ja palub, et poeg ei laseks sõjal omavahelistesse suhetesse kanduda. Hingerahu pärast lükaku poeg abiellumine aastaks edasi, ehk on isa sellal juba mulla all... Poja kihlusest kõneldes teeb vürst taas imelikku terava žesti, nõuab põsesuudlust ning hõikab rõõmsalt teenrile:

"Too sussid ja daamid!"

Istub lavale ja käsib Alpatõtsil saapad jalast sikutada ning hõbetikandiga sussid jalga torgata. Nataša ja krahvinna Rostova (**Külliki Saldre**) on jõudnud vürsti selja taha. Ja nüüd hüppab Volkonski-Bolkonski üles imelise kergusega ning hakkab neile otsa vaadates kätega liialdet apuklikke graatsilisi kaari tehes ja end lödvaks lastes sõnu pillama, pannes poja piinlikkust tundma. Külma ja etteheitva pilguga Saldre-Rostova lahkub. Vana vürst uurib ühe hingetõmbega "linnuajukese" kuue võõrkeele või algebra- ja geometriaoskust, lisades õpetliku vanasõna: "Kes hunti kardab, ärgu metsa mingu!", diktaatorlik nimetissõrm rõhku loomas. Nataša vastab aga veel suurema energiaga ja pause jätmata, sattudes tõelisse õhinasse nii matemaatikast kui laulmisest. Ja ta on lugenud Voltaire'i, mis vana vürsti kui Voltaire'i suure austaja kohe ennast ringi pöörama paneb ning tõsiseks muudab. Ja mis selgub — linnuajuks tituleeritu teab kiirteteoreemi, st "on Marjast targem". Kuid asi tipneb sellega, et tüdrukul on ka küsimusi. Ennekuulmatu, et vürstilt küsitakse, mida tähendab "i". Mingi Saksa maalt toodud lollus, mis muud! Vürst teeb käega tõrjuvaid liigitusi, kui Nataša vaimustunult talle imaginaarse arvu saladust avaldab. Volkonskil-Bolkonskil on juba raske hingata, enesevalitsus on peaaegu kadunud, puisel sammul lavalt lahkudes suudab ta vaid kriisata: "Lõpp sellele! See on üks äraütlemata hädaohtlik laps, vürst Andrei!", mispeale poeg uhkelt naeratab.

Vana Bolkonskit kujutatakse algul suurplaanis, ikka treipingi taga eeslavalt, kuid surmastseenis on lava semantiliselt koormatum — tagalava hämaruses sõjaväelased, paremal kõrge halli samba varjus leinarüüs Nataša, vasemal preester (**P. Puis** või **M. Trink**), lava keskel treipingist eemal ratastoolis abitu vana vürst, kel oleks veel nii palju õelda — eriti truult isa kõrval põlvitavale kurva saatusega tütrele, sügavalt religioossele Marjale. Ainult andestust saab ta paluda. Pärast vürsti surma kantakse treipink lavasügavusse kaldteele, kus see õrnalt valgustatuna veelgi rohkem mõjule pääseb. Kui töö ja korra sümbol, mille on suureks mänginud Peeter Volkonski vana vürst.

ELLE VATSAR

TEATER, MILLE OLEMINE ON TALUMATULT KERGE

Paul Claudel, "Vahetus"

Lavastaja: Katri Kaasik-Aaslav

Kunstnik: Krista Tool

Osades: Liina Olmaru, Epp Eespäev,

Indrek Sammul, Jaan Tätt

Esietendus Tallinna Linnateatri Põrgulaval

20. novembril 1999

Prantsuse sümbolisti Paul Claudeli näidendi "Vahetus" tõlkis Anu Lamp 1994. aastal. Páris hilja — kui mõelda, et näidend valmis umbes sada (erinevate allikate andmeil on "Vahetus" kirjutatud kas 1894 või 1901) aastat tagasi.

Viis aastat puhkas tõlgitud näidend Näitemänguagentuuri sahtlis, enne kui lavastati. Ma ei tea, kui kaua tõlkenäidendid tavaliselt enne lavalejõudmist laagerduvad, samuti ei tea ma, kui palju neid agentuuris tõlgituna oma saatust ootamas on. Võib-olla on viis aastat tavaline.

"Vahetusse", tundub mulle, suhtuti siiski ülemäära ettevaatlikult. Osalt vist teatava võõristustunde tõttu, mida tekitab autori sümbolistikuulsus, aga küllap ka kahtlusest, kas tänane publik tahab vaadata hämaravõitu sisuga ülipoeetilist lugu, millel on lisaks veel intensiivne religioosne taust.

Páris kindlasti pole Claudel kassautor, pigem ikka kitsa pühendatute ringi kultusobjekt. Kas võib siis loota, et tema teatri elluärkamine on täna võimalik?

Jumaldatud ja vihatud Camille

Olin arvatavasti üks esimesi, kes "Vahetuse" eestindust luges. Pean oma häbiks tunnistama, et ei teadnud Claudelist tookord just palju. Tõlkija oli jätnud tiitellehele märkimata näidendi kirjutamise aasta või polnud see mulle lihtsalt silma jäänud, nõnda ei teadnud ma "Vahetust" esialgu ka mingisse aega paigutada. Omad kahtlused mul ju olid, üsna tõelähedased, nagu hiljem selgus, aga sel hetkel pani mind kahtlema teksti kummaline päevakajalisus, mis ei tahtnud mahtuda ühte dramaturgilisse ruumi näidendi keelelise tõsetusega. Teemaatikal ja käsitluslaadilt sobibki

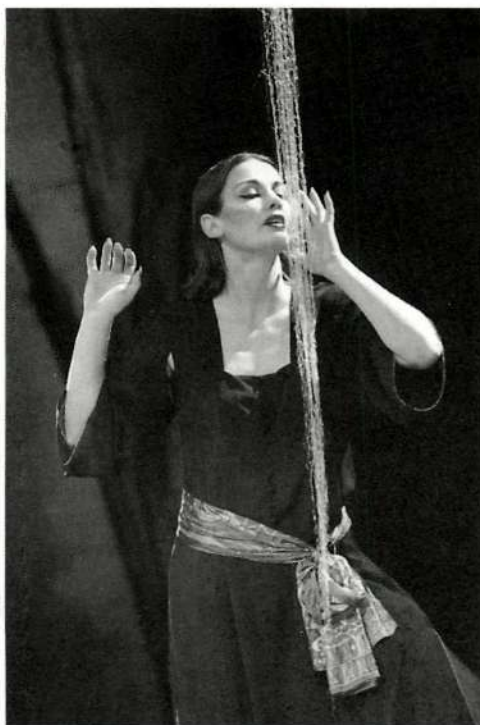
"Vahetus" paljudesse aegadesse renessansist tänaseni. Ülipoeetiline keel, kujundite ja tähenduste rohkus võib aga eri aegadel olla rohkem või vähem aktuaalne ja moes.

"Vahetuse" lugemismulje oli nii jahmatav, et olen hiljem poolteadlikult-poolalateadlikult Claudeli kohta materjali otsinud. Kirjastuselt "Kunst" ilmus 1996. aastal Pauli skulptorist õe elulugu — Barbara Krause raamat "Camille Claudel — elu kivis". Seesama Camille oli teatud määral "Vahetuse" Marthe'i prototüüp. Camille oli Claude Debussy armastatu. Camille oli ka August Rodini õpilane ning armuke.

Paul Claudel, "Vahetus", Tallinna Linnateater. Thomas Pollock Nageoire — Jaan Tätt, Louis Laine — Indrek Sammul.



Just õe suhet Rodiniga püüab Claudel kujundi või üldistuse tasandil lahata ka "Vahetuses". On arusaadav, et ta ei saa jääda erapooletuks ega olla objektiivne: Paul jumaldas Camille'd ning oli Rodini peale armukadedam kui vennale kohane. Barbara Krause on kirja pannud episoodi, kus veel verinoor (kuid Rodini poolt juba esmakordselt petetud) Camille küsib vennalt nõu ja tuge. "Paul ei suuda hüpata üle oma varju," kirjutab Krause. "Ta ei taha andestada. Ta tahab reeturi tappa. Ta kirjutab parajasti üht kohutavat teost. Seal saab ta lubada endale kõike, välistada iga-suguse õigluse ja jätta endale kõik õigused. Ka õiguse tappa, kui tuleb ära koristada vana ja üleelatu. Mitte andestada!" Jutt käib küll



"Vahetus". Lechy Elbernon — Epp Eespäev.

Claudeli ühest varasemast näidendist "Enne-aegne surm" (1892), ent mõnes mõttes maksab Claudel kõigis oma näidendites õe ning oma (venna?)armastuse eest kätte. Camille on mitme tema naisekujud algallikas kui mitte proto-tüüp.

Ei saa ka unustada, et sümbolism tekkis ajal, mil prantsuse revolutsioon õgis oma lapsi, kellele ta oli andnud julguse vabalt hingata. Mil naised astusid jõuliselt maailma



"Vahetus". Louis Laine — Indrek Sammul, Marthe — Liina-Riin Olmaru.

näitelavale ning seksuaalsete tabude alustalad kõikusid.

Paul Claudel, sügavalt religioosne kirjanik, pidas oma tänamatut võitlust ajas, kus — tolle aja mõiste järgi — polnud miski püha. Ja sarnaselt õega jumaldas ja vihkas ta ka aega. Ta armastas oma aja vaba vaimu, kuid see murdis ta südame.

Just tänu Camille'le ja Rodinile pääses nooruke poeedihakatis Paul Claudel tollas-tesse edumeelsetesse kirjandusringidesse. Teda mõjutasid otseselt Voltaire, Villon, Mallarmé, Rimbaud.

Aegruumi komplitseerimine

"Vahetuse" esietenduse eel kasvas minugi erutus. Tundsin ja armastasin seda lugu — mul oli peas omaenda väike lavastus, mis pole kunagi hea eeldus teise tõlgenduse vastuvõtuks. Tajusin ka karisid, mis selles tekstis nii lavastaja, näitlejate kui ka publiku jaoks varjuvad.

Enamik meist pole ju harjunud nii poeetilise tekstiga ega oska lahti mõtestada ega vastu võtta tõstetud, ülevat stiili — mina ise nende hulgas. Üks noor lavastaja, kes "Vahetust" luges, ütles: "See on ju luuletus."

Õige keeruline on esitada olemise talumatut kergust kõrges stiilis. Juhtub ju sageli, et niisuguseid lugusid hakkab saatma petlikele võltskarkudele toetuv paatos. Kaugeltki kõik näitlejad ei valda poeetilise teksti vahendamise diskreetset kunsti. Parimat püüdes, loomulikkust ja arusaadavust taotledes võib libastuda ka teise äärmusesse — lihtsustada teksti olmeliseks draamaks. Claudeli puhul võib nii juhtuda koguni autori enda juhtnööre järgides, n-ö tema õnnistusel. Claudel on kirjutanud: "Näitleja on kunstnik, mitte kriitik. Tema eesmärgiks ei ole mitte teksti selgitamine, vaid tegelase taaselustamine." Kui mõelda, et on möödunud sada aastat ning paljudi tollal öeldust võib täna kõlada elukaugena, naiivsed või koguni lapsikult, siis võib vabalt juhtuda, et tegelase tänasesse toomisel kaob tasakaalutunne.

Katri Kaasik-Aaslav on oma lavastuses valinud autorit üsna täpselt järgiva tee. Ta ei püüa peale suruda oma kontseptsiooni, vaid vahendab seda delikaatselt — võib-olla liigagi — Claudeli reeglite piires.

Tegevuskoht — rannik (diplomaat Claudeli nägemuses Ameerika rannik) — pole nii selgelt antud kui tegevusaeg. Kujundus ning kostüümid (**Krista Tool**) vihjavad juugendile, ent pigem selle kargele, põhjamaisele modulatsioonile. Lõppenud sajandi algus on märgina määratletud — riivamisi, mitte liiga täpselt, kuid siiski. Nagu öeldud, võiks "Vahetust" vabalt mängida ajatuna, ent ajastu määratlemine on vaatajale siiski toeks teel Paul Claudeli komplitseeritud teatrimaailma.

Meenub, et Mati Undi lavastuses "Iwona, Burgundia printsess" (muuseas, peaosas samuti Liina Olmaru) oli üks tegelane, kes külvab segadust ja kui temalt küsiti, mida ta teeb, vastas: "Ma komplitseerin." Selles lauses on Mati Undi täpselt ja humoorikat dramaturgiataju. Et näidend oleks huvitav, peab dramaturg olukorda "komplitseerima". Õigupoolest teeb seda ka lavastaja, sest mida muud üks lavastamise protsess on?

Claudeli "Vahetuse" puhul on lavastaja ülesanne ülimalt keerukas. Komplitseeritud, mitmetähenduslik, kujundlik, mütooloogiline, religioosne ja psühholoogiline tekstiruum tuleb mooduliteks lahti võtta. Puhastada mittevajalikust tähendusmüra ning seejärel uue loogika järgi kokku panna. Soovitavalt komplitseerituse astet, proportsioone ja mastaape muutmata.

Avarust, avatud ruumi, kõiksusega seotust igatseb see lavalugu juurde. Ehkki kunstnik on andnud oma parima mängus valguse ja läbipaistvusega. Liiga lähedal on



"Vahetus". Lechy Elbernon — Epp Eespäev.

mäng, liiga vähe on sügavust lavaruumil, piiravalt ja vaataja osadust kammitsevalt mõjub vaatuste alguses ja lõpus ka (Claudeli teatriajast pärit?) kohanäitaja poolt avatav eesriie. Reeglid — teie olete ühel, meie teisel pool piiri — on vaatajale dikteeritud ja see, mida saalisolija hetkiti igatsema hakkab, ongi julgus ületada piiri, tulla välja etteantud raamidest.

Linnateatri "Vahetus" on tehtud justkui pisut liiga kindla peale. Mis tähendab küll väga head näitlejamängu, täpseid suhteid ja tugevalt koos püsivat lavastust. Kuid see ärritab vahel ikkama, et lavastaja oleks julgenud astuda ka kõikuvale pinnale. Proovima, kas tema läbipaistev klaas ka tegelikult kannab. Või murdub hoopiski, ja et mis siis saab? Nii, nagu ta on ahvatlenud kitsale, kõikuvale ja libedale oma tegelased: pind, mida mööda nad kõnnivad, moodustub sinistest kaljunukkidest ning pleekinud laudteedest.

Mina otsin ja sina otsid

On üks tegelane, kelle mängulaadis ning rollilahenduses on julge üleastumise kiusatus aimatav — see on **Jaan Tätte** Thomas Pollock Nageoire, kes näib pärinevat

pigem sümbolismi rüpest võrsunud sürrealismist kui sümbolismist enesest. Meelde tuleb üks noorem Jaan Tätte Pinteri "Sünnipäeva-peost" (Mati Undi lavastus). Öhkörn ebakõla tema Thomas Pollocki ja teiste tegelaste täiuslikus stiilimängus, sunnib Tättes silmadega rippuma. Ta külvab ohutunnet ja see muudab ta eriliselt paeluvaks. Tätte on elav tõestus Claudeli sõnadele: "Sageli ei puuduta näitleja puhul mitte niivõrd see, mida ta räägib, kui-võrd see, mida me aimame teda ütelda kavatsevat."

Katri Kaasik-Aaslavi lavastuse suurim voorus ning õnnestumise trump ongi ülitäpne

"Vahetus". Marthe — Liina-Riin Olmaru.



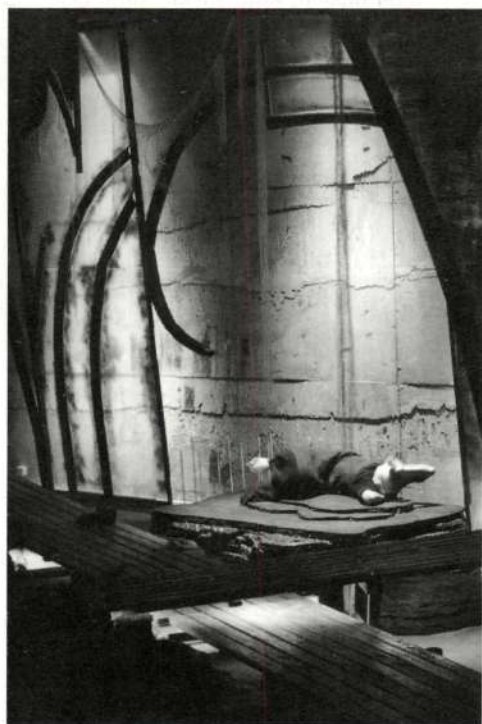
osatäitjate valik. Autor on ette näinud, et nelja tegelase kaudu kohtuvad laval neli erinevat maailmavaadet: indiaanlane (Louis Laine — **Indrek Sammul**), mustlane (Lechy Elbernon — **Epp Eespäev**), jänki (Thomas Pollock Nageoire) ja prantslanna (Marthe — **Liina Olmaru**). Mis puutub naistesse, siis on need kaks näitlejannat Eesti kontekstis peaaegu ainukujutletavad lahendused. Meeste puhul tundub võimalusi rohkem olevat, ent ka Katri Kaasik-Aaslavi valik on tore.

Tegelikult kannab Linnateatri "Vahetust" ühtlaselt tugev ansamblimäng, kust pole justkui õige kedagi eraldi esile tõsta. Tegelas-tevahelised keerulised (omandi)suhted on selgelt välja joonistatud, ent ometi tulvil küsimusi. Vastuseid on — õnneks — hoopis hõredamalt.

Paeluvaim on kammerlik kokkukõla erinevate paaride vahel. Marthe ja Louis Laine, Louis ja Lechy, Lechy ja Thomas, Thomas ja Marthe... "Mina otsin ja sina otsid ja igaüks otsib oma"-mäng. See fraas justkui jääb lavastuses kummitusena korduma — õigupoolest ei õnnestu ühelgi neljast tegelasest teiseni jõuda. Ja nagu ikka, on inimese püüdluste, tema teekonna jälgimine ning sellele kaasa-elamine päralejõudmisest paeluavam.

Katri Kaasik-Aaslav on need neli erinevat teekonda väga visuaalseks lavastanud. Juba nimetatud laudteedel kõõlumised, üle-paisutatud žestid, pikad aeglased haaramised ning kammitsevad embused läbivad lavastust, muutes selle nagu omamoodi tantsuks. See on Claudeli "unenäoladadne hõrendatud ruum, mis elab meenutuste ja ootuste märkide kaudu" ja kus mängib teatav "liigutuste ja kõne ebaloomulikkus".

"Vahetus". Lavastuse proloog.
Kunstnik: Krista Tool.
Priit Grepri fotod



Lõppeesmärk on Jumal

Kogu Claudeli looming on kantud kõrgetest kõlbelistest normidest ning elumõistmine on, nagu eespool öeldud, sügavalt religioosne. Teatud mõttes jutlustab ta moraalset ülenemist läbi hingeliste kannatuste raja ning vaatleb inimestki maise—jumaliku mõõtkavas. Taas ei puuduta see ainult "Vahetust". Näidendi "Päevapööre" sisu (mille naispeategelane Yse on taas Camille' dramaturgiline teisend) on Claudel kokku võtnud nii: "Liha himustab vaimu ja vaim himustab liha. Mees tajub Jumala kutset. Ta otsustab sellele järgneda. [- -] Loomulikult ei saa lõppeesmärgiks olla midagi muud kui Jumal..."

Jumalike väärtuste kandjaks "Vahe- tuses" on Marthe, kes kehastab autorile ühtaegu Prantsusmaad, jumalikku vaimu kui ka jumalikku puhtust ning absoluutse kõlbeli- suse sümbolit. Kuna purgatooriumini peab kasvama, annab ta Marthe'ile kannatused ning ohvrimeelse armastuse.

Liina Olmaru puhas, läbipaistvuseni habras natuur sobib Marthe'iks. Lihalikule inimesele peaaegu uskumatu kõlblus saab Olmaru kehastuses kõikevõitva armastuse jõul veenvaks. Hea-kurja vaheliste valikute lihtsus ning selgus annab Olmaru Marthe'ile tohutu jõu, samal ajal kui täielik eneseohver- dus teeb temast tühise inimese mõttetu ohvri.

Tema armastuse objekt, Indrek Sam- muli Louis Laine, peidab eneses terve galerii erinevaid tundmusi ning ilmeid. Ta annab end patule ajapikku, ent vääramatult; on alul armastaja, siis nautleja, siis ahne, siis tühine, siis... Kahetsust ei jõua ta õieti veel tundagi, nii et sel viisil on tema surm koguni halastav.

Laine'i hukutajaks saab priiskav armastajanna Lechy, kelle hävitab tema enese elamisahnus. Lechy on mõõdutundetuse ja ahne kire võrdkuju. Epp Eespäeva Lechys on kõik pillav. Julge, jõulise pintsli tõmbega maalitud ilu. Iha saada pidevalt joovastatud. Alkoholist. Armastusest. Publiku lumma- misest. Ta on vibuna pingul, vedruna kokku surutud, valmis pidevalt paiskuma ja purs- kuma — nagu keegi, kes tunneb ühtaegu orgasmi ja kiima. Kogu poeetilisele ning tõstetusele vaatamata on Claudel väga kirglik autor ja Katri Kaasik-Aaslavi lavastus väga meeleline lavastus.

Neljas tegelane, pururikas Thomas Pollock Nageoire, otsib lunastust. Ta on ost- nud endale kõik, ka naise, aga nagu Claudeli eetikakoodeksi järgi arvata ongi, pole saanud osta tõelist armastust. Ta mõistab, et seda on suuteline pakkuma vaid väga puhas hing, ja teeb viimse lootusetu katse: ostab Louis Lai- ne'ilt Marthe'i.

Nagu juba öeldud, on Jaan Tätte osa- täitmine üllatavaim. Läbi keerulise rollijoonise kumab lisavürtsina dramaturg Tätte isiksus ning tema suhtumine rahasse. Tätte on püü- nud oma näidendi tarvis kujutleda nelja miljardi dollari suurust rahahulka, nüüd kuju- tab ta laval meest, kellele seesugune rahahulk on täiesti mõistev suurus. Tätte Thomas Nageoire on eriskummaline. Tal on veider kehahoid ja vaade, ta on selle kummalisuse esteetika teenistusse suutnud rakendada koguni poeetilise teatri paisutatud žestid. Pealtnäha nagu elegant portselanipoes, aga tegelikult teeb see kohmakas mees ainult ülifunktsionaalseid liigutusi, mida kontrollib aju kui arvuti.

Nimede lahendamata mõistatus

Sümbolistliku luule ühe iseloomuliku omadusena on nimetatud kõlavarjundeil mängimist. Claudeli tekst on neist varjundeist kantud, kõlavõlu on koguni tegelaste nimedes — need pikad fonetiliselt kunstiteosed ning nende aeglane lausumine on osa "Vahe tuse" poetikast. Mul on kahtlus, et nimeid taga peitub ka mingi eriline saladus, et need nimedel on tähendus, mis viib teadja tagasi keskaja müsteeriumide, hispaania *auto*'de või jaapani *no*-teatri juurde, millest Claudel oma näiden- deisse mõjutusi on ammutanud, kuid reaalset kinnitust pole kusagilt leidnud. Kindel on, et nimed pole juhuslikud, ning veetlev, et see ka lavastusest välja kuulub.

Sümbolism — nagu enamik -isme — kehtestab küllalt range vormireeglistiku. Siin on olulised pigem muljed ja assotsiatsioonid kui lugu ise. Pigem suhted ja pinged kui ka- rakterid. Asjata pole sümbolismi kirjanduses peetud paralleelseks impressionismiga maali- kunstis. Kavalehelt loeme, et Claudeli seosed sündmuse ja selles osalejate vahel "ei ole põh- juslikud", vaid alluvad pigem "tasakaalu ja salajase hõimluse" seadustele.

Claudeli looming ei saa meeldida kel- lelegi, kes aeg-ajalt ei tunne end rusutuna igapäeva elu madalusest ja labasusest ning kelles pole piisavalt ülbust arvata end kesk- parasusest kõrgemaks. On ülbus Claudeli lugeda, lavastada, mängida ja vaadata, sest Claudel on elitaarne ja natuke snob. Ka süm- bolistide kuulus "kunst kunsti pärast" põhi- mõte deklareeris ju looja üleolekut massist, keskpärasusest ning piiritles kunsti mõista suutvate inimeste ringi õige kitsaks.

MIS JUHTUS VÕI KES TULI?

Vestlus Jeong Ok Kimiga

JEONG OK KIM sündis Koreas 1932. a. Õppis Sõulis ja Pariisis prantsuse keelt ja kirjandust, samuti filmikunsti. Korea üks olulisemaid teatri- ja kinomehi, teinud õppejõu tööd mitmes Korea ülikoolis. Pidanud rahvuslikult ja rahvusvaheliselt tähtsaid ameteid, aastast 1995 maailma suurima teatriorganisatsiooni ITI (Rahvusvaheline Teatriinstituut) president.

1966. aastal asutas erateatri "Jayu" (Vabadus), mis on 34 tegutsemisaasta jooksul publiku ette toonud sadakond lavastust (sh sellistelt autoritelt nagu Arsitophanes, Shakespeare, García Lorca, Ionesco, Beckett, Anouilh). 1970. aastast on otsinud Korea "uut draamat", uut teatrikeelt. Andnud küllalistendusi, töötanud küllalislavastaja ja -õppejõuna paljudes teatrites ning teatrikoolides üle maailma.

Kirjutanud ka näidendeid. 1987. a lavastas oma käsikirjal põhineva filmi.

Avaldanud kinoteooria-alaseid raamatuid.

Töötanud palju rahvusvahelise teatrielu arendamisel. Algatanud mitmeid suuri nii üleaasialise kui ka ülemaailmse tähtsusega kultuurivahetuse projekte, aidanud eriliselt kaasa Korea-Jaapani suhete lahtisulatamisele ja pälvinud selle eest olulisi auhindu, sh "Nikkei Asia" auhinna aastal 1998.

"Ma olen veel väga noor! ... järgmisel aastal tahan selle presidendiposti maha panna," ütles hr Kim Tallinnas.

Kirjatöö on koostatud kohtumiste ja vestluste põhjal, mis leidsid 11. ja 12. oktoobril 1999. aastal aset "Theatrumis", Eesti Teatriliidu ja mujal. Kohtujaid ja küsijaid oli mitmeid, mõni mõte või vastus leidis aja jooksul kordamist ja täiendamist, seetõttu võtan vabaduse alljärgnevas küsijaid nimeliselt esile mitte tuua, vaid vastuseid teemade kaupa koondada.

Härra Kim on väga tasane ja ligimesest huvituv, ta laseb pigem teistel rääkida ja ise kuulab, et siis vaimustuda eripärasid ja maailma võimalusterohkusest. Seetõttu juhtus nii mõnelgi kohtumisel, et küsija küsimusena mõeldud pikk mõttekäik sai temalt vastuse vaid naeratuse või kinnitava peanoogutuse näol. Festivali "Draama '99" küllalisena vaatas hr Kim ära 9 eesti lavastust.

Eesti teatritele

Minu jaoks oli eesti teatrifestival avastus. Kõik nähtud lavastused on erinevad ja ma arvan, et eripärasus on väga hea näitaja. Oma rahvaarvu juures on teil külluslik teater. Näiteks "Kuritöö ja karistus", "Mao tee kalju peal", "Pelléas ja Mélisande" — need lavastused on minu jaoks väga huvitavad. Mulle jäi mulje, et teie näitlejad on head ja tundlikud. Ma kadestan teid!

Aga ma mõtlesin ka sellest, mis teie teatris puudub. Ehk puudub üks teatav lõbusus, isegi narrus. Ei ole piisavalt huumorit. Kõik on pisut kurb ja pisut must. Selleks, et kannatada ületada, võib jõuliselt vastu seista, karjuda, nutta, aga võib ka naerda, naerda tõeliselt, "vastu naerda". Jäi mulje, et eesti teatriinimesed on väga tõsised. Teatriinimesed peavad olema mittetõsised... mõnikord. Mõnikord peab tegema midagi, mis ei ole üleliia "kunstiline"... Aga ma ei mõtle siin bulvariteatrit.

Võib-olla tingis võistlusolukord selle, et taheti teha midagi väga kunstilist...

Teie festival oli liiga lühike. Peaks tegema nädal või kümme päeva. Selleks, et saavutada pidulikkust, peab pidu veidi kestma. Muidu on alustades tunne, nagu lõpetaks juba.

Ja mida ma veel mõtlesin eesti teatrit ja eestlastest üldse: te peate leidma oma kultuurilise identiteedi. Te ei tohiks olla liiga sõltuvad maadest, mis on teile lähedal ja hakkamas. Teil on palju suhteid rootslaste, sakslaste, venelastega... neilt on ka palju õppida. Aga teil ei ole selliseid suhteid näiteks Egiptuse või Jaapani või Hispaania või Kooreaga. Et ületada sõltuvus lähinaabritest, tuleb otsida kontakti kaugematega.

Identiteedist

Seitsmekümnendatel aastatel asutasi me ITI juures "Kolmanda maailma komitee" (*Comité du Tiers monde*), kuhu kuulusid Lõuna-Ameerika, Aafrika ja Aasia teatrid.

Rääkisime palju vajadusest säilitada või taasavastada oma identiteet. Leidsime, et olime liiga mõjutatud n-õ lääne teatri standardist.

Kutsusime kokku "kolmanda maailma" festivali. Lääne teatri inimesed seepeale protesteerisid: "kolmas maailm" ei ole hea termin, sest pole "esimest" või "teist" maailma; meiegi tahame oma kultuurilist identiteeti, mitte üksnes teie. Nüüdseks oleme selle komisjoni ümber nimetanud — Kultuurilise Identiteedi ja Arengu Komitee (*Comité of Cultrual Identity and Development*).

1975. aastast alates olen otsinud nn kolmandat teatrit. See ei ole enam ida või lääne teater, vaid nende kohtumisel tekkinu. Sealt peale lavastame oma teatriga ka Korea näidendeid, püüame taasleida ja hoida iseenda kultuurilist identiteeti. Me ei taha imiteerida lääne teatrit, aga ka mitte traditsioonilist ida teatrit. Küll aga kasutame oma maa traditsioonilise teatri pärandit, selle elemente.

Alustasime otsinguid koos kogu trupiga, kirjutasin ise. Ja isegi, kui lavastasin lääne näidendi — "Verine pulm", "Hamlet" —, ei teinud ma seda euroopalikus laadis. Tahtsin keskmesse asetada korea näitleja. Korea näitleja, kes mängib näiteks "Verist pulma", teeb seda meie teatritraditsioonile omases grimmis ja kostüümis. Hispaanlased on väga sitked ja kumaverehised, korea näitleja ei saa seda imiteerida, see muutuks koomiliseks. Kord kohtasin kuulsat tšehhi lavastajat, kelle "Verise pulma" lavastus oli läbi kukkunud. Ta sattus Koreasse, nägi mu lavastust ja ütles: "Teil on õigus — isegi tšehhid ei saa imiteerida hispaanlasi, see ei tööta." Või näiteks pulmapidu ja surm — Hispaanias on see kõik teisiti.

Teatripärandist

Korea teatripärand erineb Hiina või Jaapani omast. Hiinas ja Jaapanis oli teatril toetaja — pekingi ooperit pidas üleval keiser, no-teatrit toetasid samuraid, *kabuki*'t kodanlus. Korea teatrit aristokraatia ei toetanud, ka kodanlusel polnud selleks piisavalt jõudu. Meie teater kujunes välja madalamal tasemel. Nüüdseks on hiina või jaapani teatritraditsioon kivistunud, ümberkujundamine ja värskendamine on seotud raskustega. Korea teater on oma tegemistes primitiivsem, kuid elavam

ja vabam. Kusjuures arvatakse, et algseid mõjutusi võib jaapani *no* olla saanud korea maskiteatrist.

Koreas oli konfutsiaanlus vahest enam levinud kui Hiinas. Narrus, tolatemine — see on midagi, mis selle õpetusega ei sobi. Seetõttu kuulusid näitlejad kuni XIX sajandini Koreas madalaimasse ühiskonnaklassi. Neid ei käsitletud täisväärtuslike inimolenditena. See andis aga näitlejale vabaduse. Nad kritiseerisid aristokraatiat ja aristokraatia ei takistanud, sest nende jaoks polnud näitlejate näol tegemist inimestega. Tänaसेks on näitlejad Lääne mõjul tõusnud ühiskonnas tähtsamale kohale, neid nimetatakse "kunstnikeks" ja nii on näitleja nüüd küll kõrgemas seisuses, kuid ta on kaotanud oma vabaduse.

Koreas peaaegu puudub klassikaline teatritekstide pärand — erinevalt Euroopast, kus juba Kreekast alates on teater tekstides edasi kandunud. Läänes on üldlevinud mõtteviis, et näitleja on see, kes interpreteerib näidendi. Minu vaatepunktist ei ole näitleja näidendi interpreteerija. Ida teater *p õ h i n e b* eelkõige näitlejal.

Mis või Kes

Paul Claudel on öelnud: lääne teatris "midagi juhtub", aga ida teatris "keegi ilmub". See tähendab — ilmub näitleja. Lääne teatris miski, ida teatris keegi.

Muidugi on ka ida teatris olemas sündmused ja midagi juhtub. Aga mõelge näiteks Beckett'i "Godot'le". Läänes liigitatakse see näidend "absurdidraamaks". Aga Idamaa inimene — see ongi absurd. Me ei ole loogilised nagu eurooplased. Ma ei tea, kas Ionesco või Beckett on saanud otseseid mõjutusi ida teatrist, aga see, mida nad kirjutavad, on mulle väga tuttav.

Lääne teatris ilmub näitleja vastavalt näidendi loogikale, ida teatris ei tule ta lihtsalt uksest sisse — näitleja ilmumine on eriline, see on *s ü n d m u s*. Ka minu teatris on näitleja ilmumisel ja samuti lahkumisel suur tähtsus.

Näitleja

Näitleja peab olema keegi, kes erineb ükskõik-kellest. Ta ei saa olla nagu teised.

Samas peavad näitlejad — või teatriinimesed laiemalt — olema väga tolerantsed. Totaalne tolerants. Koreas öeldakse, et näitleja on "suur" ja "lai", st ta saab vastu võtta kõike, koguda endasse kõikvõimalikke tegelaskuju-sid. Näitleja ei saa olla egotsentriline. Näitleja peab olema ühel teisel tasandil. Mis ei tähenda

isikupäratust, kõige kaasa minemist. Näitleja peab olema tark.

Näitleja peab olema vaba. Temas peab olema piisav annus nii objektiivust kui subjektiivsust. Tihtipeale on oht kalduda liialt viimasesse. Olla teatriinimene või kunstnik tähendab saada üha vabamaks. Aga seda tuleb pidevalt, iga päev treenida. Aasia teatri üks väga olulisi tugisambaid on pidev kordamine. Korra-tes õpib.

kutsuti mind Riiga, et viiksin seal läbi õpikoja. Kutsujaks oli Mihhail Tšehhovi Ühing. Ütlesin, et ma ei tea Mihhail Tšehhovist midagi. Aga kutsuja kinnitas, et ta on näinud üht minu lavastust ja selles oli midagi väga mihhail-tšehhovlikku. "Te peate tulema ja tegema omal viisil ateljee." Läksin ja lahkasin šamanistlikus laadis "Hamletit". Ma ei olnud lugenud Mihhail Tšehhovit, ma ei teadnud, kes on Mihhail Tšehhov, alles pärast õpikoja lõppu



Jeong Ok Kim.

Vabadus

Vabadus tähendab võimet ja võimalust aktsepteerida eripärasust, aktsepteerida teiste inimeste vabadust.

Umbes viissada aastat tagasi ei eksisteerinud Aasias sõna "vabadus". Koreasse on see mõiste — ilmselt jaapanlaste vahendusel — tulnud Euroopast. Varem teati, et inimene on vaba, ja seda ei olnud vaja sõnastada. Küllap oli olemas vabaduse kontseptsioon, aga eraldi mõistet ei olnud vaja.

Mis ajast eksisteerib vabaduse mõiste Euroopas?

Šamaan

Mind huvitab Korea šamanism. Šamaan on väga teatraalne isiksus.

Kord — umbes viis aastat tagasi —

lugesin tema tekste. Neis on tõepoolest midagi šamanistlikku.

Šamaan on kahesuguseid: on neid, kes põlvnevad šamaani perekonnast, teevad vajalikke harjutusi; aga on ka neid, kes saavad šamaaniks järsku — vaim tuleb peale. Nii on ju ka näitlejatega.

Šamaan võib liikuda läbi aja ja ruumi. Näitleja peab samuti ületama aja ja ruumi piire. Koreas mõeldakse, et on jõgi — siinpool jõge on elu ja teisel pool surm. Kui oled kord selle jõe ületanud, siis ei saa enam tagasi tulla. Üksnes šamaan saab seda jõge ületada: ta võib surma maailma minna — ja sealt ka tagasi tulla. Minu arvates on samuti näitlejaga — ta võib seda jõge ületada. Selleks, et minna ühest tegelaskujust teise, te ületate vahel ajapiiri.

Aga see ei tähenda, et näitleja peab olema šamaan. Võib olla kolm tuhat või viis

tuhat aastat tagasi olid näitleja ja šamaan üks. Täna võime meie kasutada šamaani vaimsust või tehnikat, otsida šamanismist oma meetodile vahendeid.

Teatril on palju ülesandeid: aidata ületada kannatust, aidata vastu seista mõttetusele... Ka šamanismi eesmärk on sama — lohutada seda, kes on palju kannatanud. Šamaan saab lahendada lahendamatu olukordi. Näiteks võib ta lepitada mingil absurdil ja ootamatul moel surnud inimese hinge.

Teatriinimene on vastutav elu ja surma eest. Aga see "vastutus" — see on väga lai ja mitmetasandiline mõiste.

Rahvuslikkus ja rahvusvahelisus

Teater, eriti keelt kasutav teater on väga rahvuslik. Kuid oma identiteeti omav teater võib samas olla ka väga rahvusvaheline. Jah, eksisteerib küll keelebarjäär, aga teatris on eriline, otsene inimestevaheline kontakt. Teater võib teha end arusaadavamaks kui nii mõnigi teine asi. On väga palju erinevaid festivale, kuid oleks vaja veelgi suuremat vahetust. Samas ei saa teha spetsiaalselt "eksportteatrit". Ei saa olla teatrit, mis on hea selleks, et reisida, aga halb, et seda kohaliku publiku ees mängida.

Maailmas on palju teatreid, nende vahel on rahvusvaheline sild. See sild ei tohi olla ühesuunaline. Maailma kultuuri või teatrielu keskus ei pea olema Pariis, New York... see võib olla ka Söul, või Tallinn.

Õpetaja ja õpilased

Me otsime meetodit, aga tegelikult ei ole meetodit olemas. Ma ei usu meetodisse, aga ma otsin alati meetodit. Meetodi otsing

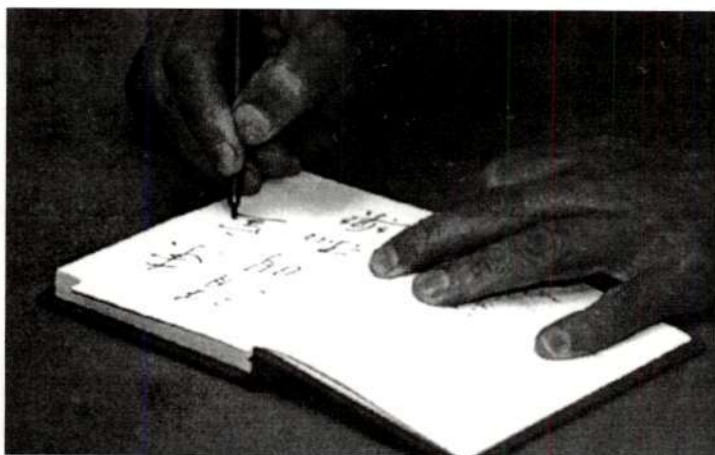
— see on minu meetod. Meetod peab olema protsess, see peab arenema ega saa olla kinnistunud. Ja samas peab teadma, et tegelikult ei eksisteeri loomingus meetodeid.

Üliõpilasi tuleb käsitleda isiklikult, ei saa kõigile läheneda ühtmoodi. Minu vanem vend oli väga tugev matemaatikas, mina ei olnud. Juhuslikult hakkasime kodus mängima üht idamaist, mustade ja valgete kivikeste mängu. Keeruline ja filosoofiline mäng. Arvatakse, et see on väga seotud matemaatikaga, tuleb kombineerida ja läbi mõelda. Kõik olid kindlad, et minu vend õpib selle väga kiiresti ära. Aga kui me mängima hakkasime, olin mina võitja... ma olin kogu perest pea jagu üle. Iga inimene, iga inimese aju ehitus on väga erinev. Me tohi liiga kiiresti hinnanguid anda.

Mul on alati tunne, et noored üliõpilased tahaksid õppida midagi konkreetset. Tahaksid midagi kiiresti õppida ja koolist lahkudes saadut kohe praktikas kasutada. See, mida mina teen, ei ole konkreetne. See on midagi väga abstraktset ja ähmast.

Tuleb energiat vastu võtta. Selleks on oma harjutused: näiteks tuleb palju plaksutada. Me võtame energiat vastu käte kaudu. Käed on meile nagu antennid. Käsi-antenni vahendusel saame pidada ühendust kogu universumiga.

Samuti näitan ma õpilastele, kuidas tuleb tervitada. See on harjutus kehale, harjutus hingamise harmoniseerimiseks ja vaimu kontsentreerimiseks. Tervitamine on ka teiste aktsepteerimine. Tervitamine on väga hea tervisele, kontsentratsioonile, suhtlemisele. Tervitamine — see on meie jaoks iseenesestmõistetav ja tavaline. Aga seda korduvalt tehes võib leida midagi väga lihtsat, väga



Jeong Ok Kim
kirjutamas
Ülo Vooglaidi
külalisteraamatusse.

Marius Petersoni fotod

olulist... Suure ja sügava tervituskumarduse kaudu saame kontakti nii maa kui taevaga. Nagu paavst, kes tuleb Poola ja lennuväljal kummardub, suudleb maad.

Mõte tiigrist

Mõtlen teha lavastuse sellest, kuidas ja miks korea tiiger välja suri. Koreas on tiiger omamoodi püha loom. Midagi vaimset. XIX sajandini oli meil väga palju väga tugevaid tiigreid, nüüd pole neid enam üldse. Vahel räägitakse, et keegi kusagil Põhja- ja Lõuna-Korea vahelisel asustamata alal nägi... Aga täpselt ei teata.

Jumal saadab tiigri inimeste juurde käsuga süüa ära kõik allakäinud inimesed. Kuid kui tiiger peaks ära sööma kellegi, kes pole halb, siis saab ta karistada. Nii saabubki tiigrikari Koreasse ja tahab kohe kõik allakäinud ära süüa, aga igal inimesel on mingi hea ettekääne. Nad ütlevad: ei, ma ei ole halb inimene, ma tegin nii või teisiti... Tiiger tahab prostituudi ära süüa, aga prostituut seletab: ei, ma ei ole üldsegi halb. Nii selgub, et kõigil on õigus, kedagi ei saa ära süüa ja tiigrisugu sureb välja.

Juured ja esivanemad

Korealaste esivanemateks peetakse karu. Karu astus üle Jumala seatud keelust ja karistuseks sai temast inimene. Jaapani, korea, eesti, soome, ungari... need on altai keeled... pöörane lugu! Me oleme kõik karude järeltulijad.

Darwin ja ahvid?... Karu on intelligentsem kui ahv. Karu võib tõusta tagajalgadele. Mis rahvusest see Darwin oli? Inglise? Võimalik, et inglased on ahvide järeltulijad, meie oleme karude. Karude järeltulijad peavad ühinema!

Žürri liige Poolast ütles, et Helsingi lennuväljal saab osta karulihavorsti...

Ja otselennuk Tallinn—Sõul ei lendaks ilmselt kauem kui kaheksa tundi...

Koostanud MARIUS PETERSON
Kraków, november 1999

ÕNNITLEME!

5. aprill
KIRILL RAUDSEPP
dirigent — 85

5. aprill
ERNST RAISTE
tantsija — 75

10. aprill
HARRY KARRO
näitleja — 70

15. aprill
MAIE TOOMPERE
nukunäitleja — 60

15. aprill
EVA NOVEK
näitleja — 75

16. aprill
HERARDO KONTERAS
näitleja — 60

17. aprill
PEEP PUKS
*dokumentaalfilmide
režissöör — 60*

17. aprill
OLGA BUNDER
ooperilaulja — 50

25. aprill
ARVO JÖGGER
laulja — 60

26. aprill
HELMİ BETLEM
laulja, pedagoog — 90

27. aprill
VILLU MUSTING
klarnetipedagoog — 65

28. aprill
VELLO LOOGNA
orkestrijuht — 60

29. aprill
JAAK MOKS
dirigent — 70

TALLINNA XI BAROKKMUUSIKA FESTIVAL: ELU PÄRAST REFORMATSIIONI

28. I — 6. II 2000

Suur tagasitulekuidee, mis XX sajandi teisel poolel vanamuusikagi tagasi tõi, on vist nüüdseks lõppfaasi jõudnud ja mõnevõrra alla käinud. Sellele viitab näiteks asjaolu, et vöörandunud mineviku taganõudmine — ehk siis muusika stilistilise autentsuse tagaotsimine on juba teatud määral eilse päeva idee. Asemele on tulnud uued ideed ja argumendid: nn mitteakadeemilised taotlused; loova tõlgendamise vabadus; teadlikud või ebateadlikud laenud mitmesugustest nüüdisaegsetest esitustüüpidest ja muusikapraktikast; lõpuks ka puhtpragmaatilised populaarkultuurist üle võetud serveerimisnipid, mis akadeemilises nišis tegutsevat vanamuusikat suurele publikule juba mõnda aega lähemale püüavad sikutada.

ILUSTIIL JA IDAEKSOOTIKA

Vanamuusika "standardid" on publiku teadvuses juba tõesti olemas. Näib, et inimesed teavad, mida ja miks nad tahavad. Või on harjunud tahtma. Aja märk on, et seekordsete barokipäevade üks peaesineja ja tõmbenumber oli inglise ansambel *The King's Singers*, mis staari kombel toob kokku täissaale, flirdib publikuga rahvaliku repertuaari abil ja püsib samas ülimalt vokaaltehnilise nõudlikkuse piirides. 29. jaanuaril "Estonia" kontserdisaalis esinenud kuueliikmelise vokaalansambli ilulaulmine sütitas meie publikuski ülimalt vaimustuse.

Inglaste kava pakkus järjestikku inglise, saksa, prantsuse, hispaania ja itaalia muusikat ning ulatus eurobarokist biitliteni. Ansambli eeskujulik vokaalstiil köidab mängulise vabadusega, jätab mulje, et laulmine on lihtne ja mõnus tegevus. Võib ainult arvata, missugust muusikalist distsipliini ja apteegikaalu on nõudnud otsekui plastiliinist tehtud, sametiselt pehme, mimooslikult tundlik

fraasikujundus. Või ansambiline ühtsus — kuus meest nagu üks. Või tämbriiline ja hääleseade kooskõlastatus. Võib kõnelda inglaste õhkkergetest *piano'*dest, otsekui "instrumenteeritud" meloodiatest, kõlavahekordade täpsusest ja veatust intoneerimisest. Ansambli kõrgtaset näitab võime põimida perfektse hääletegemise sisse vabamõtlemist — mitmesuguseid intoneerimisnalju. Publik on võlutud, aga ka pedantne kõrv naudib mängu. *King's Singers* on omas laadis täiuslik.

Küsimus on, kas too instrumentaalne täiuslikkus, milles aimub barokijärgse virtuoossuse, tänapäeva populaarmuusika ja arenenud instrumentaalkultuuri inspiratsiooni, on eriti "vanamuusikaline". Ju vist mitte. Vähemasti on olemas tugev vastastrend, mis *King's Singers*'i tüüpi klanitud ülisiledust kõigest hingest tõrjub. Argumendidki on teada: inglise akadeemilise "popansambli" ilustiili võib pidada kõige järgneva — instrumentide, tehnika ja salvestuse, nüüdisaegsete kõlakontseptsioonide tulemuseks.

Aga õigustuse võib ka leida: kuna muusika algupära ei ilmnegi niivõrd tekstuaalses, üleskirjutatud identiteedis, vaid selle "lihaks saanud", esituslikus kujus ja vastuvõtu kontekstis, siis ongi too algupära paratamatult saavutamatu. Kas või muutunud konteksti tõttu. Aga laenuks võetud, hägune aja-lookogemus tekitab vältimatuid sünteesi.

Siiski tundub *King's Singers*'i "standard" teatud vaatenurgast liigvõimukas siis, kui see eri sajandite, žanrite ja rahvaste muusikast ühtviisi muutumatus iluduses vastu vaatab. Inglaste vokaalne ilustiil on natukene sedamoodi ladus ja universaalne nagu Disney-stiil joonisfilmis...

Pisut karedamat ja eksootilisemat vokaalmuusikat võis kuulda 30. jaanuari kontserdil Nigulistest, kus **Moskva Patriarhaadi**

koor *Drevnerusski raspev* Anatoli Grindenko juhatusel laulis vanavene õigeusu kiriku muusikat XVI ja XVII sajandist. Vene vaimulik muusika kutsub teadagi kohalikku vene publikut kokku. Euroopalikku kuulajat peibutab slaavi müstika ja "teistmoodi" kõlakontseptsioon: terav, pisut pressitud tenoritämber, väga sügav bass, võimuka haardega ja pingeliselt vibreeriv kõlaruum.

Moskvalaste kava pakkus eriti huvi stiilimõjude mitmekesisuse ja rikkuse poolest. Kontserdi esimeses pooles kõlas Itaalia mõjutustega, kava teises pooles — bütsantsi mõjutustega vene kirikumuusika. Mõjudega on huvitav lugu. Stiililist sobivust või vastupidi — olemusvõõrust on meie pluralistlikul, kunstilise vabaduse ajajärgul üsna raske põhjendada. Ometi tundub, et iseloomulik slaavi aluskõlapilt oma võimsate hingetõmmetega, vene rahvalaulust kaasa võetud suurte hüpetega, oma tämbrilise pinge ja aktiivsusega klapib enam kokku bütsantsi mõjudega, selle vaba heterofooniaga, jubilatsoonilise ja melismaatilise iseseisvusega, ja mitte sel määral itaalia mõjudega, milles meetrumi ja harmoonia kaudu koordineeriv vertikaal tuleb enam esiplaanile ja ühtlustab sel viisil kõlapilti. Juhtuski, et mõni funktsionaalharmoonilise näoga kadents veneetsia mõjutustega kavaosas tun-

dus otsekui külgeõmmeldud voolava häälejuhtimise ja teksti ebasünkroonsuste kontekstis.

Vene koori iseärasuseks oligi teatav mitme tasandi süntees: n-õ euroopaliku standardiseeritud külje (üsna lihvitud ja ühtne kõlapilt) korrektsus ja samal ajal liturgilise sõnarõhutuse ja improvisatoorse vabaduse kohalolek, mis näiteks tekstiütlemise sünkroonsust üldsegi nii väga täpseks ei rihi.

Mõlemad, vene eksootika ja inglise ilulaulmine, said täissaalid ja lisakonterdi. Mõlemad kutsusid publikut inimlähedase, võõrandumata olemisviisiga.

MEELELAHUTUS- JA TSEREMONIAALMUUSIKA

Tegelikult ei tundnudki ju vanamuusika sellist äärmuslikku akadeemilist elitaarsust, mis XX sajandil välja kujunes. Suurem osa muusikast moodustas inimelu tseremoniaalse tausta või pakkus midu mõnused. Seda hedonistlikku söögilauamuusikat ja -keskkonda püüdis 4. veebruaril imiteerida muusikategemine pealkirja alla *Banchetto Musicale*, mille keskpunktis olid ansamblid *Hortus Musicus* ja *Vox Clamantis*. Mõne solisti eemalejäämise ja uinutavalt staatilise

Moskva Patriarhaadi koor *Drevnerusski raspev* Nigulistes proovis.



kava tõttu läks meelelahutuse aura kontserdist paraku kaotsi.

Festivali lõppkontserdil 6. veebruaril kõlas kõrgbaroki ooperi- ja tseremoniaalmuusika: katkendid Christoph Willibald Glucki ooperist "Orpheus ja Eurydike" ning Henry Purcelli "Ood Püha Cecilia päevaks" ja Georg Friedrich Händeli "Halleluuja" oratooriumist "Messias". Andres Mustoneni juhatusel tekitasid festivali pidulikke lõpuhelisid orkester, tütarlastekoor "Ellerhein", Eesti Rahvusmeeskoor ja vokaalsolistid.

Samasugust tseremoniaalset vägevust õhkus 31. jaanuaril "Estonia" kontserdisaalis Jüri Leiteni juhitud puhkpilliansambli **Tallinn Brass** kontserdist. Dirigeeris norralane Jan Magnus Dahle ja pillipuhujatele andis hingamispause Ivo Sillamaa (orel). Kõlas väga ilus kava William Byrdi, Henry Purcelli ja Johann Sebastian Bach'i muusikast — süüdid, kontsert, fantaasiad.

Jäi mulje, et ansambel saab edukalt hakkama eelkõige koraalilaadsete aeglaste faktuuridega ja et mängijate hulgas on üksikud võimelised tehniliselt nõudlikeks soolodeks. **Tallinn Brass** kui puhkpillimängijate "kool" on hea idee, aga lava peal otsustab tase.

Muidugi hõlmab üldnimetus barokk tagantjärele nii professionaalide kui ka profaanide muusikalist vilumust. Nii võiks öelda, et esitustasemest ei saa kõnelda väga varase tarbemuusika puhul, mis on kohati kangesti täna tuntud rahvamuusika nägu ja mille "tarbija" ja tegija oli üks inimene teiste hulgas. Vastus on, et kontserdilava on "raam", mis nõuab professionaalsust igal juhul.

1. veebruaril mängis "Estonia" kontserdisaalis euroopa varast tantsumuusikat 1987. aastast tegutsev viieliikmeline inglise ansambel **The Dufay Collective**. Külalised tõid kaasa originaalse instrumentaariumi ja sellisama läheda, rahvamuusikalise aura, mis on lähedana ka **Hortus Musicuse** muusikategemisele. Ansambli kõlapildis tegi kaasa hulk arhailisi puhk-, keel- ja löökpille. Kavas olid XII, XIII ja XIV sajandi inglise, prantsuse ja itaalia tantsumuusika üksikud säilinud näited, mille tekstitõlgendus siiani toimub kõhutunde järgi. Stilistiline sarnasus konservatiivsema ida muusikaga on andnud nende kohta kasulikke tõlgendusviiteid ja seda kasutatakse usinasti ära. Esitus oli üsna ladus, kuid kontsertliku edevuseta ja virtuoossusele keskendu-

matu. Teiste seas jättis ilusa mulje harfimängija Peter Skuce peentehnika.

The Dufay Collective tekitas paratamatult paralleeli. Inglise ansambliga võrreldes on **Hortuse** käekiri sedasama varast muusikat esitades märksa eksalteeritum ja mängib instrumentaalset stihiat rohkem välja. Seda sorti rahvalik tarbemuusika on aga tõepoolest valdkond, kus reeglite kõrval on ilmselt alati üsna rohkesti ruumi muusikategijate temperamendile, isikupärale ja improvisatoorsele vabadusele.

VÄIKESE RUUMI MUUSIKA

Kui festivali "suurt" publikut peibutas populaarne kaubamärk, eksootika või baroki pidulik tseremoniaalsus, siis gurmaanlikum maitse leidis festivalimuusikast mõnegi kauni kammerkava, isikupära ja kõrget instrumentaalkultuuri.

Üks erakordselt kõitev isiksus oli klavessinist **Lars Ulrik Mortensen** — taani päritoluga, mitmekülgse haridusega muusik ja praegune Müncheni Muusikakõrgkooli professor. Juba 3. veebruari **kammerkontserdil Bach'i loomingust** köitis Mortensen *Es-duur* Prelüüdi, Fuuga ja Allegro (BWV 998) ülimalt kontsenteeritud, sädemeid pilduva esitusega. Selsamal kontserdil kõlas Hollandis elavalt vene lautomängijalt **Anton Biruljalt** Bach'i Tšellosüüdi *g-moll* lautoseade (BWV 995) — õhuline, tundlik ja virtuoosne ühtaegu. Bach'i suurvorme mängis ka soome barokkviiuldaja **Sirkka-Liisa Kaakkinen**, kelle puhul häiris teatud kõlatuhmus ja koordineerimatus.

Lõppkontserdilt ei saa kuidagi märkimata jätta veel üht vene imelast, praegu Prantsusmaal elavat klarnetisti **Kirill Rõbakovi**, kes festivali raamidest väljudes mängis Carl Maria von Weberi Klarnetikontserti *Es-duur*, aga jättis sügava mulje virtuoosse tehnika ja erakordselt graatsilise kõlakäsitlusega. Võib ainult kahetseda veel ühe superinterpreedi, ukraina päritolu vene pianisti Vjatšeslav Novikovi eemalejäämist esialgsest kavast. Rõõmustada võib, et vähemasti paar neist kõrgtasemega interpretidest esinesid ka eraldi kavaga.

5. veebruaril andsid Tallinna raekojas suurepärase kontserdi klavessinist **Lars Ulrik Mortensen** ja rootsi sopran **Susanne Rydén**. Kõlasid Henry Purcelli ja John Blow' laulud ning klavessiinipalad, Georg Friedrich Händ-



Sirkka-Liisa Kaakinen (barokkviiul, Soome) esines festivalil Johann Sebastiani mälestuskontserdil.

deli Süit klavessiinile *d*-moll ja aariad tema kantaadist "La Lucrezia". Mortensen võlus ülitundliku, kuid erksa, mingi omapäraselt graatsilis-maneerliku muusikatunnetusega. See interpret on üks neid vähesi, kes ei taju stiili mingi abstraktse nähtusena, vaid näib, et kogu olemusega. Mortenseni maagiline,

Pekka Vapaavuori (Soome) ja Neeme Punderi duo — klavikord ja traversflööt — esines Väravatornis, kavas Johann Sebastiani ja Carl Philipp Emanueli sonaadid.



kuid delikaatne mõju avaldus ka duos Susanne Rydéniga. Rootsi sopran jättis väga hea mulje tehniliselt laitmatu, väga ühtlaselt "instrumenteeritud" häälekasutusega ja laulude poeetilisel läbitunnetatud ja "läbi-mängitud" esitusega. Mõlemad muusikud tabavad kõrgbaroki tuuma: selle maneerlikku, peenekoelist, mitmesugustest väljendusreeglitest talitsetud üliteatraalsust.

Väravatornis esines 30. jaanuaril teinigi kammerduo: **Neeme Punder** (traversflööt) ja **Pekka Vapaavuori** (klavikord; Soome) mängisid Johann Sebastiani ja Carl Philipp Emmanueli tsüklilisi vorme. Tillukese saali tõttu oli klavikordi nõrk heli pisukese võimendusega tagant aidatud. Küsimus on, kuidas kõlatasakaal "ajaloolises" olukorras funktsioneeris? Ehk loob vaid tänapäeva agressiivsem kõlakeskkond mulje mõnede vanade instrumentide puudulikest kõlajõust? Inimtaju on tegelikult paindlik. Vaiksete barokkpillide puhul lülitub kuulmine üsna ruttu otsekui teisele, tundlikumale režiimile ja eritlemisvõime tuleb "tagasi".

Esituse põhiprobleemiks sai Vapaavuori rabe mängumaneer. Improvisatoorselt "otsisklev", retoorilisi viivitusi ja kiirendusi sisaldav stiil on tegelikult ka üks barokkmuusika ette tulev iseloomulik tunnus... Paraku oli külalisesineja puhul ilmselt tegemist lihtsalt ettevalmistamatusega. Meie flödist Neeme Punder päästis olukorda hooliva ansamblipartnerina ja näitas üsna elegantset flöödikäsitlust Carl Philipp Emmanueli Bach'i soolosaadis *a*-moll.

Kuid on juba kord nii, et kontsertmuusika nõuab ühtviisi nii puhast sporti kui ka retoorilist kordumatust. Kõrgtase on, kui need kaks pingutust muusikas märkamatult ühte sulavad. Seda sorti küpset ja sundimatut muusikategemise viisi esindas üks festivali peasinejaid — kuueliikmeline saksa ansambel *Camerata Köln*, mis vana tegijana (asutatud 1979. aastal) tõi kaasa akadeemilise autoriteedi ja kogenud muusikute rafineeritud artistlikkuse.

Ansambel mängis 2. veebruaril "Estonia" kontserdisaalis kõrgbaroki autorite Georg Philipp Telemanni, Georg Friedrich Händeli, Johann Sebastiani ja Johann Christian Cannabichi muusikat. Kavas olid ka baltisakslaste Johann Gottfried Mütsheli ja Johann Valentin Mederi teosed.

Camerata Köln näib esindavat seda vanamuusika suunda, mis teadlikult väldib



Ansambel *Camerata Köln* proovis "Estonia" kontserdisaalis: Sabine Lier (viiol), Wolfgang Rings (vioola ja viiul), Julianne Borsodi (tšello), Michael Schneider (plokk- ja traversflööti), Karl Kaiser (traversflööti) ja Sabine Bauer (tšembalo). Eestisse jäi tulemata ansambli vokaalsolist, bass Michael Schopper.

barokkmuusikas hilisema instrumentaalkultuuri klantsi ja pinget, püüdes saavutada pisut pretensioonitumat, "loodusmaterjali" moodi pehmet ja paindlikku kõlapilti. Eriti selge vahe kostab "stiilse" barokkviiuli kahisevast häälest: on ju hilisema soolovioli romantiline inimhääle toon igaühel ideaalina kõrvus.

Ansambli võluvaim külg oli eriliselt tundlik tervikutaju nii kõlapildis kui retoorikas.

HÄNDELI "ALCINA"

XI barokkmuusika festivali üks kõrghetki oli **Georg Friedrich Händeli** ooperi "Alcina" värske ja temperamentne etendus **Läti Rahvusoperil** "Estonia" kontserdisaali "kohandatud" laval. Teostusest paistis mitme tegija (saksa lavastaja **Kristina Wussi**, kunstnik **Andris Freibergsi**, kostüümikunstnike, liikumise ja valguskujundajate) ühtset mõtetööd. Dirigent oli **Andris Veismanis** ja barokktantsude koreograaf — meil tuntud **Jane Gingell** Inglismaalt.

"Alcina" lavastus ühendas helekerget tinglikud taustad, humoorika pantomiimi ja tähendusrikaste värviaktsentidega ning seebi-ooperlikult kirgliku esiplaanisündmustiku. Vaba lavaolekuga särasid keskseid naispeategelasi kehastanud **Sonora Vaice** (Alcina) ja **Evita Zälite** (Morgana). Meeldiva mulje jättis laabuv orkestritöö ja kogu lavaseltskonna vokaaltehniliselt üsna ühtlane muusikaline tase. Väikesi kahtlusi võiks ju väljendada seoses lätlaste teostuses ette tulevate "suure" ooperi jõuliste vokaalefektide pärast. Sellel taustal mõjusid stiilsemalt mõned "distsipliineerituma" häälekasutusega kõrvalrollid: Antra Bigača kammerlikult peenekoeline Bradamante, Aleksandrs Antonenko Oberto ja Viesturs Jansoni Oronte. Kokkuvõttes võitis lavastuse teatraalne sarm, lavatunde siirus ja tegijate üsna soliidne puhttehniline tase, mis mängulist külge kuidagi ei seganud.

Nagu mõni teine festivalisündmus, on "Alcinagi" üks märk sellest, et vanamuusika on kultuuripildis enam-vähem kodustatud. Kohati näib, et selle eksootiline aroom on pisut nagu haihtunud ja on tarvis uut, värskemat



Händeli ooper "Alcina". Läti Rahvusooperi etendus "Estonia" kontserdisaalis 5. veebruaril.
Karnevalistseen: keskel Alcina väepealik Oronte (Viesturs Jansons) oma käskijanna õukonnaga, vasakul Amor.



eksootikat või muid peibutusid. Tundub ka, et seoses vanamuusika "kodunemisega" on laiema kuulajaskonna teadvuses kujunenud omamoodi baroki populaarsed kujundid.

Kogu protsessi "liigutab" ja põhjustab tänapäeva mitmekesine muusikakeskkond, segunemine mitmesuguste teiste kultuuri-kihtidega ning esitustraditsioonidega, aga ka teatav "turumajanduslik" standardiseerumine. Kõik voolab, kõik muutub. Vaid sõna püüab kinni muusika tardolekuid.

Alcina (Sonora Vaice) ooperi esimeses pooles — veripunases kleidis, armastusega mänglev, võimukas saare-võluriigi valitsejanna...

...ja ooperi lõpul, kui ta on kaotanud oma võlujõu, tema tunded on alasti (ta on esimest korda tõeliselt, kuid õnnetult armunud) — tema punane rüü on asendunud valge aluskleidiga.



Armastajapaar Bradamante (Antra Bigača) ja noor rüütel Ruggiero (Nauris Puntulis), kelle armastus pannakse ooperis proovile, ja kes koos lõpuks võidavad Alcina võlujõu.



Lätlaste kadestamist väärt Alcina — Sonora Voice on võimeline laulma vokaaltehniliselt väga nõudlikke soolonumbreid peaaegu et mis tahes asendis perfektselt. Lavakujunduses on olulisteks detailideks kujundid, mis rõhutavad merd, saart; vabaduse sümbolina paat, mida kord tuuakse lavale, siis jälle viiakse ära, keeratakse kummuli — kes pääseb sellega Alcina võluriigist, kes jääb...



Seksistlik stseen: Alcina ja tema õde Morgana (Evita Zälite) on pööranud õunu täis paadi kummuli ja püherdavad laval õuntega, tagaplaanil üks Alcina poolt nõiutud, saareriiki sattunud mehi, kel suu kinni seotud. Ooperi lõpus, nõidumise kadumisega, võetakse meestelt ka rätid suult.

Harri Rospu fotod

EUROOPA KRIITIKUD TÜÜRIST

Vastukajasid Erkki-Sven Tüüri Viulikontserdi ja
"Exoduse" esiettekannetele

Erkki-Sven Tüüri teosed kõlavad täna peaaegu kogu Euroopas, Põhja-Ameerikas, Austraalias ja Jaapanis. 16. septembril 1999 jõudis Frankfurdis Isabelle van Keuleni ja Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkestriga esiettekandele Tüüri Viulikontsert, juhatas Hugh Wolff (Eesti esiettekannefestivalil "NYUD '99"). 26. oktoobril mängis Birminghami Sümfooniaorkester Paavo Järvi juhatusel tema "Exodust".

Tüüri muusika on rajatud kontrastidele. Ta vastandab baroki või pseudobaroki elemendid minimalistlikega, ühendab arhailise rituaali improviisatsiooni ja avangardliku rockiga; seab kõrvu erinevaid kõlatsoone: tonaalseid saari atonaalsete väljadega, rahulikke episoodide liikuvatega... Tüür on nagu arhitekt, kes ladestab kihtidena helisevaid "aegruume" ja püüab omavahel põimida erinevalt kõlavaid "ajakõisi".

Viulikontserdi esiettekande kavalehelt.

Viulikontsert on pühendatud minu isale, kes aitas mul lapsena muusikat avastada. Ühendasin selles teoses seeria- ja modaalse tehnika, suurt tähelepanu pöörasin erinevate polaarsuste transformeerimisele. Teose kirjutamisel pidasin eriti oluliseks sooloinstrumenti ja seda ümbritseva kõlamaastiku vahekorra pidevat muutumist. Sellest tulenevad pinged on kogu kontserdi movents...

Autor

Kuigi see tubli pool tundi kestev kolmeosaline teos omab väliselt klassikalist tempodispositsiooni — väljapeetud kiire-aeglane-kiire —, on sellele samas iseloomulik osade mõõtmete kahanemine (lõpuosa kestab vaid napilt viis minutit ega ole kogu teose finaali "kaalupomm") ja ootamatu tugev kulminatsioon keskmises osas. Tüür tõstab orkestripartiis üles ikka uusi kõlaruume, avardab ja ahendab, tihendab ja õgvendab neid. Eesti heliloojal oli kõrvus enamasti üks kindlate solistidega väga virtuoosne ansambel, ja kuigi on tegemist ekstreemse kihistusega, ei lase ta kõla mitte kusagil koost laguneda ning see on pigem ühe kompleksse ruumi ning värvilaotuse teenistuses. Äärmis-

tes osades puhkab muusika sellest, keskmises jääb peatuma kõlaväljadel, mis saavad alguse madalatelt keelpillidelt ja kaovad flažolettides kõrgetel helidel.

Arvestades orkestripartiide sisemist jaotust ja solisti ning ansambli vahekorda, on tervikmulje teosest dramaatiline. Ometi ei tulnud Tüüri eesmärk, "sooloinstrumenti ja seda ümbritseva kõlamaastiku vahekorra pidev muutmine" kui kogu kontserdi pinge alus, esiettekandel Frankfurdi Vanas Ooperis just sageli ilmsiks. Kahtlemata ei ole Tüür loonud mitte tavapärasest mõttes domineeriva soolopartiiga viulikontserti, pigem on see üks dünaamiline suuremõõtmeline sümfoonia soleeriva viuliga, mis on tegev peaaegu pausideta — raskeimate topeltnootidest passaažidega, passaažide ja figuratsioonidega, kuid avangardistlike tendentsideta.

Hollandi viuldaja Isabelle van Keulen oli topeltkangelane oma hingetukstegevvalt kirgliku virtuoossuse ja samas paratamatu loobumise ga esituslikust särast oma partiis, sest isegi jõuliselt särav toon võis tihedalt orkestrifaktuuriga põimitult kaja- ja soolopartiile vastandatud löikudes iseseisvuda vaid üksikutele juhtudel, näiteks lühikeses katkestamatult liikuvast, löökpillide tasase pulseerimisega esimese osa kadentsis, eelkõige aga südamliku kantileeniga teise osa alguses; see kutsub taas esile peagi ühe suure kõlakontsentratsiooni, milles soolohääl orkestrihäältega seguneb. Võib arvata, et Tüüril ei olnud eesmärgiks kontsert viuliga pantomiimile ja orkestrile. Kuid sellisena mõjus akustilises mõttes soodsatelt kohatudelt (...) kuulates see seriaalne ja modaalne, kuid (...) mitte uustonaalsena tunduv teos. Pole välistatud, et kõlasuhted asetuvad raadioülekanDES õigele kohale — nii ütleb raadiost kuulamise kogemus. Võimalik ka, et väliselt täpne orkestripartii esitus oleks pidanud olema dünaamiliselt vaoshoitud või oli põhjus lihtsalt liiga paksus orkestripartiis.

Pärast väikest hingamispausi teisele osale peaaegu *attacca* järgnevas lühikeses kol-

mandas osas sai lõpuks selgeks, mida helilooja näis taotlevat soolopilli ja teda ümbritseva kõlamaailma pingeliselt muutuva suhtega — väga rütmikas, kohev faktuur, mis mõjub liikumisornamentidega põimitud vaibana, kuhu Isabelle van Keulen võis kõlaarhitektuuris ilmuda nagu Ariadne — pidevalt tajutava klantskõla-lõngaga, mida tutti-“seintega” korduvalt lõhutakse, tagasi heidetakse ja nende poolt alla neelatakse.

Ellen Kohlhaas,
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. IX 1999

[- -] Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkestri [RSO] esimese kontserdi keskpunktiks Vana Ooperi Suures saalis oli üks esiettekanne. Eesti helilooja Erkki-Sven Tüüri Viulikontsert on Hesseni Ringhäälingu tellimustöö. See rohkete passaažidega pikitud soolopartiiga teos tuli ettekandele Isabelle van Keuleni suurepärasel esituses ja Hugh Wolffi juhatusel. [- -] Isabelle van Keulen mängis kiired ümarad passaažid suure andumuse ja täpsusega. Eelkõige esimehe osa meenutas tänavaliiklust või rongi, mis kiires tempos mööda kihutab. Närvilised, lühikesed passaažid mõjusid ettepoole tungleva aplombina. Esimene osa ei näi kusagil peatuvat.

Teos meenutas meie [tänapäeva] püsimatut ja tormavat aega. Nagu põgeneks inimene pidevalt iseenda või näruse oleviku eest. Löökpillide palavikulised läbimurded rõhutasid seda veelgi. Üksnes harva kõlasid passaa-

žid süvitsi minevalt. Neid leidus esmajoones sfäärilis-apokalüptiliselt algavas teises osas. See löi lausa kummitusliku pingega. Tüüril läks korda kujutada oma teoses erinevaid tundeilmu. Orkestri ja solisti omavaheline koosmäng õnnestus hästi pingevabalt. Nii suurtes kõlaväljades, mille poole Tüür ikka ja jälle kaldub, kui ka ehtsais kammermuusikalistes passaažides valitses pidev side mõlema poole vahel.

[- -] Kuigi teos on suures osas atonaalselt välja peetud, on selles ka mõningaid läbini harmoonilisi ja kohati isegi eeleegilisi passaaže. Erkki-Sven Tüüril on tugev huvi vastandite, isegi tonaalsuse ja atonaalsuse, nagu ka reeglipäraselt korduvate rütmide ja ebareeglipärasete komplekssete rütmide ühendamise vastu. Kõike seda esineb ka tema Viulikontserdis, mis lühikeses kolmandas osas ühe kõlavoogude palavikulise puhangu järel sosinal hääbuva finaali lõpeb.

See on mõjuv teos, mille Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkester märkimisväärselt ette kandis. Isabelle van Keulen esitas oma partii perfektse tehnikaga ja täpselt. [- -]

Maintal-Tagesanzeiger, 18. IX 1999

[- -] Kolmeosaline teos on Tüüril loodud suuri kõlavälju eelistades, mis aga mingit tuge ei loo, vaid kummutatakse või paisatakse segi pideva muutumisega, kui näiteks vaiksest kõlaväljast murrab ootamatult läbi *fortissimo*. Dramaatilised arengud saavad alguse ena-



Erkki-Sven Tüür ja hollandi viiuldaja Isabelle van Keulen pärast festivali "NYYD '99" avakontserti, kus jõudis esiettekannele Eestis Tüüri Viulikontsert.
Harri Rospu foto

masti sooloviilult, nii ka teises osas, kus see orkestrit vaikusest kõlalise kontsentreerumiseni tagant tõukab ja samas seda üha enam sisse mässib ning lõpuks kulminatsioonile viib, ise seda "lahti põtkates".

Pinged, mis sellise lähenemise ja distantseerumise vaheldumises luuakse, tulid Vanas Ooperis hästi esile: Isabelle van Keulen mõjus oma väljendusliku, sageli hektiliselt kihutava partii esitusega usaldusväärseimalt. [- - -]

Axel Zibulski,
Wiesbadener Kurier, 18. IX 1999

Oma 70. aastapäeval avas Frankfurdi RSO uue kontserdihooja peadirigent Hugh Wolffi juhatusel Vanas Ooperis.

Leidus ka kahtlemata nende endi tellimusest valminud sünnipäevakink: eestlase Erkki-Sven Tüüri Viulikontserdi esietekanne Isabelle van Keuleniga. Üllatus: Tüür ütleb lahti tavapäraest kompromissidest, ilma et ta esineks just lausa metsiku avangardistina. Kontsert mõjub tihedakoeliseks, orkester on partner, mitte saatja. Iseloomulik on hüpleva poogna pulseeriv liikumine, mille orkester ikka ja jälle üle võtab ja mida varieerib. Mõnikord on Isabelle van Keulenil isegi raske nii tihedaist seoseist kõlalisel eralduda, kui intensiivselt ta oma partiid ka ei mängiks.

Teine osa on delikaatne, täis viiulile loodud poeesia imelisi hetki. Põhimaterjali ei lase Tüür aga kunagi silmist, finaalis mõjub see kirkastunumalt ja nõtkemalt.

Kõik kokku on aga, pealetükkivat orkestripartiid silmas pidades, üks suur väljakutse solistile. Isabelle van Keulen esitas solopartii oma energilise ja väga varjundirikka tooniga. [- - -]

Rudolf Jöckle,
Neue Presse. 18. IX 1999

[- - -] Neljakümneaastane eesti helilooja ei ole ilmselgelt vaikselt nukrusele programmeeritud nagu ta kolleeg Arvo Pärt, seevastu küll kindlasti Alfred Schnittkelikule polüstiilsusele.

Siin [Tüüril] ei ole kompositsiooniline kirevus küll mitte nii suur kui seal [Schnittkel], mis ka traditsioonilise viulikontserdi kujule enam sobib.

[- - -] Igavesele küsimusele solisti ja orkestri heast vahekorra ei vastatud lõpu-

osas mitte idalik-antiiksel, vaid läänelik-modernsel viisil: minimalistlikult korrastatud ühtsus igal sammul. [- - -]

Bernhard Uske,
Frankfurter Rundschau, 21 IX 1999

[- - -] Juba paarist taktist eestlase Erkki-Sven Tüüri Viulikontserdist piisas, et kuuldot tajuda mõjuva, kuid ka väga akadeemilise teosena. Selles tõi üks ühemõtteliselt värske tuul kõrvu ikka uut, isegi kui see, mis seal lennukaid ja lummavaid mustreid vormis, koosnes Arvo Pärdiva sarnaselt osalt täiesti lihtsaist tonaalseist elementidest.

Helilooja tugev huvi "... vastandite ühendamise — tonaalsuse ja atonaalsuse, reeglipäraselt korduvate ja ebareeglipärase komplekssete rütmide, kainuse ja plahvatusliku teatraalsuse ühendamise vastu..." leidis muusikas köitva väljenduse. Seejuures mängis silmapaistva orkestri kõrval olulist rolli loomulikult Isabelle van Keuleni virtuosne, väga jõuline ja väljenduslik mäng ning ameeriklase Hugh Wolffi peene närviga, teatraalselt žestiderohke, kuid ometi täpselt ja peenelt nüansseeritud dirigenditöö. [- - -]

Peter Quehenberger,
Tiroler Tageszeitung. Innsbruck, 22. IX 1999

Tõlkinud TIINA ÕUN

Igatiis meist allub gravitatsioonijõule, aga alateadlik soov seda ületada toob meie unenägudesse lendamisemotiivi. Me oleme seotud keha ja konkreetse aegruumiga, aga mõte vaimust, mis kestab väljaspool meie taju piire keha hävimise kiuste, on jälitanud inimsugu iidsetest aegadest. Aeg-ajalt me tahame ära, tahame uut ja paremat maailma, uut EXODUS't. Iga inimese omaette võetuna ongi EXODUS. Ja see muusika ei ole ka midagi muud kui üks niisugune rännak, üks helilooja subjektiivne kõlaline kujutus jõust, mis suudab ületada ületamatut.

Autor

CBSO ja Paavo Järvi esitlesid [John Feeney Trusti] uusimat tellimust — 40-aastase eesti helilooja Erkki-Sven Tüüri "Exodust". Tüür on üks kuuldavamaid häali Balti riikidest perestroika järel, kuigi tema orkestri-muusika on siin tuttav eelkõige plaatidelt.

Peamiselt iseõppijana juhtis ta Eestis 20ndatel eluaastatel rockansamblit, õppides samas heliloomingut Tallinna Akadeemias.¹ Tema muusika pole üle koormatud stiili- ja keeledogmadega. See on kvaliteetselt sepistatud ja kannab suurt emotsionaalset laengut, ning Birminghami publik (väikesearvuline, arvestades kavas olnud Mahleri sümfooniast), reageeris suurepärasele esiettekandele väga positiivselt.

Iga elu on *exodus* (rännak), ütleb Tüür, ja tema teos on "helilooja subjektiivne helikujund jõust, mis suudab alistada vältimatut". Ka mittemuusikalist tausta kõrvale jättes on tegu suursaavutusega, mis 17 minuti jooksul jätkab püsivat pulseerimist kuni viimaste hetkedeni. Kuid "Exodus" pole minimalistlik teos — rütmistruktuuri lõikuvad pidevalt teised rütmi- ja meloodiajoonised, luues pinget, mis lõpuks plahvatab massiivses kulminatsioonis, millele lisab anarhistliku lihvi trummikomplekt. Pärast seda faktuur õheneb, liikumine rahuneb ja jäävad vaid meloodiafragmendid; Šostakovitši-laadne meloodia rändab sihitult, kuni teos aurustub keelpilliakordide kumas.

See teekond on väga kindlakäeliselt üles ehitatud, ja Tüüri helimasside käsitsemises on midagi lausa füüsilist, nii et muusika pakub palju erinevaid vaatepunkte — ühel tasemel on pidevalt muutuvad mudelid ja kihid, teisel suurte kõlamassiivide skulptuurised žestid — ja kõrv on sunnitud nende vahel ümber lülituma. Väga intrigeeriva teosena on "Exodus" kindlasti ära teeninud veel ettekandeid.

Andrew Clements,
The Guardian, 28. X 1999

Kui Tüüri nimi seisab kava alguses, mitte varjatuna tuntud nimede vahele, jäävad eemale kõik peale pühendunumate kontserdilkäijate. Ehkki, kui kava teine number on Mahleri Kuues sümfoonia, ei jää algusse ruumi publikumagneti jaoks. [- -] Järvi tegi "Exodusest" siiski mõjuva esiettekande. Võimalik, et tänu oma rockitaustale ei sea Tüür endale liiga kauget või segast eesmärki ja kasutab selle saavutamiseks tohutut energiat. "Exoduse" partituur on läbinisti sädelev ja selle korduvate motiivide rida leiab lahenduse

kõrgete keelpillihelide eeterlikus kangas — täpselt õigel ajal.

Gerald Larner,
The Times, 29. X 1999

Loodud sama suurele orkestrile [kui Mahleri Kuues sümfoonia], koos lehmakelade ja kõigega, tuli esiettekandele "Exodus" — *Feeney Trusti* tellimus.

Sarnaselt Mahleriga pretendeerib see vormi ja sisu tasakaalustatusele, kuigi kuulaja teadvusse jõuab vaid suurte kõlamassiivide järelejätmatu energiaga *moto perpetuo*.

Christopher Morley,
Birmingham Post, 27. X 1999

[...] Samal kontserdil kõlas "Exodus" Erkki-Sven Tüürilt — eestlaselt nagu Järvi. Sündinud 1959, on Tüür üks paljudest Balti muusikutest, kes perestroikast kasu saanud. Kuigi seotud vaimse-meditatiivse rühmaga, mille tuntuim esindaja on Arvo Pärt, on Tüüri stiil nurgelisem ja sätendavam. "Exodus" algab ja lõpeb sosinaga, avanedes krigisevast metalsest helist, mida tekitavad tam-tam ja mündiga kratsitav klaverikeel. Seejärel hakkab teos sisemisema ja mulksuma järelejätmatu helide nõiakatlas. Kolmeteistkümneks jagatud keelpillid mängivad kiireid korduvaid rütme, millele kellad ja vibrafon lisavad värvi ja dramatismi. Õnneks oli teos väljendusrikkam kui helilooja lisatud seletav tekst [- -].

Fiona Maddocks,
The Observer, 31. X 1999

Tõlkinud RAUNO REMME

¹ Sõnastus muutmata (toim).

KANGRO "SÜDA": VASAKRUSIKAS JA NARRIKULJUSED



Vürstiks tituleeritud
saatanlik tegelane —
Ain Anger.

"NYJD 99": Raimo Kangro ooper "Süda"

Libreto: Kirke Kangro ja Maarja Kangro

Lavastaja: Neeme Kuningas

Lavakujundus: Airi Eras ja Neeme Kuningas

Kostüümid ja valgus: Airi Eras

Muusikaline juht ja dirigent: Paul Mägi

Rahvusoper "Estonia" sümfooniaorkester ja koor.

Osades: Doktor — Rauno Elp; Vürst — Ain Anger;

Doktori naine — Pirjo Levandi; I postimees — Alar Haak;

Kuueteistsõrmeline pianist — Villu Valdmaa;

Lendaja — Margit Saulep; Allergik — Mati Vaikmaa;

Meditsiiniõde — Mare Jõgeva; Meditsiinivend — Mart Madiste; II postimees — Alo Rammo;

Meedikute Nõukogu esimees — Hans Miilberg; Vürsti teener — Raimo Kangro.

Esietendus: 26. novembril 1999 Rahvusoperis "Estonia".

Ooper on olemuselt igivana muusikažanr. Kes ei teaks sakraalmuusika ooperlikku teatraalsust? Kes ei tunneks klassikalist ooperiretoorikat ja "ooperiintonatsioone"? Kolmetenorihäälitsusi ja kolmetenoriipoose? Mängurõõmsalt, huumori ja lapsmeelsusega on toda ooperitinglikkust matkitud populaarja lastemuusikas. Kahekümnenda sajandi modernistlik ooper on püüdnud klassikalise ooperi klišeestunud retoorikast kõrvale hüllida või vastupidi — tinglikkust eriti rõhutades seda läbi paroodilise prisma serveerida.

Üldiselt on ooper aga tõsine asi ja ühiskondlik rituaal. Humanistlikus traditsioonis on seda žanrit enamasti ikka mõtestanud mingi solidaarsusideed kehastav supertähendus. Ooperis on ühel või teisel viisil peegeldunud ajastu inimesekujud, sotsiaalsed müüdid, sümbolika ja väärtuskaalad. Täna seni kipub sellesse tähendamissõna raskus tulema.

Pole kahtlust, et inimliku ja ühiskondliku mütoloogia roll ongi ooperi "elus" alati tähtsam olnud kui puhtmuusikaline külg. Muusika ülimuslikkus ooperis on vaid ajuti esile kerkiv jõud ja pigem akadeemiline illusioon kui toimiv tõsiasi. Vastupidi — müüdjõud ja lavaloo sümbolika on muusikalegi teatavaid tähendusvarjundeid kinnistanud, sedakaudu teatavaid "puhtmuusikalisi" väärtusi kujundades või simuleerides. Näide elust: Iisraelis teatavasti on tänaseni Wagneri ooperitel nii kange natsionalismi ja koonduslaagrite lehk juures, et sellel maal neid muusikakunstiliseks väärtuseks tunnistada ei taheta.

Ooper on seega ka žanr, mis kannab kõige enam ajalootolmu, ühiskondlikku ja mütoloogilist inertsi kaasas. Konservatiivsuse tõttu kipub ooper kultuurikeskkonna muutumisele alatihti jalgu jääma. Seepärast vist ongi just ooperis "kultuurirevolutsioonid" eriti vihase väljenduse saanud. Ooperižanr näib püsivatki tänu järjepidevale ühbermängimisele, ühbermõtestamisele ning topeltallegooriatele.

Pealt siiruveeruline, seest mõru

Üsna revolutsioonilist maiku ühbermõtestamise aeg on praegu ka Eesti ühiskondlikus ja kultuuriruumis. Raimo Kangro ooper "Süda" peegeldab seda protsessi väga otseselt ja ajalooliselt läbi proovitud viisil — vana vormi ja žanrielemente populaarkultuurilisel värskendades ning paroodia ja farsil läbi ooperlikku kõrgstiili maandades. "Juhtumisi" maandab autor seeläbi ka "kõrgstiilseid" ja trendikaid kuulutusi, mida inimesele pakub kätte jõudnud ajahetk.

Lavateose pilt on siiruveeruline. **Doktorist** (Rauno Elp) peategelase kirurgilist töö-

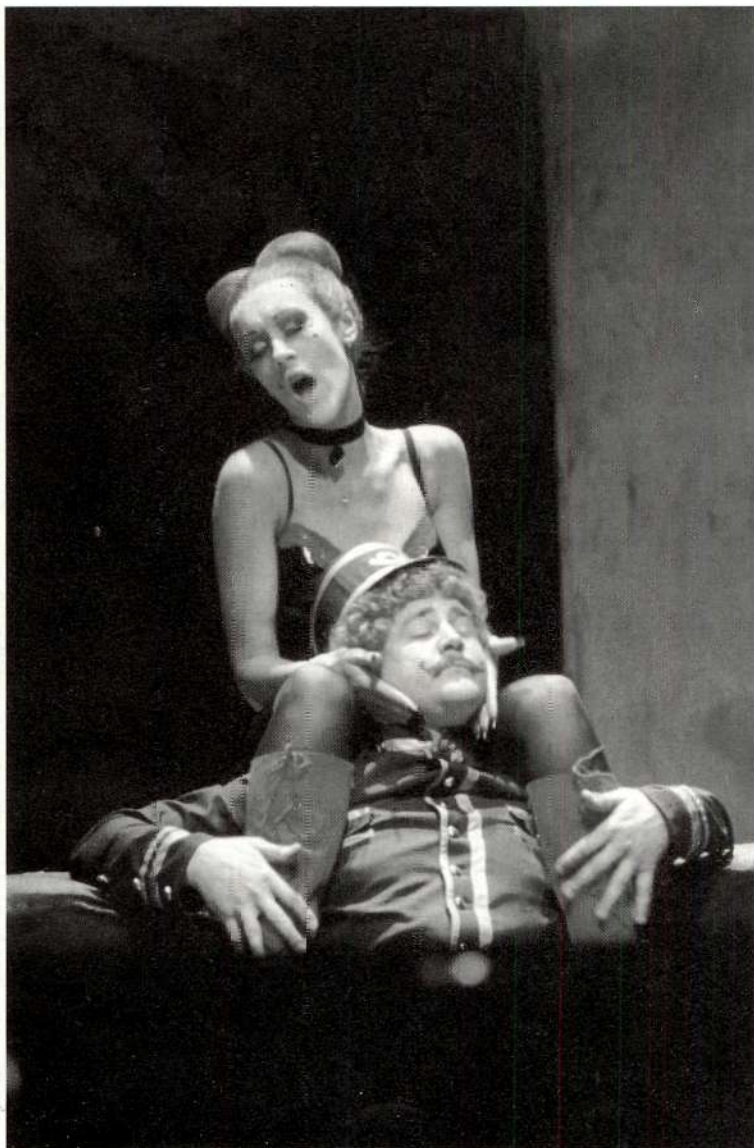
keskkonda kujutades pritsib lavapilt ohtralt punast värvi näkku ning eksponeerib anatoomilisi detaile. **Doktori naine** (Pirjo Levandi) viib laval läbi ulatusliku karikatuurse seksistseeni. See eksponeerib püüdlilikult "laiale" publikule vastu tulles verd (nagu haiglasarjad), põnevikku ja müstikat (nagu iksfailid) ja stiliseeritud pehmepornot ning kasutab meelsasti madalkeelt nagu mis tahes massikultuuri toode. Teose loos ja persoonides on õuduka ja muinasjutu, multika ja koomiksi jooni. Süžee, sõnastuse ja lavastuskäekirja kaudu matkib ooper üldmõistetavat massikultuuri keelt ja peibutusmehhanisme.

"Väsinud" žanrite ühbermõtestamine populaarkultuuri mehhanismide ja keele abil on meie ajale omane ja levinud elustustehnika, mida teostatakse mitmel moel ning eesmärgil. Kangro serveeringus näib sees olevat teatav kibeironiline autoripilk: palun, seda te ju soovite? Irooniline hoiak on aimatav, sest ooperi lool on väga selge seos Eesti sotsiaalpoliitilise maastikuga. Libreto on üles ehitatud avalikele ja läbipaistvatele allegooriatele.

Peategelane, kirurgilisi eksperimente teostav **Doktor** on ooperi võtmekuju, keda võib hõlpsasti seostada postsotsialistliku "sotsiaalkirurgiaga" ja šokiteraapiaga. Doktori eksperimentide objektiks ja tulemuseks on passiivsed sümbolpersoonid: **Kuuteistsõrmeline pianist** — nüüdisaegse kvantiteedikultuuri ja suurushullustuse kehastus; **Lendaja** (Margit Saulep), kes päris ilmselt kehastab süüdimatut liberalistliku optimismi; **Allergik** (Mati Vaikmaa) — sotsiaalset ülitundlikkust põdev ja vältimistaktikat rakendav tüüp.

Loo teljeks on Doktori tehing **Vürsti** (Ain Anger) nime kandva saatanliku tegelasega. Doktor siirdab Vürstile **Postimehe** (Alar Haak) südame, saab selle tehinguga müstilisel viisil eluvaimu sisse oma inimlikust "eksperimentaaltoodangule" ja omandab ühtlasi rahvusvahelise Meedikute Nõukogu tunnustuse. Lõpp on kole: südamega jäänud fantoom-Postimees tuleb Doktorit karistama, tulevahetuse käigus saab Meedikute Nõukogust laibakuhi ja paha Vürst viib Doktori ja tema naise "ühte väga pimedasse kohta".

Ooperi eriti hoolikalt välja arendatud kõrvalliin näitab Postimehega prostitueerivat Doktori naist ja on ilmselgelt ajakirjanduse kollasele olekule pühendatud. Globaalorganisatsioon nimega Meedikute Nõukogu laulab hümn ja taustal kepsleb ringi rahvariietes seltskond, mille kehakattetes silmanähtavalt välguvad väikerahvuste värvid ja tegumood. Ühiskoor mangub: "Proua, andke kümnekas!", aga ei ole siin mingit antiikdraama kollektiivset väärikust või humanistlikku soli-



Doktori naine (Pirjo Levandi) viib laval läbi ulatusliku karikatuurse seksistseeni, mis eksponeerib "laiale" publikule vastu tulles verd, põnevikku ja müstikat ning pehmepornot. Postimehe rollis Alar Haak.

daarsust. Massistseenide roll ja tuimalt korrutav tekst ütlevad, et massiteadvus on nagu ta on — nüri ja manipuleeritav.

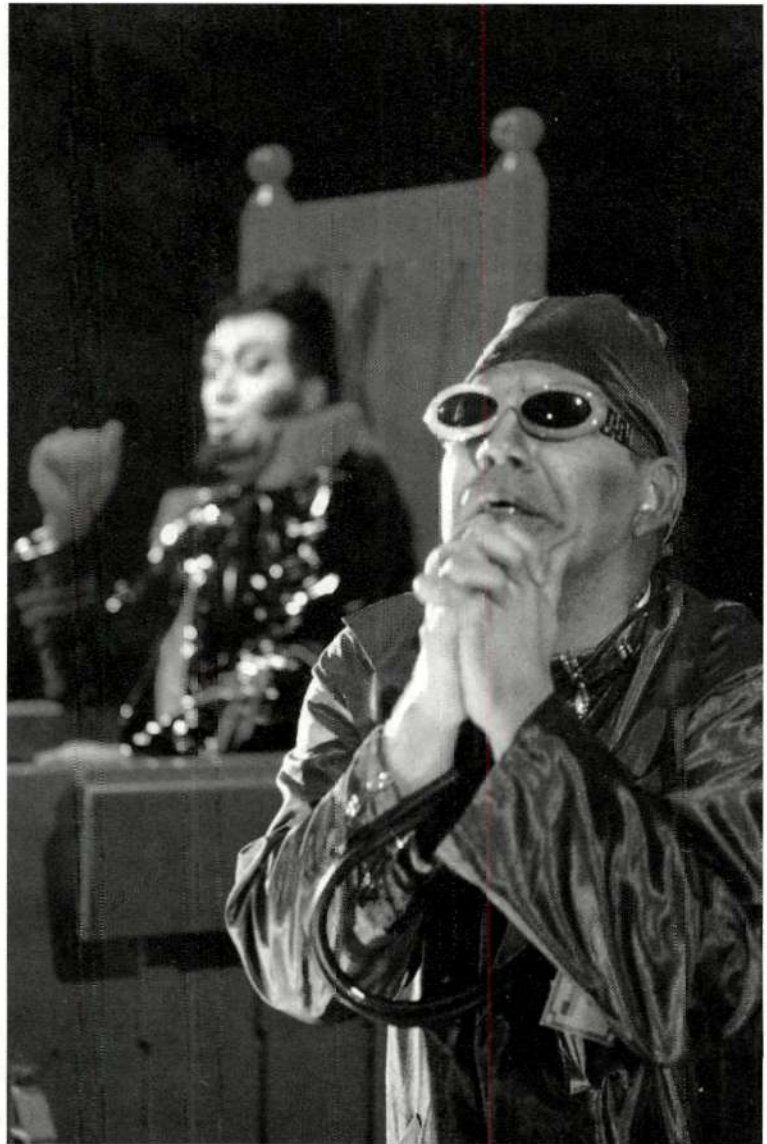
Finaali "pime koht" on lavastuslikult ja sisuliselt täiesti formaalne. Libretot ja lugu ei vea mitte pimeda koha ja karistatud kurja moraliseeriv toime. Veab hoopis äratuntava ja karikatuurse ühiskondliku ja poliitilise tõeluse kohalolek.

Publiku peal oli näha ja tunda närvilist orienteerumisreaktsiooni: kuidas suhtuda? Ühtpidi on nagu naljalugu. Aga hirmselged viited meenutavad midagi ebameeldivat. Midagi nagu elust.

Kõlksub, tümpsub, heliseb

Popmuusikale viitav mootorika ja ostinaatsus on Kangrole tüüpilised stiiljooned. Ka "Südame" muusika on enamasti rõhutatult tapeetjalt tümpsub või mingi liialdusnipiga karakteriseeriva groteskini viidud. Vemmalvärsilise teksti kaudu on teosesse tulnud tubli lisaannus sümmeetrilisi ja kõlksuvaid rütme, primitiivset kolmkõlalisust, lorilaulude rämedust ja lastelaulude süüdimatust. Üks groteski loomise vahend on vastukäivate, kontrastsete tämbrikoosluste kasutamine.

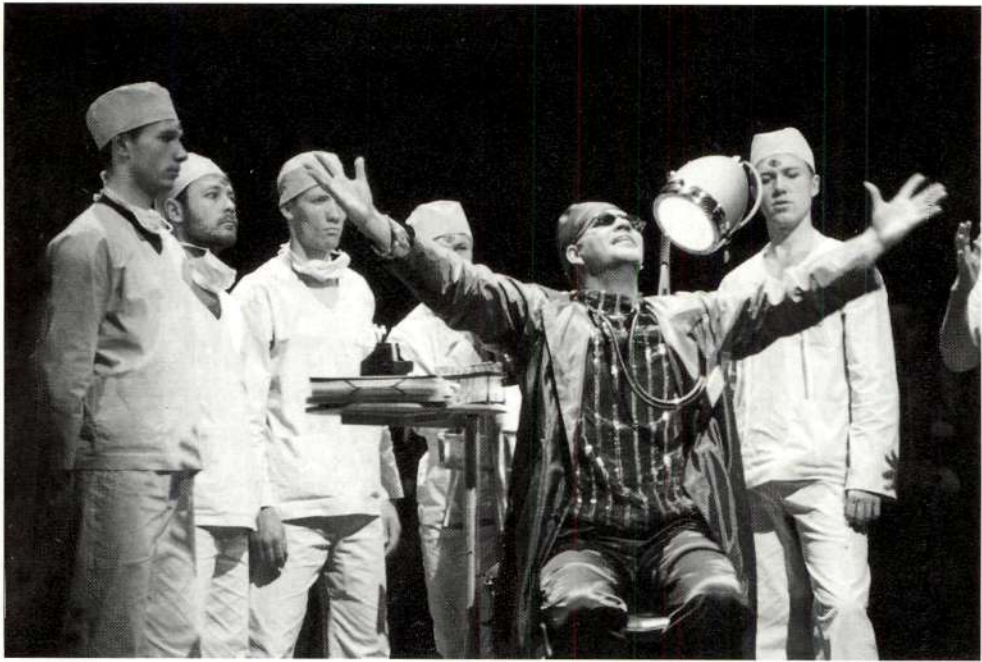
Muusikas on ohtralt lapsemeelseid või traditsioonilisi žanri- ning tämbri- ja helimärke



Ooperi "Süda" teljeks on **Doktori** (Rauno Elp) tehing **Vürstiga** (Ain Anger).

tegelaste ja olukordade iseloomustamiseks: näiteks seksistseen, milles romantiliselt õrn tämbrikooslus (flööt, keelpillid, klaver) on ühildatud lõdvalt tümpsuva "aluspõhjaga"; õhuline, "taevane" harfikõla Lendaja jaoks, tangorütmid pikantsete olukordade tarvis, ülistuskooride groteskne, hüsteeriline hümnilisus, "õudne" madal register Paha ilmumise taustaks, fanfaarsed intonatsioonid Doktori reformaatoritegevuse märgiks, doktoriproua partii koketselt ja ahvatlevalt vingerdav meloodiajoonis, Postimehe sarvekolmkõladel põhinev infantiilne lauluke...

Rõhutatud, aeg-ajalt labasuseni ulatuv lihtsakoelisuus on ooperi muusikas esiplaanil. See helide "väärtuseline" olemine on tegelikult üsna keeruline asi, mille toetuspunktid peituvad väljaspool teost — vastuvõtja väärtusskaalas ja kontekstides. Väärtusmärgid tekivad, kui mingi stiil või stiilielement satub "võõrasse" keskkonda. Mitmesugused uuslihtsad (arhailised, eksootilised, primitiivsed, sakraalsed) stiilid toovad kaasa oma kujutlusmaailmad ja hakkavad toimima sotsiaalkultuurilise märgina vaid arendatud, keeruka keelekasutusega kõrgkultuurilises keskkonnas.



Peategelane, kirurgilisi eksperimente teostav Doktor (Rauno Elp, keskel) on ooperi võtmekuju, keda võib hõlpsasti seostada postsotsialistliku "sotsiaalkirurgia" ja šokiteraapiaga.

Harri Rospu fotod

Stilistiliste kokkupõrgete taga seisab alati mingi korrastav või õigustav narratiiv. Näiteks romantiline konfliktus — kui Gustav Mahleri sümfooniates põkkuvad infantiilsed laululised teemad ja komplitseeritud sümfooniline kõrgstiil: püha ilmsüütus ja traagiline teadmine. Näiteks narratiiv teatavast metatötluse intellektuaalsest üleolekust, mis ülendab neoklassitsistliku Stravinski pantomiimilist žestikulatsiooni. Näiteks ideelise ikonoklasti jõupositsioon, mis on postmodernismi põhiargument ja mis esteetiliselt põhjendab varase Mauricio Kageli klassikapilastusi.

Kangro ja päästik

Mingi päästik, mingi lugu, kontekst või kogemus peab siis kuulaja teadvuses olema, mis ka triviaalseid (kulunud, tarbelisi, primitiivseid, olustikulisi) intonatsioone määratleb — põlgab, inetuks tunnistab või väärtustab, selle ühest lahtrist otseku teise tõstab. See päästik ongi tegelikult väljaspool konkreetset teost.

Eesti muusikas ei ole postmodernne mängulisus, ikonoklastia ega ka muusikalise triviaalsuse vääristamine eriti laialt levinud. Meie professionaalmuusika euroopalik esteetiline narratiiv tugineb esmajoones positiivsetele tähendustele, orgaanikale, keerukusele ja ülevusele. Läbinisti "postmodernistlikke" autoreid või suundumusi võib ühe käe sõr-

medel lugeda. Arvo Pärtki ütles küll keerukusest lahti, aga tõstis seda enam aukohale muusika sakraalfunktsiooni ja ülevuse.

Kangro on juba algusest peale populaarmuusikast laenanud mitmeid stiilelemente, eelkõige agressiivset rütmikat ja kõlapilti. Postmodernistlikust hoiakust ei saa ka tema puhul siiski kõnelda, sest Kangro autoristiil on küllalt püsiv ja isikupärane ning selles on mitmel viisil alles hoitud orgaanikaprintsip. Samuti on Kangro stiil üldiselt siiski küllalt keerukas, kuulmismeelt koormav (enamasti tihe rütmifaktuur, raskepärane kõlapilt, ebamugavalt "nurgeline" meloodika). See ei anna eriti populaarmuusikalist ahvatlusvõimet, mida "paadunud" postmodernist meelsasti ära kasutaks.

Kangro ooperis puudub see "helge", sakraalne või esteetiliselt vääristatud stiilikiht, mille taustal labasuse labasus saaks ilmneks ja mis on romantilise dispoitsiooniga looja põhiskeem. Seal puudub ka too erinevate "sõnavarade" vabamäng, mis on postmodernse mõtteviisi tunnus ja mille efektseks näiteks on inglise postmodernisti Thomas Adèse menuooper "Puuder tema näol".

Kangro "Südame" muusikalises keeles ja lavastuses valitseb totaalne farss. Aga farss viitabki "väljapoole" — kaotsi- või untsuläinud positiivsele tõelusele ja ooperi žanri "positiivsetele" stereotüüpidele. Farss on

olemuselt kibe ja ambivalentne. Selle meelelahutuslikud tunnused on petlikud. Selle äratundmisest vist publiku ebaluski.

Näitemäng ja laulmine

Kangro ooperi laulmine on osatäitjate jaoks ilmselt nii kerge kui ka raske. Võib arvata, et sümmeetriad ja agressiivne rütmika ühtpidi koordineerivad ja toetavad vokaalpartiiisid. Kõlaline intensiivsus ka varjab vokaalstiili nüansse. Samal ajal saab seesama motoorika vokaalpartiile ajuti pisut vägivaldseks raamistikuks. On ju n-ö ooperliku vokaalstiili iseärasuseks elastne ja paindlikult hingav fraasikujundus. Too solistide poolt "õpitud" elastsus jääb kangrolikule mehaanikale mõnikord lihtsalt jalgu. Ka seab Kangro meloodika hüplevus lauljad aeg-ajalt intoneerimisraskuste ette. Sellest ehk tulidki mõned sünkroonsusprobleemid tegelaste ja orkestri suhetes.

Vokalistide üldine hakkamasaamine oli esietenduse kohta siiski üsna ladus. **Pirjo Levandi** (sopran) sai hakkama eriti artistliku osatäitmisega, hoolimata mõnedest diktsiooni- ja intoneerimisprobleemidest. Bass **Ain Angeri** ulatuslik osa sai soliidse, kuid mõneti karakteersuseta lahenduse. **Rauno Elp** (bariton) mängis vokaalselt üsna hästi välja Doktori neurootilise oleku. Meelde jäi mõni elavaks lauldud kõrvalosa: sopran **Mare Jõgeva** emalik Meditsiiniõde või ka bariton **Villu Valdmaa** Pianist.

Kangro muusika groteskne, farsilik või infantiilne üldvärving pani etenduse kasuks tööle ka mingid karakteersusena mõjuvad intoneerimishälbed, tämbri eripära või kohati isegi vokaaltehnilise abituse. Paroodia, farsi ja madalkeelsuse valdkonnas liikuv lavateos lausa kutsub ellu teatavad vokaalsed vabadusi. Iseasi, et need vabadused oma teadlikus vormis on vokaalkunsti kõrgeim järk ning jõukohased vaid sellele, kes hääleparaati maksimaalselt kontrollida suudab.

Liikumine ja karakteri kujundamine näib meie ooperilaval üsna suur probleem olevat. Selle olukorra taustal hakkab vähimgi õnnestumine silma. Kangro ooperis tuli esile Pirjo Levandi stiliseeritud vulgaarpantomii, mis väga hästi haakus ooperi üldise groteskiga. Sama võib öelda tõukeratast kasutava Postimehe või lapsikult sebevate liikumiste kohta tema kohtumistel doktoriprouaga. Ülejäänud tegelaste rollid olid staatilised.

Groteskne pantomiimiline liikumisjoonis tundus teosele vastava ja lavastuslikult mõjuva võttena, mis võinuks ka teiste tegelaste puhul rohkem rõhutatud olla. Kas või mingites staatilistes, maneerlike poosidena antud, kuid hoopis enam stiliseeritud vormis kui laval oli näha.

Läbi loori?

Kangro "Süda" kehabast väga ilmekalt seda otsekõne-võimetut olukorda, kuhu järjekindlalt liberalistlik teadvus paratamatult satub. Üldteada paradoks on, et vabadusideoloogial on halvav toime. Selles keskkonnas on enesemääratlemine riskantne. Eelarvamustest "vabanenud" teadvus ei saa valida või eelistada. Lubatud on võnkumine, hõljumine ja pisikesed pragmaatilised argumendid võnkumise ja hõljumise õigustuseks. Tulemuseks on totaalne ambivalentsus ja praktiline kõnevõimetus.

Veel vähem saab järjekindel liberalism lubada fundamentaalseid kuulutusi, mõned eriti fundamentaalse ja "realpoliitilised" välja arvatud. Kuulutada saab läbi loori, läbi eitatud kangelaslugude, läbi väärtusambivalentsi, sotsiaalkriitilisele "vasakrusikale" narrikuljuste helinat-kõlinalt — ilmsüütut, "lapsesuist" tõekuulutust — abiks ja alibiks võttes. Farsis on sellise eitatud ja maandatud kangelasloo vorm.

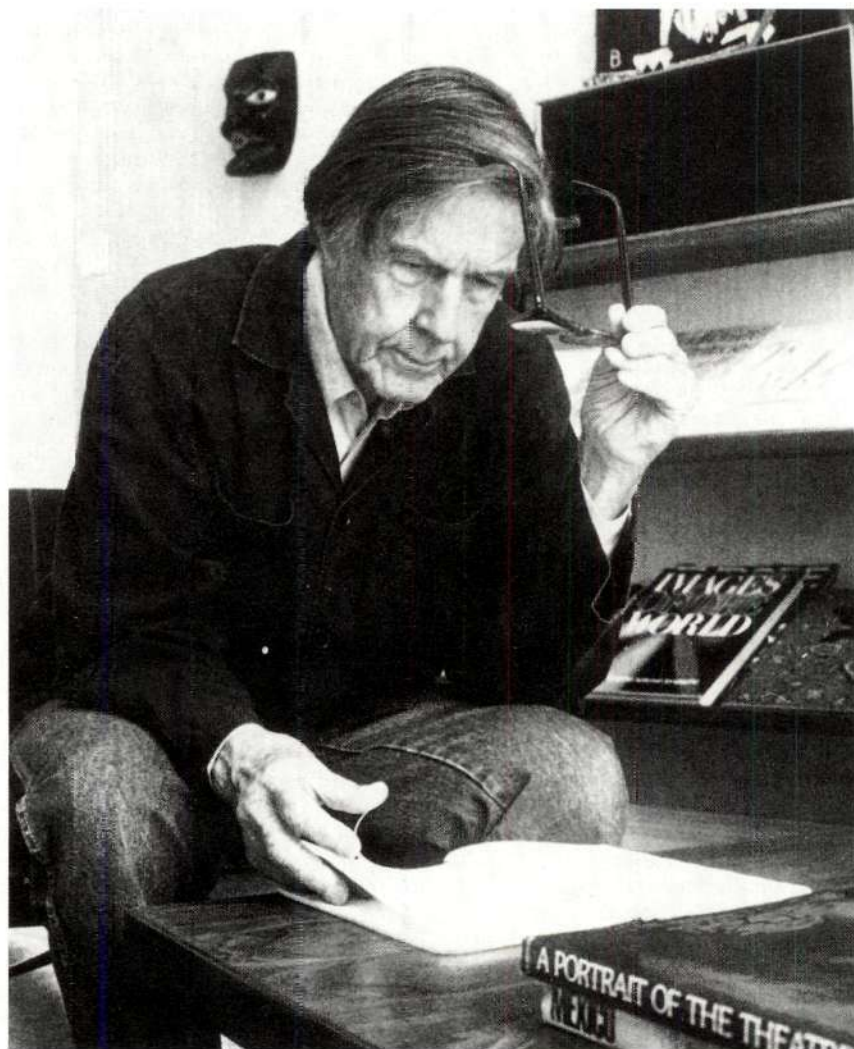
Näib, et Kangro ooper püüabki farsi ambivalentsuse ja sotsiaalse eneseiroonia kaudu, naljaka ja traagilise piiril kõndides hakkama saada uute või hüvasti jätta vanade sotsiaalsete müütidega.

Aganarrikuljuste kõlinal on mitu tähtsat ja vajalikku funktsiooni: see leevendab fundamentaalväärtuste kaotsimineku või vastupidi — rõhumist; see võimaldab ettevaatlikku distantseerumist otsustamisest läbi huumori ja mängleva mitmetähenduslikkuse abil. Too kunstis läbimängitav distantseerumise strateegia ületab kaugelt esteetilise "puhta mängu" piiril. Narrikuljusted on ka muutuva ühiskondliku ja kultuurisituatsiooni pragmaatiline põhiinstrument. Läbi selle kõlina on võimalik öelda teatud asju, jättes siiski otsad lahti ja võtmata vastutust. See annab võimaluse nostalgiale, aga samavõrra ka võimaluse nostalgiat ületada — iroonia, nalja, ka lihtsalt "meelde tuletatud" tinglikkustaju kaasabil. See pakub välja Pirandello strateegia: "Kuidas teile just parajasti näib või sobib."

Sotsiaalses käitumises on too liberalismi õppinud teadvuse ambivalentsus sageli teovõimetuse allikaks. Kunstilises mõtlemises on see ühest küjest lõhestumise märk, aga teistpidi — varuväljapääs ning nutikas autoteeraapia. Farsi ambivalentsus annab võimaluse põlata ja paljastada. Aga ühtlasi annab see ka võimaluse stoiliselt nentida, et "nii see juba kord on" või "meie, liberaalid, ei võta seda ju nii tõsiselt".

VESTLUS JOHN CAGE'IGA

Varajastest teostest raadiole ja lindile



"Mis tahes olulise tähtsusega tegevus on hullumeelne," tsiteerib John Cage Norman O. Browni, "ja ainus põhjus, miks seda tõsiselt võetakse, on see, et inimene jääb endale kindlaks."

Ajakirja eelmises numbris avaldasime lõike Richard Kostelanetzi esseekogumiku "John Cage (ex)plain(ed)" peatükkidest "John Cage, leiutaja", "Radikaalse mõtteviisi õhutaja" ja "Tähtmata öelda midagi Marceli kohta". Selles numbris on lühendatult tõlgitud Kostelanetzi ja helilooja vestlus aastast 1985, teemaks Cage'i esimesed kogemused raadio- ja linditeoste loomisel.

Millal sa esimest korda raadioga loovalt töötasid?

Kui ma läksin Seattle'isse ja hakkasin tööle Bonnie Birdi tantsuklassi saatjana, olin esmalt rabatud sealsest suurest löökpillikogust. Siis aga avastasin, et kooliga oli ühendatud üks raadiojaam, suur kõrvalhoone. See maja on praegugi alles, kuigi seda kasutatakse vist pottsepatöökojana. Aga tollal oli see raadio ja me saime seal katsetada, kombineerides löökpile ja vaikseid helisid, mis nõudsid stuudios võimendamist. Seal sai plaate salvestada ja kasutada siis salvestusi nagu muusika-instrumente.

Kuidas te plaate pillidena kasutasite?

Plaat teeb häält ja selle mängimise kiirus muudab selle kõrgust. Plaadimängijaid, mida me siis kasutasime, praegu enam ei näe, aga neil olid lülitid, mille abil sai üle minna ühelt kiiruselt teisele. Ma kasutasin *Victor Company* testimiseks tehtud plaate, millel olid nii püsiva kõrgusega helid kui ka helid, mis pidevalt muutisid kõrgust kogu sagedusala ulatuses. Neid plaate ma kasutasin oma teoses *Imaginary Landscape No. 1* [1939].

Kas mitu plaadimängijat mängis korraga?

Ei. Mõnikord võis see nii olla, ma ei mäleta, aga nad mängisid koos teiste pillidega nagu taldrikud, ettevalmistatud klaver ja nii edasi. Tavaliselt mängis üks plaat korraga ja siis ma panin teise plaadi.

Kas mikrofone kasutamine muutis heli?

Ei, ma pole kunagi eriti heli muutmisega tegelnud.

Miks mitte?

Ma leian, et helid on huvitavad sellisena, nagu nad on.

Milliseid raadiojaamu sa ise tollal kuulasid?

Mul pole tollasest raadiokuulamisest mingeid erilisi mälestusi. Ei, nüüd tuli meelde — ma kuulasin uudiseid.

Kas sa kuulasid raadiost muusikat, mis sind huvitas?

Ei mäleta muusika kuulamist.

Nii et isegi kahekümnendate lõpul tuli sinu muusikakogemus enamasti elavast esitusest?

Klaveritundidest ja nii edasi, eelkõige kirikus. Tädi Marge'il oli imeilus kontraalt. Mulle meeldis kuulata tema laulmist igal pühapäeval kirikus ja mõnikord nädalavahe-tustel kodus. Pomonas, kolledžis, kohtasin üht jaapani tennisemängijat, kellel oli tennis tagajärjel tekkinud mingi füüsiline probleem ja kes puhkas, õppides kolledžis mõningaid aineid. Ta oli tõsiselt pühendunud Beethoveni keelpillikvartettidele ning tal oli neist suurepärase plaadikogu. Ta mängis mulle kõiki neid plaate.

Sind ei huvitanud plaatide juures niivõrd salvestused ise, kuivõrd plaadid kui heliallikad? Helid, mis polnud sulle muidu kättesaadavad?

Täiesti õige. Sa võid ükskõik millise heli salvestada ja mängida ükskõik millist plaati ja sul ongi pill.

Kas need mitme kiirusega masinad, millest me enne rääkisime, läksid ühelt kindlaksmääratud kiiruselt kohe üle teisele kindlale või oli neil ka vahepealseid kiirusi?

Oli küll ja see oli imeline. Sai kasutada kogu võimaluste spektrit aeglasest kiireni. Neil olid lülitid ühelt kiiruselt teisele üleminekuks ja see üleminek polnud järsk, vaid astmeline ja tekitas hämmastavalt huvitavaid glissandosid, mida võib kuulda minu teoses *Imaginary Landscape No. 1*.

Miks on nende varajaste teoste pealkiri *Imaginary Landscapes* [Kujuteldavad maastikud — tlk.]?

See pole füüsiline maastik. See on mõiste uute tehnoloogiate jaoks. See on tulevikumaastik. Umbes nii, et kasutatakse tehnoloogiat, et tuult tiibadesse saada ja Alice'i kommel läbi peegli minna.

Kas sinu teised, hilisemad *Imaginary Landscape*'id olid samuti raadioga seotud?

Pigem uute tehniliste võimalustega.

Mis oli kättesaadav raadiojaamades.

Või siis mujal, nii et kui ma leidsin midagi, ütleme, filmistuudiost, nagu näiteks filmi fonograafi, siis oleks see olnud sobiv materjal mõne *Imaginary Landscape*'i jaoks. Hilisem *Imaginary Landscape No. 4* (1951) oli kaheteistkümnendale raadiotele, ja *No. 5* (1952) magnetlindile.

Kuidas su idee kasutada raadiot muusika-instrumentidena arenes?

Kahekümnendal sajandil, alates futuristidest, on olnud kalduvus kasutada müra-sid, mis tahes helitekitajat muusikalise instrumendina. Minu jaoks polnud see tegelikult mingi hüpe, pigem oli see lihtsalt kõrvade avamine sellele, mis kuulda oli.

Kas sa mäletad, kuidas sa tollal mõtlesid?

Jah, ma mõtlesin, et ma ei salli raadiot ja et ma võiksin seda sallida, kui kasutaksin seda oma töös. See on samasugune mõtle-mine, nagu me omistame koopainimestele, kes joonistasid seintele hirmuäratavaid loomi — et loomade kujutamise kaudu saavad nad nendega kaubale. Kunagi hiljem, Milanos, käitusin mina samamoodi lintmakiga, kui läksin *Fontana Mix*'i (1958) tegema. Kõik need võimalused seal viisid mind endast välja, nii et esimesel seal olemise päeval istusin ma lihtsalt maha ja joonistasin sellest masinast pildi.

Sel moel võtsid sa tema nõiduse ära, kui nii öelda.

Just. Nii see oli.

Aga miks sa valisid *Imaginary Landscape* No. 4 jaoks nimelt kaksteist raadiot, mitte näiteks ühe?

Võimalikke vastuseid on nii palju, ma ei mäleta, milline neist mul tookord mõttes oli. Üks on oktava kaksteist tooni ja teine on kaksteist jüngrit, ja nii edasi. See näis olevat selline mõistlik arv.

Kas raadiost sai millalgi sinu lemmikpill?

Peaaegu sama suur lemmik nagu liiklushelid.

Millal sa esimest korda helilindiga tutvusid?

Tutvusin sellega esimest korda ilmselt Pariisis neljakümnendate lõpul, kui ma kohusin Pierre Schaefferiga, kes tegi esimesena magnetlindiga midagi muusikaliselt arvestatavat. Ta tegi mis suutis, et tekitada minus huvi samas liinis töötamise vastu, aga mina polnud veel päris valmis. Kirjutasin parasjagu oma *Keelpillikvartetti* (1950), ja olin juba kirjutanud *Sonaadid ja interluudiumid* (1946—1948). Liikusin tasapisi ülemineku suunas muusikalt kui struktuurilt muusikale kui protsessile ja sellest tulenevalt ka juhuoperatsioonide kasutamisele komponeerimisel. Oleksin võinud Schaefferiga rohkem koostöövalmis olla, aga ma ei olnud. See asi ei olnud mulle veel kuigi omane.

Kas üleskirjutusprobleemide tõttu?

Ei, mu mõte töötas siis teisiti, tollal ei olnud ma magnetlindimuusika ideele sedavõrd avatud, nagu oleksin võinud olla. See oli aastal 1949.

1952. aastal, kui ma töötasin koos David Tudori ja Earle Browniga, tegime mitu lindilugu — ühe Earle, ühe mina, ühe Christian Wolff ja ühe Morton Feldman, ning kõike finantseeris Paul Williams. Mina tegin siis *Williams Mix*'i. Kogu see töö toimus vaimustuses magnetlindi võimaluste üle ja võimalusi oli mitmesuguseid. Just sellepärast tahtsin neid kasutada mitte üksi, vaid koos teistega, sest iga inimene näeb uusi võimalusi erinevast vaatepunktist, ning just nii see oligi. Feldman töötas oma varajase graafikumuusika kallal ning oli lihtsalt tore sattuda tema millimeetri-paberil ruudule, millel oli number, ütleme, 1097. See tähendas, et meil tuli lõigata jupp salvestatud linti 1097 tükiks ja kleepida need samas kohas lindi külge tagasi. Mill ajal olin ma väga avatud ja huvitatud lindi kleepimisest ning muusika käsitsi tegemisest. Leidsin mitmeid mooduseid, kuidas muuta heli mitte nappu kruttides, vaid füüsiliselt linti lõigates.

Nagu näiteks?

Noh, tavaliselt läheb lint helipeast mööda horisontaalselt, kuid kui sa selle tük-

kideks lõikad ja siis diagonaalselt tagasi kleebid...

Te pidite selle lõikama siis ju nii väikeseks tükkideks, mis polnud pikemad kui lindi tavaline laius.

Jah, aga oli võimalik saada väga ilusaid helisid, asetades lindi teise nurga all, kui see tavaliselt peaks olema.

See on kohutavalt täpne töö.

Seda küll ning ma kasutasin juhuoperatsioone, nii et ma tegin lõikeid alates vertikaalsest kuni selliseni, mille pikkus on neli tolli — seda veerandtollise lindi laiuse juures.

See pidi võtma aastaid.

Tegelikult ei, koos teiste abiga võttis see umbes ühe aasta, et kleepida kokku *Williams Mix*, mis ise oli veidi üle nelja minuti muusikat, kuid me tegime ka teisi lugusid. Tegime Christian Wolff'i *Suite by Chance*'i ja Earle Browni *Octet*'i ning samuti Morton Feldmani *Intersection*'i. Earle'i teos pandi kokku sodist, mis jäi üle Feldmani, Wolff'i ja minu enda lugudest.

Kasutades komponeerimisel samasuguseid operatsioone?

Kasutades tema enda kompositsioonivahendeid, kuid nende helide peal, mis olid teiste teoste tegemise käigus nii-öelda minema visatud.

Sa tead, et minu arvates on *Williams Mix* sinu kõige ignoreeritud meistriteos.

Noh, see on huvitav teos. Üks põhjus, miks seda on ignoreeritud, võib väga hästi olla see, et partituur on peaaegu viissada lehekülge pikk ja sellepärast pole seda ka välja antud.

Inimesed on näinud ühte lehekülge, mis näeb välja nagu õmbleja lõikeleht — seal on mustvalgel näha, kust tuleb linti lõigata, ja lint asetatakse partituuri enda peale.

Möötkavas üks ühele?

Üks ühele, jah.

See tähendab siis, et lindi pikkus on viissada lehekülge.

Jah, igal leheküljel on kakskümmend tolli, kaks kümnetollist süsteemi, kestusega pisut rohkem kui sekund.

Sildistasin iga partituuri sissekande vastavalt kategooriale — A, B, C, D ja E, millega püüdsin katta kõikvõimalikud olemasolevad keskkonnahelid. Siis märkisin heli erinevad parameetrid väiketähtedega kategooriate suurtähtedega järele. Selleks, et oleks teada, missuguseid transformatsioone on algupärased keskkonnahelid läbi teinud, kas on muudetud sagedust või helitugevust jne., nii et kui heli mingi parameeter oli jäänud samaks, nagu see oli originaalis, järgnes suurtähele "c". Ja kui parameetrit oli muu-

LÄBI RASKUSTE TÄHTEDE POOLE EHK EDUARD TAMM OMAS AJAS

detud, järgnes suurtähele "v". Nii et "Accv" tähistaks sellist heli, mis on pärit, ütleme, maapiirkonnast, ning mille kaks parameetrit on jäänud samaks, nagu oli algset, ning kolmandat parameetrit on muudetud.

Ja selle "Accv" oleksid sa saanud juhuoperatsioonide kaudu.

Just. Peale selle võis sul olla heli, kirjeldatud kui "Avvc" või "Bvcv" või nende kombinatsioon "AvvcBvcv", ja keegi teine võis järgida seda nii-öelda retsepti minu omast erineva algmaterjaliga mõne teise miksi tegemisel. See on tegelikult väga huvitav, kas sa ei leia?

Fantastiline, tõesti. Nagu sa ütlesid, partituur on nagu õmbleja lõikeleht. Sa lihtsalt laotad selle laiali ja kopeerid selle lõiked oma lindile.

Ühel leheküljel on auk, mille põletas sigaret. Ma olin neil päevil kõva suitsetaja.

Minu jaoks on Williams Mix'i kaks erilist omadust helide enneolematu valik ja nende vaheldumise kiirus.

Õigus. Lindi puhul oli väga paeluv see asjaolu, et sekundist, mida me oleme alati suhteliselt lühikeseks ajalõiguks pidanud, sai viisteist tolli. Sekund muutus millekski, mis on küllalt pikk ja mida saab lõikuda. Morty Feldman, nagu ma mainisin, võttis veerand tolli ja palus meil panna sellele 1097 heli, ja me tegime seda — me päriselt tegimegi seda!

Veerand tolli?

Ehk siis üks kuuekümneks sekundit — panime sellesse 1097 tükikest.

Ilma miksimata? Sa pead silmas lihtsalt väikesi linditükikesi?

Väikesi linditükikesi.

See on füüsiliselt võimatu.

Ei, ei, me tegime seda.

Kuidas?

Arvutades, ja käsitsi.

Te olite hullud.

Oh, muidugi, see on hullus. Aga samas, kas sa ei leia, et see kehtib meie mõlema kohta, et me oleme alati hullud olnud?

Räägi enda eest. Mina nii hull ei ole.

Kunagi ütles mulle Norman O. Brown, et mis tahes olulise tähtsusega tegevus on hullumeelne. Ja et ainus põhjus, miks seda kunagi tõsiselt võetakse, on see, et inimene jääb endale kindlaks.

*Raamatust "John Cage (ex)plain(ed)" (Richard Kostelanetz, 1996) lühendatult tõlkinud
ELIN SÜTISTE ja ANNELI REMME*

Eduard Tamme sünnist täitub maikuu sada kakskümmend üks aastat. Tema elukäiku võiks alustada muinasjutupärasest ühest Narva kingsepat, kellel oli kaks poega, üks normaalne, teine muusik. Esimesest sai isa elukutse jätkaja, teises ilmnesid aga varakult nn kõrvalekalded. Teda huvitasid muusikariistad, muusika, raamatud, laulmine ja üldse kogu vaimne maailm, millega tegelemist nimetas isa "tulutuks ajaraiskamiseks". Esimene poeg Albert, hoolimata töökusest, kadus ajaloo areenilt teiste omataoliste kingseppade hulka. Muusikust poeg Eduard, kelle püüdlusi toetas ema, tõusis ideaalireedelil aeglaselt, kuid järjekindlalt üha lähemale oma kõrgele eesmärgile. Siin tema teetähised: algkool, kirikukoori laulja, sõjaväeorkestri kasvandik, Narva muusikakooli viiuli ja korneti eriala õpilane, Peterburi konservatooriumi metsasarveklassi tudeng, Venemaa kuulsamate orkestrite hinnatud orkestrant, orkestrite dirigent Peterburis; Võru linna kauaaegne muusikaelu juht ja organisator, dirigent, tunnustatud helilooja ning eesti puhkpillimuusika endajaga. Tema auks korraldatud kontserte, talle anti auaadresse, kingitusi, tema tegemistest kirjutati hulk ajaleheartikleid, elutööst tehti kõrgkoolides kursuse- ja diplomitöid.

Nagu arvata võib, ei kulgenud Eduard Tamme pürgimused kaugeltki siledaid radu pidi. Eriti lapsepõlves, mil karm isa püüdis poega "õigel teel" hoida. Nii kirjutab Eduard Tamme tütreütär Ene Soolo oma Tallinna Pedagoogilises Instituudis valminud kursusetöös "Eduard Tamme elu ja looming" 1976. aastal: "Narvas paiknes tsariaegne Petseri polk, kuhu vajati aeg-ajalt orkestrikasvandikke-kantoniste. Salaja, ilma isa loata läks kümneaastane Eduard sinna kantonistiks.

Asja päevavalgele tulles oli kodus pahanodus suur. Isa leppis sellega vastumeelselt, kuid poisiga olid tal ikka veel omad plaanid." Ja veel teinegi dissonants, millest saame teada Eduard Tamm tütre Gloria Lilli mälestustest: "Sel ajal kirjutati Eesti ajalehtedes (Jaan Tamm, hilisem professor), et eesti noored tuleks Venemaale õppima saata. (...) [Eduard Tamm] lootis ka edasi õppida ja põgenes salaja orkestrist Petrogradi. Ta leiti üles ja toodi tapiga tagasi Narva." Peterburi konservatooriumi Eduard Tamm pääses. Tema metsasarveõpetajaks sai Tarvastust pärit nimekaim Jaan Tamm. Kuna kodust ainelist toetust lootat polnud, tuli end ise suurlinnas elatada ja koolitada. Eduard Tamm oli töökas, ettevõtlik ja andekas, ka fortuuna poolt soositud. Aasta enne konservatooriumi kuldaurahaga lõpetamist võttis ta nõuks kandideerida Petrogradi kõige mainekamasse, keiserliku õukonna orkestrisse metsasarvemängija kohale. Kaheteistkümne konkurendi hulgast valiti kaks, neist üks oli Eduard Tamm. See oli 1904. aastal. Samuti leidis ta rakendamist Maria teatri orkestris, oli Paažide korpuses muusikaõpetaja. Sealsetest õpilastest seadis ta kokku vägeva puhkpilli-orkestri. Peale selle töötas veel mingis grammofoonifirmas, asutas eesti seltsis "Ustavus" esialgu puhkpilliansambli, hiljem väikese segaorkestri jne. Tulemused karjääriredelil polnud halvad. Sama võiks öelda ka perekonna ja kodu soetamise kohta. Eduard Tamm abiellus oma noorpõlve armastatu, lehestunud Lisette Tõnsiga (neiuna Pääsuke). Lisetel oli esimesest abielust poeg Leonid (s. 1906). Peresse sündis veel kaks last, — 1908 poeg Ernst Eduard ja 1910 tütar Gloria Lilli. Abielu olnud harmooniline ja õnnelik. Perekonnal oli Peterburi heas rajoonis, Nevski prospektil, Fontanka (Gribojedovi) kanali läheduses, ilus ja mugav kolmetoaline korter. Söögi- ja külalistetuba olid vaatega puiestele, kus alati liikus palju rahvast. Jõulude ja lihavõttepühade aegu peeti seal suuri laatu, kus palju kirevust ja liikumist: rändmuusikud leierkastide, ahvide ja karudega, korstnapühkijad, tsirkusetolad jne. Küllap ehk Igor Stravinskigi ammutas oma toredad nuku- ja laadastseenid balletile "Petruška" neistsamadest laadadest. Tamme kabinetis oli suur raamatukapp, seinal kuulsuste fotod: Fjodor Šaljapinist, Dmitri Smirnovist jt pühendustega temale. Sagedaseks sisseastujaks nende juurde oli professor Jaan Tamm.

Suvekuudel viibis tsaar Nikolai II Pavlovskis, Tsarskoje Selos, enamuses aga Peterhofis. Seal pidi olema ka tsaari orkester,

et jõudeolijaid lõbustada. Peterhofis oli avar ja hästikorrastatud park koos uhkete fontäänide ja skulptuuridega. Ajal, mil õukondlased pargis jalutades aega viitsid, mängis rõdul keiserlik orkester, kus olid ka kaks eestlasest metsasarvemängijat, Jaan Tamm ja Eduard Tamm. Maja, kus Eduard Tamm koos oma perega Peterhofis elas, asus mere läheduses. Hoone juurde kuulus varjurikas aed võrkküige ja liivakastiga...

PÖÖRE

Too rahulik, töö- ja saavutusterohke elu kestis kuni 1917. aastani. Siis pöörati plaadil tagurpidikäik. Kontrast kujunes valuliselt teravaks. Tütar Gloria Lilli mäletab hästi neid sündmusi: "Punane kohutav terror, arreteerimised, tapmised, hävitamised, nälg ja külm, halastamatu vaesus. Kõik, mis vähegi lähedane parematele elule, jõukusele, haritusele ja haridusele, pidi maa pealt pühitud saama. Pime, viinauimas klikk hakkas uut ühiskonda looma, selleks pidi kõik, mis suure vaevaga loodud või loomisel, hävinema. [- - -] Isegi toolide riided lõigati ära, lõhuti peegleid ja imekauneid kunstiväärtusi. [- - -] Linn aga nälgis. Inimesed jooksid kui hagijad mõne näljast langenud hobusekronu kallale."

Eduard Tamm kantonistina 1896. aastal.





Peterburi õukonnaorkestri päevil XX sajandi algul.

Ka õukonnaorkester kui "tsaarivõimu tööriist" sattus löögi alla. Arreteerimised algasid aukraadiga meeste hulgast. Pillimehed, hirmul oma elu pärast, jooksid laiali. Ka Eduard Tamme olukord muutus kõikuvaks. Arreteerimise hirmus oli Eduard Tamm sunnitud kodust lahkuma. Maha jäi Lisette öde koos lastega. Viimaseid peideti ärevate situatsioonide korral küll kappidesse, küll sahvrisse ja voodi alla. Ööpimeduse katte all tulid isa-ema salaja koju, et tuua toitu, mida oli õnnestunud nälgivast Peterburist hankida. Mängu läks väärtuslikum majakraam, Lisette ehted, kleidid. Nälja kõrval oli sama valus kütteprobleem.

Hoolimata kõigest soosis saatus siiski Eduard Tamme peret. Tänu sellele, et ta juhatas Paažide korpuse puhkpilliorkestrit, jäeti ta rahule. Pasunakoori oli hädasti vaja paraadide ja miitingute elustamiseks. Ilma dirigendita aga orkester ei funktsioneerigi.

Lisette Tamme onupoeg Jaan oli kunagi endale Petrogradi lähistelesse jõudnud jõuka talu soetada. Sinna seadis Tamme pere end suveks sisse. Veel ei olnud punavõim kõiki talusid laostada jõudnud. Pealegi oli linna sugulastest mõnevõrra abi ka talutööde juures. Eduard Tamm, ettevõtlik ja hakkaja, nagu ta oli, kogus pärast päevatööd õhtuti enda ümber ümbruskonna taluinimesed, et hinge kosutuseks laulda. Tekkis kenake laulukoor, mis tõi rõõmu nii lauljatele kui kuulajatele. Sügisel pöördus olukord jälle halvema poole. Taas nälgiv linn ja külm. Pealegi hakati ka talunikelt intensiivsemalt varasid röövima ja peremehi Siberisse küüditama. See tee oli paraku ees ka Jaanil.

Viimaks saabus kauaoodatud aeg, kus eestlasi hakati lubama kodumaale opteeruda. Siis aga selgus, et Eduard Tamme pere võib küll lahkuda, tema ise peab aga jääma — punavõim vajab dirigenti. Suuremast osast



Abikaasa Lisettega 1910. aasta paiku.

varandusest tuli loobuda. Lahkumine oli kurb, teadmatus rusus hinge nii lahkujail kui ka mahajääjal. Eduard Tamm kadus kojusõitjate silmist juba enne rongi väljumist. Jamburgi jaamas, mis oli piiripunktiks, saabus aga temagi, ootamatult kui ilmutus, rõõmsa ja tervena. Ta oli enda salaja rongi poetanud, sõitnud kord pingi all, kord puhvritel.

KODURANDADEL

Kodumaal pakuti Tammele küll kohe tööd orkestrandina "Estonia" teatris. Vanad tuttavad Raimund Kull ja Artur Kapp olid seal juba asjamehed. Korterileidmisega oli aga asi täbar. Pärast rahulepingu sõlmimist Venemaa-ga siirdusid paljud eestlased sünnimaale, enamik Tallinna, kummitas korterikriis. Eduard Tamm, kes ei riskeerinud, pea ees, tundmatusse vette hüpata, jagas perekonna esialgu sugulaste vahel ära. Ajutine eluase leiti ühe saksiku perekonna möbleeritud toas. Pika otsimise peale leiti lõpuks Koplisse Beckeri tehase majja kahetoaline korter ja pere võis

Peterburi Eesti Seltsi orkester 1911. aastal.
Eduard Tamm teises reas keskel.





Peterburi keiserlik õukonnaorkester XX sajandi algul.

taas ühineda. Õhtune kojutulek teatrist kujunes aga probleemiks. Liikus küll paari-kolme vaguniga sõiduriist, mida "suslaks" kutsuti, kuid too lõpetas varakult liiklemise. Probleeme oli ka laste koolitamisega. Lastel oli vene keel küll suus, aga eesti keelega oli tükk tegemist, enne kui "ree peale said". Hoolimata tõrgetest elas perekond kokkuvõttes rahuldavalt. Vana Peterburi kombe kohaselt võeti külalisi vastu. Sagedaseks külaliseks oli helilooja ja dirigent Artur Kapp.

Tallinna elu oma ebakindla majandusliku olukorraga Tamme siiski ei rahuldanud. Suveks võeti orkestrandid "Estonia" palgalt maha. Väljapääsuks olid küll osalemised mitmetes suveorkestrites Haapsalus, Võrus ja teistes linnades, kuid eks sel ajal ikka üks mustlaselu maik juures olnud. Pealegi ei meeldinud Tammele kui sirgjoonelisele ja ausale mehele rohked intriigid, mis tookordset teatrielu iseloomustasid. Kui siis Võru "Kandle" seltsi suveaia orkestris teda tähele pandi ja talle samas linnas aastaringse palgaga kindlat töökoha pakuti, oli asi selge — tulevaseks elupaigaks saagu Võru. Sinna Eduard Tamm 1923. aasta sügisel siirduski.

KULMINATSIOONIAASTAD VÕRUS

Tütar Gloria mälestuste järgi olnud tookordne Võru "veel väga kadakasakste mõju all, muidu aga edasipürgiva ja haridust taganõudva rahvaga". Eestluse ja hariduse eestvedajaks olid eeskätt kooliõpetajad. Koole

olnud aga mitmeid. Kaks haridusseltsi gümnaasiumi, üks poeg-, teine tütarlastele; õpetajate seminar, kolm eestikeelset algkooli, hiljem ka käsitöökool tütarlastele ja puutöökool poisitele. Linnas tegutsenud puhkpilliorkester, laulukoor, "Kandle" seltsis tehtud näitemängu.

Tamme perekonna esimeseks eluasemeks sai paik linna serval nn Võru sool asunud Tartu ülikooli professori Tiganiku majas. Terve maja avar alumine korrus saanud Tamme korteriks. Peetud isegi kaasüürilisi.

Esimeseks korraldajaks sisetulekuga töökohaks alates 1923. aasta sügisest sai Eduard Tammele sõjaväe puhkpilliorkestri dirigendi ametikoht 7. jalaväerügemendis. Paralleelselt veel muusikaõpetaja, laulukooride ja orkestrite juht linna koolides, dirigendikoht "Kandle" seltsis jt. Siin leidis ta oma ülekeevale energiale rakendust. Analoogiliselt eesti muusikaelu nimekate organisaatorite Mihkel Lüdigi ja Juhan Aavikuga kihutas ka Eduard Tamme taga vajadus, midagi liikuma lükata — kus vähegi võimalik mõnd laulukoori või orkestrit kokku seada, noorte pillimeeste õpetamine käima panna, kibekiiresti mõni kontsert korraldada. Ka sõjaväeorkestriga tuli tühjalt kohalt alustada — pillid hankida, võimekad pillimehed leida, õpilased, keda koolitama hakata. Vähe sellest, sõjaväeorkestri juurde asutas ta veel väikese salongorkestri, millega kergemasisulisi kontserte korraldada ja mõnusat ajaviitemuusikat pakkuda.

Vaevalt jõudis Tamm Võrus kanda kin- nitada, kui juba said teoks esimesed üles- astumised: 1923. aasta detsembris kontsert "Kandle" seltsi orkestriga, mille, nagu kirjutas kriitik, olevat dirigent kuu ajaga ette valmis- tanud. Tulemused olevat head olnud. Siis, 1924. aasta aprillis kontsertball salongorkest- riga, kus Tamm olevat ajakirjanduse väitel "tänuväärt töö ära teinud". Samal kuul veel teinegi märkimisväärne üritus, lastekoori kontsert. "Hr. Tamm lastekoori juhatajana, see töötab palju," oli ajakirjandus veendunud. Tookord näitas dirigent end ka heliloojana. Laul "Tao rauda" tulnud publiku tungival nõudmisel kordamisele. Mai-juuni täiendas esi- nemiste rida veelgi. "Kandles" tuli dirigeerida operetti "Silva", mis juba, nagu väitis ajakir- jandus, korduvalt ette kantud. Orkester olnud kõigiti tubli. Siis veel tollesama 1924. aasta suve hakul koolinoorsoo laulupidu neljasaja viiekümne osavõtjaga. Kooride võistulaul- misel paistnud kõige enam silma esimese sega-alkkooli koor Tamme juhatusel, kelle laul "Tao rauda" kutsunud taas välja "suuri kiidu- avaldusi" ja tulnud kordamisele. Tamme tege- miste suure hulga üksikasjalik üleslugemine ajavahemikust 1923—1941 oleks tüütu nii kirjutajale kui ka lugejale, ent siiski. Mõne tegevusharu lähemast kirjeldamisest ei raatsi siiski loobuda. Üks selliseid oli:

SÜMFOONILISE MUUSIKA VILJELEMINE

Ettevõtte initsiaatoriks ja dirigendiks oli muidugi Eduard Tamm. Väärarusaamade vältimiseks peab selgitama, et mõisted süm- fooniaorkester ja sümfooniline muusika olid mitmetel Võru kirjameestel tookord hoopis segased mõisted. Kui tegemist polnud just lausa puhkpilliorkestriga ja selles mängisid mõned keelpillid, mis sest, et koosseis kolm- teist kuni viiasteist mängijat, nimetati seda sageli sümfooniaorkestriks. Sümfooniliste teoste asemel mängiti nn ajaväitemuusikat. Nii räägiti sümfooniaorkestri asutamisest juba 1923-1924. aastatel. Tegelikult oli see toosama väikesekoosseisuline salongorkester, mille asutas Eduard Tamm sõjaväeorkestri juurde. Või siis peeti silmas "Kandle" seltsi väikeor- kestrit? Tõeliseks sümfooniaorkestri sünni- ajaks tuleks aga pidada aastat 1934, mil Tam- me algatusel loodi nn Võru Sümfoonilise Muusika Selts ja selle juurde keskmise suuru- sega sümfooniaorkester. Koostati põhikiri, kus mustvalgel olid kirjas seltsi eesmärgid: sümfoonilise muusika propageerimine linna- kodanike ja seltsi liikmete hulgas, loengute,

muusikalis-kirjanduslike õhtute ja odavahin- naliste rahvakontsertide korraldamine, riik- like tähtpäevade tähistamine vastavasisuliste kontsertidega jne. Orkestrisse õnnestus vär- vata keskeltläbi nelikümmend kuni viisküm- mend pillimeest, puhkpillirühma mängijaist seitse sõjaväeorkestri tüsedamad jõud, keel- pillidel enamikus asjaarmastajad. Ettevõtte sai kiiresti jalad alla. Nagu väidab Ene Soolo, loodi jaanuaris selts, veebruaris esines orkes- ter Võru raadiopäeval, aprillis toimus esimene iseseisev avalik kontsert. Repertuaaris nii alguses kui edaspidi ikka teosed klassikalise muusika paremikust: Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Schubert, Rimski-Korsakov, Kalinnikov, Glinka jt. Lisaks enamus tolle aja kättesaadavast eesti muusikast (Eugen Kapp, Raimund Kull, Mihkel Lüdig, Artur Kapp). Samuti mitmed dirigent Eduard Tamme enda teosed. Isegi Tallinnas "Estonia" kontserdi- saalis käidi ära. Pidulikeks kujunesid aasta- päevade ja juubelite konserdid. Ajakir- janduses ilmus kirjutisi orkestri tegevusest ja edusammudest ja sellest, et selts pakkus kuu- lajatele tõsist ja head sümfoonilist muusikat. 1939. aastal, seoses Eduard Tamme 60. sünni- päevaga, anti juubilarile pidulikult üle au- aadress, kuhu oli kirjutatud: "Kutsusite ellu meie sümfoonilise muusika seltsi, olete tema armsaks ja kannatlikuks juhiks i l m a m i n- g i a i n e l i s e t a s u t a." [J. J. sõrendus.] Lugupeetud dirigent sai rea tervitusteleg- ramme Tallinnast ja Tartust. Teda õnnitlesid peaminister Karl Eenpalu, Eesti Lauljate Liidu juhatus, "Estonia" orkester, Autorikaitse Ühing, Miina Härma, Võru sõjaväeorkestri otsene ülemus kindralmajor Jaan Kruus, rääkimata kohalikest seltsidest ja võimukand- jaist. Siiski, kõige selle välise edu kõrval vaevales orkester pidevalt majanduslikes raskustes. Repertuaari uuendamise eesmärgil tuli pidevalt osta või laenata noote, mis samuti maksis; osta pillikeeli, remontida pille jne. Linn andis harjutuste jaoks küll tasuta ruu- mid, koristamise ja valgustuse eest tuli aga tasuda.

DIRIGENDINA TEATRIS

Teatavasti eksisteeris Võrus "Kandle" selts, seltsi juures aga teatrigrupp, mis 1927. aastal jõudis poolkutselise teatrini. Seltsil oli juba enne Tamme tulekut oma laulukoor ja väike orkester. Tamme saabumisega läksid "muusikalised ohjad" uue energilise dirigendi kätte. Üksteise järel tulid lavale operetižanri tippteosed, nagu "Silva", Montmartre'i kannike", "Havai lill", "Orfeus põrgus",

“Sügismanöövrid”, “Mariza”, “Bajadeer” jt. Kõrgeima kraadi saavutas operetipalavik kolmekümnendail aastail. Ajakirjanduses kirjutati, et “naised ei püüvat enam kodus, meestest ja lastest ei tahetavat enam kuuldagi, kartulikooremise heidetavat kus seda ja teist, ja muudkui lavale operetti tegema, teised jälle operetti vaatama”. Ja kui üks asi on moes, siis ei pidurda seda ei tõkkes ega kraavid. Mis sest, et opereti proovid kestsid sageli üle kesköö, kostüümide otsimisega pidi ise hakkama saama, kord olid laenatud frakid üleliia suured, teinekord jälle kitsukesed, linna korstnapühkijailt laenatud silindrid üle kõrvade jne. Ja ega intriigidestki puudu olnud. Nagu loen raamatust “Teater Kannel 10” (Võru, 1936) — mõnikord ei lubanud ema, siis jälle kallim oma lemmikut lavale, teinekord keelduti mängimast, kui vastasmängijaks-lauljaks on see ja see, või ei saanud seda rolli, mida ihaldati jne. Ometi võideti kõik hädad ja kapriisid ja operett võidutses. “Printsess operett tõrjub sõnalavastuse tuhkatrüüna ossa,” kirjutas teatrimees Elmo Ploom. Teinekord mängiti sõnalavastusi lausa pooltühjale saalile. Nii olevat Ploomi väitel üksnes 1933/34. hooajal olnud “Kandles” sõnalavastusi kokku kakskümmend, sissetulekuga 3670 krooni, operetietendusi aga kaheksateist 7573-kroonise kassaga. Dirigendi tütre tütre Ene Soolo andmetel lavastatud ajavahemikul 1927—1940 “Kandles” 21 operetti. See oli peaaegu maailma operetiklassika paremik. “Viktoria ja tema husaar”, “Havai lill”, “Mariza” — “need operetid ei jätnud suurt soovida ka meie suurimate kutseliste teatrite mõõdupuuga mõõtes”, kirjutatakse raamatus “Teater Kannel 10”. Eriti näis võrulastele meeldivat “Silva”, mis oli laval 1923., 1929. ja 1939. aastal. Operette etendati järjest viis kuni viisteist korda. Muidugi, nende menu, kus saal oli sageli lausa puupüsti täis, tuleb jaotada lavastajate (Elmar Lampson, Eero Pärjmäe), dekooraatorite (Armand Lepik, Arkadio Laigo) ja näitlejate vahel. Ei saa aga mööda minna ka Eduard Tamme osast selles töös. “Mis ettekanke väärtust tunduvalt tõsta aitas, oli hea orkester hr. Eduard Tamme juhatusel,” kirjutas 1928. aastal Eduard Visnapuu Robert Stolzi opereti “Meedi” kohta, kus nimiosas oli noor Elsa Maasik. Mitmed operetid pidi Tamm oma orkestri jaoks ümber orkestreerima. Hiljem olevat neid orkestratsioone Ene Soolo andmetel kasutanud ka “Vanemuine” ja “Estonia”. “Isegi kui tükk äpardus, ei äpardunud kunagi E. Tamme osa ega tema dirigeerimisel tehtud teatri orkestri töö. [- - -] “Kandle” kui

muusikateatri populaarsus sai teoks tänu E. Tammele nii, nagu sai tema tõttu muusikahuvi Võru noorsoo lahtumatuks huviobjektiks,” kirjutas hiljem Elmo Ploom. Operetirollides tegi sageli kaasa ka dirigendi tütar, meeldiva tämbri ja kandva lauluhäälega Gloria (Kannikese osa “Montmartre’i kannikeses”, komtess Stasi “Silvas” jt). Samuti said Tamme käe alt teatrituule tiibadesse tookordsed koolitüdrukud Elsa Maasik ja Elo Tamul, esimene — tulevane primadonna “Estonias”, teine — “Vanemuises”. Vahetevahel kutsuti publiku operetihuvi pingul hoidmiseks ka külalisesinejaid “Estoniast” ja “Vanemuisest” (Milvi Laid, Helmi Freu jt).

TEGEMISED ÜLE KODULINNA PIIRIDE

Eduard Tamme kuulus levis kiiresti Võrust ka teistesse Eesti linnadesse. Eesti muusikute tähelepanu köitis nii tema looming kui ka kogemused orkestreerimise alal. 1925. aastal saadab Miina Härma Tartust talle oma kantaadi “Kalev ja Linda” noodi, “et sellest saaks midagi orkestrile seada” ja lubab ise Võrru tulla, et “paremaid plaanisi valida”. Nagu teada, saigi sellest nüüd juba ülipopulaarne avamäng. Pole vist puhkpilliorkestrit, mis seda mänginud poleks. 1932. aastal tuli taas pakkumine Miina Härmalt, kes palub laulu “Igavene rahu” “muusikariistadele seada”. 1937. aastal avaldab Sakala Partisanide pataljon heliloojale tänu väeüksusele pühendatud tervitusmarsi eest. 1939. aastal kavatseb Eesti Lauljate Liit Tallinnas kirjastada Juhan Simmi “Vaimu piigade tantsu”. Taas pöördutakse Tamme poole teose orkestreerimiseks. Seda laadi pakkumisi tuli paljudest Eestimaa paikadest, mille üleslugemine oleks väsitav. Mõnest eripärasest isegi. Näiteks üks, mis tuli 1939. aastal Ameerikast. Kirjutas kuulsa eesti kontrabassivirtuoosi Ludvig Juht. “Armas sõber Tamm,” alustab ta oma palvet. Kaasmaalane ja tsellomängija Karl Lamp olevat kirjutanud seal marsi, mis “päris hästi õnnestunud”, tükki oli vaja pasunakoorige seada. Marss olevat meeldinud ka saadik Kuusikule, kes kavatsenud koos Ludvig Juhiga augustikuul Eestisse ja Võrru tulla. Hea oleks sõpru tuttava marsiga vastu võtta. “Siis muidugi teeme koos Teie, Ants ja mina ühed prisked pitsid,” lisas Juht. Et Eduard Tamme “Eesti rapsoodia”, avamängud “Kalev ja Linda” ja “Tule koju” said juba helilooja eluajal Eestis kuulsaks, pole enam mingi uudis.

Vähem ehk teatakse tema teoste menust põhjapoolsete rahvaste hulgas. 1935.

aastal loeme ajakirjandusest, et "E. Tamme kompositsioonid vallutavad rootslaste südamed". Helilooja olevat saanud Rootsi kuningliku sõjaväemuusika direktori Fritzeni käest kirja, kus informeeritud Eduard Tamme tema "Fantaasia eesti rahvaviisidest" edukast ettekandest Rootsis. Tegelikult olid juba 1933. aastal mitmetes Rootsi linnades kõlanud Eduard Tamme teosed. Ettekannetele järgnesid enamasti kiitvad arvustused ajakirjanduses. Öeldi, et seni olnud eesti rahvaviisid Rootsis tundmata, et "Eesti rapsoodia" olevat "võluv, kokku seatud suure osavusega" ja rahvaviisid "teravmeelselt instrumenteeritud". Kirjas 1935. aastast autorile olevat palutud uusi teoseid eesti rahvamuusika ainetel. 1934. aasta suvel külastanud Rootsi kõrge sõjaväelane ka Võru linna. Kas kohtuti ka Eduard Tammega, sellest pole märki.

Teadat olevalt on Eduard Tamme loomingu nimekirjas ligi viiskümmend teost. Võimalik, et neid on rohkemgi. Valdav osa neist loodud puhkpilliorkestrile: valsid, polkad, popurriidid, avamängud, fantaasiad ja marsid. Viimaseid pühendas helilooja sageli mitmetele kultuurilis-poliitilistele sündmustele, samuti sõpradele. Näiteks mars "Tere, Paide", mars "Kindral Johnson" või mars

"Jaan Kruus". Viimase initsiatiivil loodigi 7. jalaväe rügemendi, hilisema nimetusega Võru Petseri garnisoni orkester. Tookord oli Jaan Kruus veel koloneli auastmes, hiljem kindralmajori pagunitega teise diviisi ülem, helilooja talendi austaja ja sõber. Võru Petseri nimega on seotud veel nn "Võru Petseri prefektuuri mars". Kui Võru linn pühitses 1933. aastal oma olemasolu 15. aastapäeva, kirjutas Tamm sündmuse pidulikult tähistamiseks taas vastava juubelimarsi. Ühel Võru Sümfooniilise Muusika Seltsi ballil andis kindralmajor Jaan Kruus marsi partituuri köidetuna kõvade kaante vahel pidulikult üle Võru aselinnapeale, öeldes: "Kestvaks mälestuseks tulevastele põlvedele." Marsi ettekandele järgnesid rahvarohke publiku kauakestvad ovatsioonid. Teos tuli kordamisele. Mis puutub Eduard Tamme rahvaviisilistesse teostesse, siis Ene Soolo andmetel kõlanud tema muusika esmakordselt 1928. aasta üldlaulupeol (avamäng "Tule koju"). 1933. aasta üldlaulupeo kavas olnud isegi kolm Eduard Tamme teost: "Pidulik mars", "Eesti rapsoodia" ja avamäng "Kalev ja Linda". Viimane jäigi eesti puhkpillimuusika leivanumbriks ja laulupidude raudvaraks.

Kolmekümnendate aastate lõpul oli Eduard Tamm Võru kõige populaarsem isik,

Võru sümfooniaorkester 1930. aastate keskpaiku. Eduard Tamm ees keskel.





Eduard Tamme perekond 1930. aastatel. Vasakult: Eduard Tamm, pojad Leonid ja Ernst, tütar Gloria Lilli ja abikaasa Lisette. Fotod TMMi arhiivist

mitmete organisatsioonide juhatuse liige ja auliige. 1938. aastal sai ta kindralite Johan Laidoneri ja Paul Lille allkirjadega dokumendid, kus teatati riigivanem Konstantin Pätsi 24. veebruari käskkirjast nr 43. Selles autastustati Eduard Tamme kui Võru Petseri garnisoni orkestri juhti Kotkaristi V klassi teenetemärgiga. Kohalik ajaleht aga kirjutas juba 1931. aastal: "Ilma Tammeta oleks Võru muusikaelus suur tühi koht."

TRAAGILINE EPILOOG

Jälle sovetid. Jälle kordusid 1917. aasta piinarikkad sündmused. "Meie pere teadis, mida see kõik võib tuua. [- -] Isal [Eduard Tammel — J.J.] pandi nuhk [- -] korterisse, mingi komissar, kes isa paljaks varastas (isegi konservatooriumi medali) ja kogu aeg ähvardas, et isa ootab sama saatust nagu teisi ohvitseri," kirjutas tütar Gloria oma mälestustes. Ühes kirjas omastele kurdab Tamm, et sissetulekud olevat väikesed, maksud suured, piim ja või poest kadunud, endine kallid tööaeg mööduvat poesabades seisemises; et sead olevat ära jooksnud, sest ei tahtvat nii odava hinna eest müüdnud olla, korter külm ja kütet raske hankida. "Kui tuletan meelde neid sigadusi, mida targad mehed on teinud, siis jään närviliseks, hingamine läheb raskeks," kirjutas Tamm omastele. Loodeti küll

abi sõbralt, kindralmajor Jaan Kruusilt, kuid mis tema, endalgi arreteerimise ja mahalaskmise märk otsa ees. Helilooja oli juba varemgi paar südameinfarkti läbi elanud. Tookord suurest töökoormusest; seekord olid põhjuseks aga hingelised vapustused. Suur lahkumine tuli 1941. aasta kevadel. Eesti patrioot ja rahvuslane, nagu Eduard Tamm oli, ei võinud ta sallida punaseid matuseid. Omaksed viisid kadunu Tallinna ja ta maeti kristliku kombe kohaselt Metsakalmistule. Teisiti läks hiljem sõber Artur Kapiga. Tema vaeseke pidi läbi tegema kahed matused. Ühed salajased ja kiriklikud koos sõpradega, teised punased ja avalikud. Aeg oli salalik ja silmakirjalik.

Eduard Tamme järelejäänud kultuuriloolised esemed, sealhulgas ka hulk noote võttis Võru muuseum eesotsas direktor Arkadius Krulliga oma hoole alla. Ka maja, kus helilooja elas, remonditi muuseumi algatusel. Sellele paigutati 1965. aastal marmortahvel sõnadega: "Siin elas 1933—1941 helilooja Eduard Tamm." Hoone võeti riikliku kaitse alla.

See on näide sellest, mida suudab korraldada saata üksainus isik, kellel kõrged ideaalid, raudne tahe ja oskus suhelda inimestega.

GUILLAUME DE MACHAUT — VIIMANE TRUVÄÄR

Esimene keskaja heliloojatest, kes ka tavaliselt võhikutele meenub, on Guillaume de Machaut (u 1300 — 1377).¹ Temast kui oma aja ühest suuremast poeetist, kelle mõjud Prantsusmaal ulatusid üle sajandi ja keda peetakse ka inglise rahvusliku kirjanduse rajaja Geoffrey Chauceri (u 1340—1400) peamiseks eeskujuks, teatakse meie keeleruumis vähem. Terviklikkust eesmärgiks seades püüan oma artiklis tutvustada ka Machaut' kirjanduslikku pärandit.

ELUST

Guillaume de Machaut' sünniaeg ei ole täpselt teada. Teatmeteosed annavad selleks 1300 aasta, tõsi küll, küsimärgiga.

Ta sündis tõenäoliselt Machaut' linnakeses, mis asub 180 km Pariisist ja 40 km Reimsist kirde pool.² Kuna tema vanemad ei kuulunud ilmselt aadlike hulka, ei ole tema päritolu kohta ka kirjalikke andmeid.³ Mitmes käsi-kirjas nimetatakse Machaut'd tiitliga *magister*, mis lubab oletada, et ta omandas teoloogilise kraadi ülikoolis (Pariisist?). Siiski ei astunud ta kunagi preestrina kiriku teenistusse, vaid täitis suure osa oma elust Reimsis kanooniku kohustusi.

Omandatud haridus võimaldas Machaut'1 ühiskondlikus hierarhias kõrgemale tõusta ja tõi talle tööpakkumisi nii kirikult kui ka ilmalikelt valitsejatelt. 1323. aasta paiku sai temast Böömi kuninga Jean de Luxembourg'i sekretär ja kaplan. Kuningas oli üks tolle aja markantsemaid aadlikke, kes sai kuulsaks

tänu oma priiskavale eluviisile ning valduste laiendamiseks peetud sõjakäikudele. Poeedi loomingu põhjal teatakse, et ta saatis kuningat tema vallutusretkedel Poola, Venemaa, Leedu (1329), Itaalia (1330-1331) ja Austria (1331) aladel. Helilooja jäi Jean de Luxembourg'i teenistusse kuni viimase hukkamiseni Grécy lahingus 1346. aastal.⁴ Hiljem näitab Guillaume de Machaut oma värsjutustuses *Le Confort d'ami* ("Sõbra lohutuseks", 1357) kuninga suhtes üles suurt austust ja harrast lugupidamist.

1337. aasta jaanuari lõpus saab Guillaume de Machaut'st kuningas Jeani eestkostel Reimsi kanoonik. Kanoonikuid oli linnas tol ajal tervelt seitskümme kaks ja nende ülesannete hulka kuulus jumalateenistuste muusika eest hoolitsemine. Neile maksti regulaarselt palka ja eraldi lisatasu veel iga teenistusel laulmise eest. Kirik oli Machaut'le selleks ajaks kinkinud ka mõned maavaldused, mis varustasid teda leiva, veini, juurvilja ja puudega. Tänu oma positsioonile kuninga sekretärina võis ta ilmselt kuninga loal suhteliselt vabalt ringi liikuda ja mitte kogu aeg linnas asuda. Machaut'1 oli Reimsis oma maja ja tema käsikirju illustreerivatele miniatuuridel kujutatakse tema kodu ühe kanooniku kohta küllaltki uhke elamisena. Neljakümnendatest aastatest alates tundub helilooja rohkem hoolivat paiksest eluviisist, kuigi vahetevahel ei ütle ta ka oma patroonidele ära ning saadab neid rännakutel.

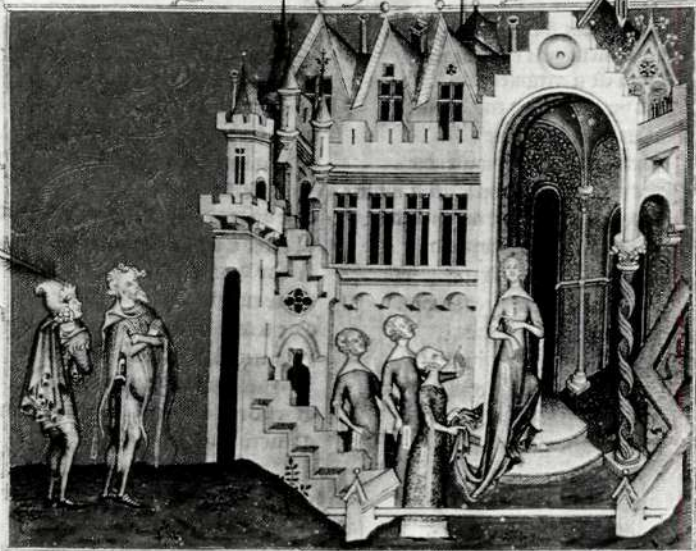
Kuningas Jeani teenistuses oldud aastatel sai Guillaume de Machaut kuulsaks heliloojana, veel enam aga poeetina. Sellest ajast

¹ Prantsuse *ars nova*, mille esindaja Machaut on, paigutamine keskaja või renessansi perioodi on tekitanud teoreetikutes erimeelsusi.

² Armand Machabey võttis oma uurimuses "Guillaume de Machaut" (Pariis, 1955) helilooja liignimena kasutusele linnakese kaasaege nimekuju Machault. Hoolimata mõnest erandist, ei ole see siiski kujunenud üldkasutatavaks.

³ Oma teostes rõhutab Machaut korduvalt pärimenist mitteaadlist.

⁴ Lahing Grécy all oli prantslastele Saja-aastase sõja alguse üks suuremaid ebaõnnestumisi. Böömi kuningale Jeanile lõppes see kangelasliku eneseohverdusega. 1337. aastal oli ta kaotanud silma ja hiljem täiesti pimedaks jäänud, ei suutnud aga seejärel kuidagi aktiivsest elust kõrvale jääda. Grécy all tuli ta hobuse külge siduda ja lahingusse juhtida, kus ta langes inglastele kergeks saagiks.



Qui qui veult
auai art apudre.
A. vii. choses
pour entendre.
La premiere est
quil doit estude.

Et en ou les ciers uier le tue
Et ou la nature leuclue
Et ar la cipe enus bica d'ane.
Nen ueult en toute son gre faire
Quat nature li est contraire
A unme son maistre. et co mestier
Sus tout et ce li est mestier
Qu'il louueur obeisse et serue
Et ne quide pas quil fasseue
Et ar sil les anime il lamercour
Et ar sil les her. il le harroue.

Droiture ne puer auent
Droiture rechoie hūbteat
Et bi se gart quil cotraie
Et ar sacue enus reuene

Et et delegat oublier
Quat elle nest contraire
S'oung. p'uter. desir. et sauoir
A ar li pourra saence auoir
Et l'entee prengue en iacue adage
A ins quea unilice son conuage
Nue. p' trop grant cognoissance
Et ar le droit estne diuinece
Ressamble p'preuient l'arable
Blanche polie. qui est abie
A reuouir sans nul couraue
Et co y ueult p'andre ou poutraue
Et ar aussi comme laare
Qui lueste redus li estne.

pärinevad kindlasti tema kolm ulatuslikku värssjutustust: *Le Dit du Verger* ("Viljapuuaiia lugu"), *Le Jugement dou roy de Behaingne* ("Böömi kuninga kohtumõistmine") ja *Le Remède de Fortune* ("Fortuna ravim"). Need töid Ma-

Illustratsioon Guillaume de Machaut' värssjutustusele *Le Remède de Fortune*. Vasakult teine figuur joonistusel on autor, paremal Daam oma õuedaamidega.
Pariis, *Bibliothèque nationale*.

chaut'le kuulsuse, mis võimaldas tal edaspidi väikese vaevaga kõrgest soost metseene leida. Kroonitud peadest, kes Machaut'd enda teenistusse soovisid, ei tulnud puudu. Sellest annavad tunnistust neile pühendatud teosed, kus poeet kiidab nende suursugusust.

Üks selliseid oli kuningas Jeani tütar Bonne de Luxembourg, kes abiellus Philippe VI poja Jeaniga, tulevase Prantsuse kuningaga. Oletatavasti kirjutas Machaut Bonne'ile värssjutustuse *Le Remède de Fortune*.

Le Jugement dou roy de Navarre ("Navarra kuninga kohtumõistmine", 1349) ja *Le Confort d'ami* ("Sõbra lohutuseks", 1357) on pühendatud Navarra kuningale Charles'ile, kelle hüüdnimeks sai hiljem "Paha". Charles pretendeeris Prantsusmaa troonile, kuid valis eesmärgi saavutamiseks kõvera tee — osales koos inglastega vandenõus prantslaste vastu ning vangistati seetõttu. *Le Confort d'ami* kujutab endast religioosset ja filosoofilist lohutust Charles'ile tema raskes olukorras. Samas on see ka tunnustatud poeedi avalik seisukohavõtt selles küsimuses. Väevalt oli Machaut küll ise vandenõuga seotud. Oma hilisemates teostes ei maini ta Charles'i enam kunagi. Tema järgmised metseenid, hertsog Jean de Berry ja tema vend Charles V "Tark", hilisem Prantsusmaa kuningas, olid tõenäoliselt hoopis Navarra kuninga poliitilised vihavaenlased. See aga ei takistanud neil Machaut' teeneid armuliselt kasutamast.

Machaut' luuleteosed heidavad valgust ka mõningatele eluolulistele seikadele. Nii kirjeldab ta Euroopas aastatel 1348—1349 möllanud "musta surma" ehk katku, Saja-aastase sõja põhjustatud kannatusi ja Reimsi piiramist inglaste poolt. Saame teada, et poeeti vaevas podagra ja et ta jäi vanemas eas ühest silmast pimedaks; naudinguid pakkusid talle pistrikujaht, ratsutamine ja Prantsusmaa kaudis loodus.

On teada, et Guillaume de Machaut suri 1377. aasta aprillis ja maeti oma venna Jeani kõrvale.⁵

GUILLAUME DE MACHAUT' KÄSIKIRJAD

Peamine põhjus, miks Guillaume de Machaut on tänapäeval nii hästi tuntud, on see, et tema looming on tõenäoliselt suuremalt osalt säilinud. Meieni on jõudnud Machaut'

⁵ Ka Jean de Machaut oli Reimsi kanoonik ja vennad elasid aastaid koos.

⁶ Viis neist on Prantsuse Rahvusraamatukogus ja üks New Yorgis Wildesteini galeriis.

kogutud teoste kuus käsikirja. Neisse on koondatud nii tema muusika kui poeesia.⁶ Kuigi käsikirjade omavahelisel võrdlemisel leiab neis väikesi erinevusi, on nende põhjal siiski võimalik taastada terviklikku pilti Machaut' ulatuslikust loomingust. Ajaloolaste arvates kirjutati vähemalt osa neist käsikirjadest Machaut' enda valvsa pilgu all. Üks täielikum ja usaldusväärsem Machaut' teoste käsikiri asub Pariisis Prantsuse Rahvusraamatukogus (*Bibliothèque nationale*, f. fr. 1584), selle alguse on kirjutatud: "Niisugune on järjekord, nagu seda G. de Machaut oma raamatus näha tahab." Koodeks koosneb ligi viiesajast fooliost, neist 1.—366. sisaldavad poeesiat — suuremat osa Machaut' kirjanduslikust pärandist. 367. fooliost alates hõlmab see muusikat. Kõigest säilinud lauludest puuduvad selles käsikirjas vaid viis.

Peale nendes kuues käsikirjas leiduva on säilinud veel vaid üks fragment Machaut' muusikast, katkend *lai'*st (keskaegne tantsulaul Prantsusmaal), mis on kirjutatud ühele tolleaegsele kirjarullile ehk *rotulus'*ele.⁷

Et ühe keskaja helilooja muusikat on säilinud sellisel hulgal nii mitmes erinevas ulatuslikus käsikirjas, on erandlik veel aastasadu nooremategi autorite puhul. Näiteks on väidetud, et tema kaasaegne Philippe de Vitry (1291—1361) oli tegelikult temast parem ning omal ajal palju kuulsam poeet ja helilooja, kahjuks on tema loomingut lihtsalt palju vähem säilinud.⁸ Igal juhul pidas Machaut ise oma tööde üleskirjutamist ja säilimist väga tähtsaks, tunnistusi sellest leiame tema loomingust. Oma värssromaanis *Le Livre du Voir Dit* ("Tõsilugu", u 1365), mis sisaldab Machaut' kirjavahetust tema südamedaamiga, manitseb ta korduvalt Daami, et see hoiaks tema käsikirja kui silmatähtsa. Samas teoses mainib autor veel, et tema kogutud töid kirjutatakse ühe tähtsa valitseja jaoks ümber. Ilmselt võis see olla üks neid uhkete miniatuuridega illustreeritud käsikirju, mis praegu asuvad Prantsuse Rahvusraamatukogus. Kõnealune "tähtis isik" oli suure tõenäosusega Prantsusmaa kuningas Charles V. On teada, et tema raamatukogus (*Bibliothèque du roi*) oli üle 50 000 koodeksi ja see kogu sai hiljem aluseks *Bibliothèque nationale'*ile Pariisis.

⁷ Keskaegses kunstis on sageli kujutatud muusikuid laulmas selliselt kirjarullilt e *rotulus'*elt nooti lugedes.

⁸ Säilinud on kaks Petrarca kirja, milles ta tituleerib Philippe de Vitry'd Prantsusmaa parimaks poeediks. Peale muusikateoreetilise töö *Ars Nova* on Vitry'lt meieni jõudnud vaid 12 motetti.

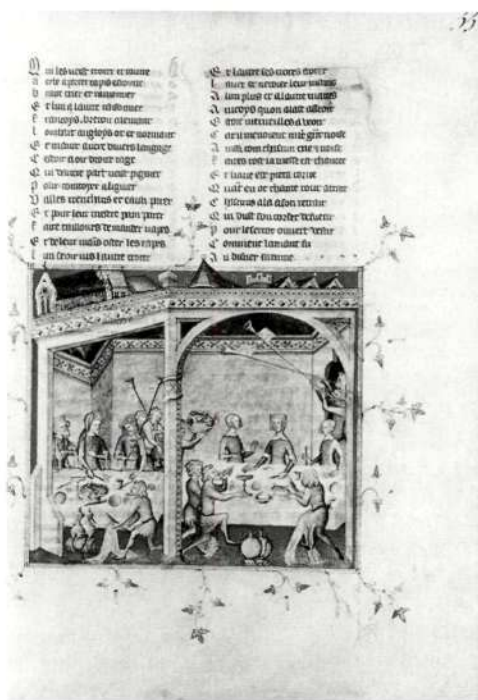
Poesia hõlmab kahte kolmandikku Guillaume de Machaut' "kogutud teoste" mahust. Kuigi Machaut' teoseid on raske täpselt dateerida, on suuremad värssjutustused seatud kirjutamise järjekorda. Käsikirjad algavad umbes 1371. aastast pärineva proloogiga, mille Machaut on kirjanud tegelikult hiljem juurde. Selles saja kaheksakümne nelja realses poeemis esitab autor oma loomingu põhimõtet ja toonitab eriti muusika tähtsust.

Guillaume de Machaut nimetab oma pikemaid värsssteoseid ise sageli prantsuskeelse sõnaga *dit*.⁹ (*Le Dit du Verger*, *Dit de la harpe*, *Dit de la Marguerite*, *Dit de la Rose* jne.) Need sisaldavad tüüpilisi luulevorme — ballaad, *rondeau*, *lai* ja *virelai*. Need vormid pärinevad eelmise sajandi truväärde loominguist ja muutusid XIV sajandil oma ülesehituselt üha keerukamaks ning just nendes tuleb Machaut' geniaalsus poeedina, tema meisterlik vormi valdamine kõige ilmekamalt esile.

Ka peamine põhjus ja teemad, millest Machaut luuletab, on pärit trubaduuridelt ja truvääridel — see on *fin amours* (*amour courtois*) ehk "peen armastus" — rüütellik ja omakasupüüdmatu südamedaami kummardamine, tema tingimusteta teenimine. See on poeedi jaoks tähtsaim inspiratsiooniallikas. Värssjutustuse *Le Remède de Fortune* ("Fortuna ravim") alguses ütleb autor: "Armastus õpetas mind kirjutama šansoone, ballaade, *rondeau*'sid, *lai*'sid ja *virelai*'sid nii, nagu mu tunded mind juhivad, sest see, kes ei kirjuta lähtuvalt oma tunnetest, valetab oma lauludes." Ja *Le Livre du Voir Dit* ("Tõsilugu") alguses: "Mõtlesin sügavalt, kuidas peaksin kirjutama mõne uue teose, mis hoiaks mu vaimu värskena, kuid polnud teemat ega inspiratsiooni. Mu otsene käskija, Armastus, ei saavutanud mu üle võimu ega andnud mulle jõudu. Ja nii oli loomine mõttetu, sest Armastus ei soosinud seda."

Järgnevalt lühidalt mõnest tähtsamast luuleteosest.

Le Jugement dou roy de Behaingne ("Böömi kuninga kohtumõistmine", enne 1346) on pühendatud Machaut' esimesele patroonile, Böömi kuningale Jean de Luxembourg'ile. Tõenäoliselt oli see tol ajal Machaut' teoseist kõige tuntum ning otseselt eeskujuks ka inglise poeedile Geoffrey Chaucerile. Keskseks teemaks on arutelu selle üle, kes kannatab rohkem — kas daam, kelle kallim on surnud,



Illustratsioon Guillaume de Machaut' värssjutustusele *Le Remède de Fortune*, pidusöögistseen. Tagaplaanil on näha vasakul kaks torupilli-, paremal kaks trompetimängijat. Pariis, *Bibliothèque nationale*.

või rüütel, keda armastatu on petnud. Diskussiooni juhivad ja on ka kohtumõistjaks Böömi kuningas, keda aitavad neli allegoorilist kuju Mõistus, Truudus, Armastus ja Noorus. Pärast pool- ja vastuargumentide põhjalikku kaalumist otsustatakse, et suurem kannataja on õnnetu rüütel.

Le Jugement dou roy de Navarre ("Navarra kuninga kohtumõistmine", 1349).

Autor alustab tavakohaselt anonüümse jutustajana, kuid hiljem identifitseerib end Guillaume de Machaut'na, määratleb täpselt kuupäeva — 9. november 1349 — ja kirjeldab konkreetseid ajaloolisi sündmusi. On ilus sügispäev, kuid autor on sulgunud oma tupp. Ta kaebab maailma kõigi hädade üle — inimeste valelikkus, juhtide õelus ja vähene jumalakartlikkus. Jumal on saatnud inimestele karistuseks "musta surma". Keegi ei jõua enam ohvreid kokku lugeda, sajast jääb elama üheksa.¹⁰ Poeet ei suuda enam huvi tunda selle

⁹ *Dit* — pr. k. "lugu".

¹⁰ 1348.—1349. aasta katkuepidemia tappis Euroopas 25 miljonit inimest.

vastu, kes tema sõpradest on surnud.¹¹ Ta väljub oma kambrikesest alles kevadel. Ta läheb jahile ja kohtab seal ootamatult seltskonna hulgas daami, kes nõuab temalt vastust selle eest, et ta ühes oma töös valet on kirjutanud. Poet ei tea, millest on jutt. Ja kuna ta on kirjutanud palju, oleks raske seda kõike läbi lugeda, et õige koht üles leida. Daam selgitab: kuna otsustad jutustuses *Le Jugement dou roy de Behaingne*, et rüütel on suurem kannataja, teed liiga maailma kõikidele daamidele. Autor palub enda üle kohtumõistjaks Navarra kuninga Charles' i.¹² Pärast asjaolude kaalumist mõistetakse poetet siiski süüdi. Selgub, et daam ei ole keegi muu kui Fortuna ise, poet kahetseb, et on õnnelumalannale meelepaha valmistanud. Karistuseks mõistetakse talt välja *lai*, ballaad ja šansoon.

Le Remède de Fortune ("Fortuna ravim", 1342—1349?) on tänapäeval üks tuntumaid Machaut' teoseid. Erandlikult on sellesse põimitud luuletused varustatud ka muusikaga.¹³ Tundub, et autor on kandnud selle eest teadlikult hoolt, et esindatud oleksid kõik luulevormid, mida ta viljeles: *lai*, ballaad, *rondeau* (*rondelet*) ja *virelai*, lisaks veel *complainte* ja *chanson royal*. Viimased kaks esinevad Machaut' poeesias sageli, kuid on ainsad omalaadsete seas, millele ta on loonud ka muusika.

Allegooriline teos räägib sellest, kuidas armastus Daami vastu on õpetanud noorukest poeti luulet ja muusikat looma.¹⁴ Sellest inspireerituna kirjutab ta *lai*, mille Daam palub tal õukonna ees ette kanda. "Kes selle kirjutas?" küsib Daam, kui Armastaja (*Amant*) on lõpetanud. Too aga ei saa seda kuidagi öelda, sest siis mõistaks Daam, kui palju ta teda armastab. Ei saa ka valetada ja seepärast põgeneb poet meeltesegaduses õukondlaste silme alt. Kurtes ja ringi ekseldes leiab ta end kaunist aiast, kus kirjutab kaebelaulu (*complainte*), milles tõstab mässu Fortuna ja Armastuse ebaõigluse vastu. Ilmub daam, kes ei jaga tema arvamust Fortunast ja Armastusest. Oma laulus (*chanson royal*) kirjeldab daam talle armastuse rõõme. Ta kingib Armastajale sõrmuse ja ütleb, et ta on Lootus, kõikide armas-

tajate sõber. Lohutu poet küsib veel nõu ja Lootus laulab talle ballaadi Armastuse kiituseks. Armastaja pöördub õukondlaste juurde tagasi, kohtab seal Daami, kes palub tal ühineda tantsuga ja neile laulda (*virelai*), mida ta ka kõhklemata teeb.¹⁵ Daam kinnitab oma armastust ja seejärel vahetatakse sõrmuseid. Ülevas meeleolus õukonnast lahkudes loob poet veel *rondeau*.

La Louange des Dames ("Daamide kiituseks"). Selle pealkirja alla on Guillaume de Machaut kokku kogunud oma kaks sada kaheksakümmend kuus luuleteost.

Le Livre du Voir Dit ("Tõsilugu", u. 1365) ulatuslik allegooriline värsromaani kirjades Machaut' ja teismelise neiü armastusest, XIV sajandi prantsuse kirjanduse tipp-teoseid ja Machaut' olulisim luuleteos. Sellest ehk pikemalt edaspidi.

MUUSIKA

Järgnevalt Guillaume de Machaut' muusikast. Erinevaid muusikavorme on siin käsitletud järjekorras, nagu need olid vastavalt autori soovile paigutatud tema kogutud teoste käsikirjadesse.

Lai'd

Lai oli XIII sajandil üks truväärade luule ja muusika lemmikvormidest. XIV sajandil vajub see tantsulaulu vorm muusikas tasapisi unustuse hõlma. Selles mõttes olid Guillaume de Machaut' üheksasteist *lai'd* tema ilmalike laulude kõige konservatiivsem osa.¹⁶ *Lai* kui poeesia vorm on luulevormidest tehniliselt kõige nõudlikum.¹⁷ Ta on ka kõige pikem.

On mõned üldised jooned, mis iseloomustavad Machaut' *lai'd* de ülesehitust: nad on

¹⁵ Rändmuusikute sisenemine siinkohal annab Machaut' le hea põhjuse oma poeetilises narratiivis üles lugeda üle kolmekümne muusikainstrumenti, mis neil kaasas oli. See kujutab endast tõelist tolleaegset "pillientsüklopeediat".

¹⁶ Kogutud teostes on nummerdatud 22 *lai'd*, kuid neist kaks — 17 ja 18 on puudu. Koos muusikaga on säilinud 13 *lai'd*.

¹⁷ *Lai* kirjutamine oli raskem ülesanne kui teiste vormide loomine. Seda iseloomustab stseen värsromaanis *Le Livre du Voir Dit*. Machaut kohtab teel oma Daami juurest koju Lootust, kes on pahane, et autor ei ole temast oma raamatuis üldse kirjutanud, kuigi just tema aitab armastajaid nende rasketel hetkedel. Pärast Machaut' vabandusi käsib Lootus oma kaaslasel Heal Nõul otsustada, millega peab poetet oma eksimuse tasuma. "Las maksab lauluga — *rondeau*, ballaadi või *virelai'*ga," ütleb too. See oleks aga Lootuse arvates liiga kerge karistus: "Ei! Ma tahan *lai'd*, Lootuse *lai'd*."

¹¹ Katku suri ka üks Machaut' patroonidest Bonne de Luxembourg.

¹² Navarra kuningas Charles oli Guillaume de Machaut' tolleaegne patroon.

¹³ Ka teistes värsjutustustes on luulevorme, millele Machaut on kirjutanud muusika, kuid nende noodid asuvad eraldi käsikirjade muusikaosas.

¹⁴ On arvatud, et Daam selles teoses on Bonne de Luxembourg.

üldjuhul kaheteistsalmilised refrääniga laulud, kusjuures salmid on erineva ülesehitusega, vaid viimane kordab esimese salmi ülesehitust. Salmid erinevad omavahel ridade arvult ja pikkuselt ning riimidelt ja riimiskeemidelt. See eeldab, et iga salm peaks olema viisistatud erineva muusikaga ja vaid viimase salmi meloodia kordab esimese oma.

Täiesti erandlikult on neli Machaut' *lai'*d polüfoonilised. Neid on võimalik esitada kahe- või kolmehääle kaanonina. Just *lai'*des, tehniliselt kõige nõudlikumates vormides, ilmneb Machaut' enamus poeedina ja meloodiameistrina ja tuleb kõige paremini esile nende omaduste suurepärase sulam.

Luulevormina oli *lai'* kasutusel veel XV sajandil, kuid pärast Machaut'd on säilinud vaid kaks muusikaga *lai'*d. Poeedid ei saanud ise viisistamisega hakkama ja heliloojate jaoks ei olnud ühehääline, pikkjutustav sajanditevanune truväärilaul enam aktuaalne. Polüfooniliste ilmalike lauludena tulid moodi aga lühemad vormid — *rondeau*, ballaad ja *virelai*. Selles mõttes õigustab Guillaume de Machaut talle hiljem antud nime — “viimane truväär”.

Motetid

Neid on säilinud kaksikümne kolm. Üheks iseloomulikumaks jooneks Machaut' motettide juures on prantsuskeelsete tekstide kasutamine suuremal määral kui tolaeagsetes motettides oli üldiselt tavaks. Tema motettidest on vaid kuus ladinakeelsed. Järgmisel sajandil muutus üldlevinuks nn ladina motett. Seetõttu on peetud ka Machaut' motette konservatiivseteks.

Üheksateist motetti on kolmehäälsed (tenor + *duplum* ja *triplum*) ja neli neljahäälsed (+ kontratenor). Machaut' motettide helikeel oli igati kaasaegne, ta kasutab nn uue kunsti *ars nova*'le iseloomulikke väljendusvahendeid.

La Messe de Nostre-Dame

Oma peateosele missale võlgneb Guillaume de Machaut pool oma kuulsusest nüüdisajal. See on muusikaajaloos esimene teada olev ühe helilooja poolt loodud terviklik missa ja seetõttu XIV sajandi *ars nova* ajastul täiesti ainulaadne. Järgmisel sajandil kirjutasiid mitmed heliloojad terviklikke missatsükleid, kuid alles viiskümne aastat pärast Guillaume de Machaut' surma. See on Machaut' muusikateostest suurim ja ainuke rangelt liturgilise funktsiooniga oopus.

Machaut' missat tunti veel sadu aastaid pärast helilooja surma, mis ei olnud aga

tol ajal sugugi tavaline.¹⁸ Väidetavalt lauldi teost veel XVI sajandil. Seda imekspandavam on missa suhteliselt hiline taasavastamine meie sajandil. Esimene täielik kaasaegne noodiväljaanne ilmus sellest alles 1948. aastal.

Missa on loodud arvatavasti 1340. aasta paiku Reimsis. See on kuueosaline (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* ja *Ite, missa est*) ja neljahääline teos. Osad on kirjutatud kahes eri stiilis: *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* ja *Ite, missa est* on isorütmilised motetid, kuid erinevates hääldes on kasutatud sama teksti. *Gloria* ja *Credo* on loodud lihtsamal, akordilisel, nootnoodi vastu stiilis ja silbilises tehnikas.

David Hoquetus¹⁹

Machaut kasutas tihti oma motettides *hoquetus*'e tehnikat ja on seda teinud ka missa motetilaadsetes osades, kuid *David Hoquetus* on tema ainus teos, millele on antud selline nimi. Tegelikult ei ole tegemist millegi muuga kui kolmehääle isorütmilise motetiga.

Ballaadid

Säilinud on nelikümne kaks Machaut' ballaadi, millele ta kirjutas ka muusika. Seejuures on varasemad ballaadid (nr 1—16) kahehäälsed ja hilisemad kolme- ja neljahäälsed. Mitmest kolmehäälses ballaadist on säilinud ka kahehääline variant, nii et tõenäoliselt lisas Machaut neile kolmanda hääle hiljem.

Machaut' ballaadide luulevormi ülesehitus on küllaltki kindlapiiriline. Neis on kolm sarnase ülesehituse ja riimiskeemiga salmi ja refrään. Salmide struktuur võib igas ballaadis olla küll isesugune, kuid ainult teatud piirides. Salmid on kas seitsme- või kaheksarealsed, read kaheksa- või kümnesilbilised ja tavaliselt võrdse pikkusega. See vormiskeem muutus reegliski ka hilisemate heliloojate loominguks.

Muusika ülesehituselt on ballaadid Machaut' ilmalike lauluvormide seas kõige

¹⁸ 1477. aastal kirjutas Johannes Tinctoris: “Muusikat, mis on vanem kui nelikümne aastat, ei pea õpetatud mehed enam kuulamise vääriliseks.”

¹⁹ *Hoquetus* — ld. k. “luksumine”. Tehnika, kus tavaliselt ülemises kahes hääles vahelduvad kordamööda lühikesed kiired noodid ja sama pikad pausid, nii et ühe hääle noodid täidavad teise hääle pause. Kasutati juba XIII sajandi motettides.

²⁰ Melismaatiline laulustiil — ühele silbile tekstis vastab paljude nootidega lõik meloodias. Vastandiks silbiline laulustiil — igale silbile tekstis vastab üks noot meloodias.

keerukamad. Lisaks polüfooniale ilmneb see ka tema melismaatilises meloodiakäsitluses.²⁰ Äärmuslikuks näiteks on topelt tekstiga ballaad *Quant Theseus/Ne quier veoir* (nr 34). Kaheksarealise salmi meloodia on 2/4 taktimõõdus sada üheksateist takti pikk, pikim melism (ühel silbil olev meloodialõik) on neljateisttaktiline. Kuulates lauldavat sellisel määral väljavenitatud teksti, on poeesia rütmi ja riime küll raske hoomata. Sellise ballaadi sugulus oma esivanema — trubaduuri tantsulauluga jääb äärmiselt kauges.

Rondeau'd

Säilinud on kaksikümmend üks Machaut' muusikaga *rondeau'* d. Sarnaselt ballaadidega on *rondeau'* d kahe- kuni neljahäälsed, kusjuures varasemas loomingu perioodis on ülekaalus kahehäälsed. On iseloomulik, et kõikides *rondeau'* des on tekst kirjutatud vaid *cantus'e* hääle alla.²¹ Nagu ballaadides, nii *rondeau'* deski, teeb melismaatiline meloodiakäsitlus suguluse tantsulauluga (millest *rondeau* pärineb) aimamatuks. Machaut' kujundas oma luules välja kindla *rondeau'* vormi, mis oli teenäitajaks tulevastele poetidele. Tema *rondeau'* d olid kaheksarealsed ja read võrdse pikkusega. Ühepikkuste tekstidega *rondeau'* de muusika võis aga olla välja arendatud väga erineva pikkusega. *Rondeau* nr 1 on 3/4 taktimõõdus ja kaksteist takti pikk, nr 21 — seitsekümmend neli takti pikk 2/4 taktimõõdus, kusjuures ainult üks melism selles ulatub üle kahekümne viie takti. Sellisele erinevale lähenemisele ei ole võimalik leida põhjendust lähtuvalt tekstide sisust. *Rondeau* kui muusikavormi sedavõrd ulatuslik arendamine ei olnud teiste tolleaegsete heliloojate puhul tavaline ja jäi Machaut' veidruseks.

Virelai'd

Machaut ise nimetas oma *virelai'* sid *chansons baladées*. Ka *virelai'* d olid tuntud juba truväärde seas, kuid olid truväärde lemmikvormi *lai'* dega võrreldes palju vähem kasutusel. Nende kahe nime omavahelisel kõlalisel sarnasusel ei ole sisulist tähendust. Need on täiesti erinevad poeesia- ja muusikavormid.

Virelai on tantsulaul, sellest ka tema suhteliselt lihtne ülesehitus. XIV sajandi alguseks oli *virelai* sarnaselt ballaadiga kujunenud kolmesalmiliseks. Selle iseloomulikuks tunnuseks oli, et salmid algasid refrääniga ja ka lõppesid refrääniga, mis oli juba sissejuhatuseks järgmisele salmile.

Pidades *virelai* vormist üldiselt kinni, lubas poet endale selle raames märkimisväärsed vabadusi. *Virelai'* de read ja salmid võisid olla väga erineva pikkuse ja ülesehitusega. Nii on kõige lühemad refräänid kolme-, kõige pikemad isegi kaheksarealsed. Machaut' eluajal ja hiljem oli *virelai* ballaadide ja *rondeau'* de kõrval ka üks mitmehäälselt ilmaliku laulu muusikavormidest. Selles mõttes on Machaut' suhtumine sellesse vormi eriline — tervelt kaksikümmend viis tema kolmekümne kolmest *virelai'* st on ühehäälsed. Iseloomulikuks tunnusjooneks *virelai* meloodiates on seal domineeriv silbiline tehnika, mis tantsulaulu puhul on muidugi loogiline.

Kuigi *virelai'* de luuleteksti ja muusika struktuur on suhteliselt lihtne, ei ole need kindlasti seepärast pärit Machaut' varasemast loomeperioodist. Võib öelda, et Guillaume de Machaut' üks eripära heliloojana oligi tema laiahaardelisus — ta oli ühtviisi geniaalne nii oma rahvaliku kõlaga ühehäälsete *virelai'* de kui ka oma keeruliste polüfooniliste teoste — ballaadide ja motettidega.

Autor ROBERT STAAK on tuntud varajase muusika interpreedina (lauto, löökpillid). Praegu varajase muusika ansambli Rondellus liige.

²¹ Teised hääled olid arvatavasti mõeldud pillidel mängimiseks. Hoolimata sellest, et nende hääle meloodiad on sageli äärmiselt mittevokaalsed — järskude hüpetestega — on siiski levinud ka teooria, mis väidab, et pillide kasutamine selles muusikas ei ole ajalooliselt korrektne. Nende vastakate teooriate poolt- ja vastuargumentide analüüsimine ei mahu käesoleva kirjutise raamidesse.

MÖTLEN AGA MÖTTEID...



Helmi Betlem Rootsi päevil 1947. aastal.

Sopran Helmi Betlem sündis 26. IV 1910 Harjumaal Kose kihelkonnas Ravila vallas Paunkiila lähedal. 1934. aastal lõpetas ta Tallinna Konservatooriumi laulu erialal. Tema õpetajaks olid Emmeline Hellman ja Aleksander Arder. Õpingute lõppedes tegutses Helmi Betlem lauluõpetajana, algul erastuudios, aastail 1940—1944 Tallinna Konservatooriumis. Juba konservatooriumis õppides alustas ta esinemisi solistina, peagi kujunes temast August Topmani käe all silmapaistev oratooriumilaulja. Kolmekümnendail aastail ja neljakümnendate aastate algul esines Helmi Betlem solistina "Estonia" sümfooniaorkestriga, Riigi

Ringhäälingu orkestriga ning arvukail kirikukontsertidel. Nii oli ta kaastegev Händeli oratooriumide "Simson" ja "Juudas Makabeus", Haydni oratooriumide "Loomine" ja "Aastaajad" ettekannetel jm. Tema silmapaistvamateks õpilasteks olid Tallinnas Alice Roolaid (samuti kunagine silmapaistev oratooriumisolist ja laulupedagoog) ja rahvusvahelise mainega laulja ja pedagoog Naan Pöld.

1944. aasta sügisel emigreerus Helmi Betlem koos paljude kaasmaalastega Rootsi. 1945. aastal avas ta Stockholmis oma erastuudio ning jätkas esinemisi solistina koos pianistide Käbi Laretei, Harry Kiisa, Hilma Nerepi ja teistega.

1949. aastast asus Helmi Betlem elama Kanadasse. Temaga koos läksid sinna ka mitmed õpilased ja nii jätkus Torontoski tema laulustuudio tegevus kuni 1990. aastani (intensiivne tegevus aastani 1970). Mõnestki tema laulustuudio õpilasest kujunes edaspidi silmapaistev laulja (Irene Loosberg, Erika Veskimets-Solom). Stuudio õpilastega etendati eesti seltskonnas isegi operette. Koos Peeter Paul Lüidigi ja Lydia Vohuga toodi lavale Langi "Kuninglik seiklus" (1976), Abrahámi "Havai lill" (1977), Ardna "Kalurineiu" (1984) jmt. Palju aastaid oli Helmi Betlem ka Toronto Peetri kiriku (eesti kogudus) solist ja muusikaelu üks eestvedajaid.

Kirjavahetus kunagise tunnustatud lauljatariga toimub helikassettide vahendusel, sest juba ammu on napib temale silmavalgust. Kuid teiselt poolt on helikiri paberkirjast isegi etem, see suudab talletada kõiki mõttevärvinguid hoopis nüansiselgemalt ja täpsemalt kui mõnigi pelk-argine suletõmme.

Üks tema üleookeaniläkitus kannab järgmist mõttekäändu:

Tallinna Konservatooriumi Naisüliõpilaste Selts, hilisem *corp!* "Fidentia" 1930. aastatel. Helmi Betlem vasakul klaveri juures.



Helmi Betlem 1930. aastate teisel poolel.

On küll üks väga ilus laul Herman Kännult. Sõnad — ma ei teagi, kelle omad on. Ei ole noodi peale kirjutatud ja ma olen aastatega ära unustanud. Pealkirjaks on "Koduigatsus" ja üks salm seal sees kõlab nii:

Võõrsil väsis laulukaja,
koju ruttab mõttelend.
Üle mitme maa ja raja
sinna, millal algab ränd.

Aga seda rändu ei tule enam mulle... Aeg on möödas... Nii, et möödas on rännud ja rändamised... Aga mõtted, need rändavad ikka. Neid ei saa takistada ja neid on väga palju.... Mõtlen aga mõtteid...

Tema mõtted kanduvad peaaegu kuue aastakümne tagant kaugelt Kanadast, kuhu heitlik ajaratas tedagi koos paljude kaasmaalastega paiskas, ikka Eestile, kodule, sinna, kust Helmi Betlemi tiivasirutus kord alguse sai. Mõttelend tuleb.

Omaaegne tunnustatud laulja ja vokaalpedagoog Helmi Betlem on pärit Tallinna lähiselt, "Kose-Paunküla kuuskede roheluse alt", nagu ta ise oma lapsepõlvkodu põhivärvi kirjeldab.



Elsa Avessoniga 1937. aastal.

Tallinna Konservatooriumi lauluklassi õpilased ja õppejõud 1940. aasta paiku. Esimeses reas vasakult teine Elsa Avesson, neljas Helmi Betlem.





Stockholmi Eesti muusikakooli asutamise koosoleku puhul 1949. aastal. Vasakult: Ilmar Mikiver, Heinrich Mark, Juhan Aavik, Eduard Tubin, Olav Roots, Helmi Betlem ja Hanno Kompus.

Ajapikku süvenes tema huvi laulukunsti vastu sel määral, et ta asus õppima Tallinna Konservatooriumi. Ajendeid selleks oli omajagu: "Kaunist laulu, ka eestikeelset, sain juba siis grammofoniplaatidelt külluses kuulata: Aino Tamme, Helmi Einerit, Olga Torokoff-Tiedebergi, Olga Mikk-Krulli, teisi meie kuulsusi." Teinekord esinesid need meistrid ka kohalikus kirikus või rahvamajas.

Küllap leidis ka keegi asjatundlik soovitaja, kes sisendas veendumuse, et ainuõige eluvalik tema jaoks peaks olema just ja nimelt kunstlaimise tudeerimine.

Õpinguid Tallinna Konservatooriumis pälvis ajapikku hea edasimineku. See toetus laimatutele hääleliste eeldustele, ennast analüüsivale vokaalsele täppiskulmisele ning töökusele. Küllap ka mingile erilisele

Helmi Betlemi laulustuudio Stockholmis 1949. aasta septembris. Helmi Betlem teises reas keskel.



süvasuunalisusele kõiges, mida võis ümbruskonnast enesesse haarata. Oli ju nende aegade kultuurielu Tallinnas elav ja mitmekülgne. Esinemas käisid mitmed maailmakuulsused ka lauljate hulgast, teatrid pakkusid jadamisi head repertuaari ja suurepäraseid näitlejatöid ning edasipüüdlikud inimesed ihaldasid ka harrastustegevuse näol kunsti, eriti aga muusikaga sina peale saada.

Nii oli pinnas Helmi Betlemi kunstniku kujunemiseks valmis tegelikult mitmes kihistuses. Õpingute (selle sõna kõige laiemas tähenduses) kõrvale asetuse kontserditegevus ja paljudele üllatuseks kohemaid ka õpetatöö.

1934. aasta kevadel lisandus eesti diplomeeritud helikunstnike loetelusse taas uus nimi. Õigupoolest oli Helmi Betlem publikule juba tuttav, sest noor lauljatar hakkas avalikkuse ees esinema peaaegu oma õpingute alguses. Usutavasti esimese ja otsekohe kiitva ajalehes avaldatud hinnangu lauljale leiame nimelt 1932. aastast, kui "Estonia" kontserdisaalis toimus Miina Härma autorikontsert.

Võimalik, et just see tunnustus sillutas teed edasisele. Kontsertlauljaks spetsialiseerunud üheks põhiliseks tegevusväljaks sai suurtes oratooriumiettekannetes osalemine. Esinema tuli hakata kaugemalgi, nagu Helsingis, Stockholmis, Uppsalas; Läti, Leedu ja Saksamaa linnades.

Oma esimese täiemõdulise soolokontserdini Tallinnas jõudis Helmi Betlem kahekümne kuue aastasel ning muusikaarvustaja Eduard Visnapuu täheldas, et kui seni oli teda kuulnud ainult "kaasategevatel esinemistel", siis seekordne ülesastumine osutus juba igas mõttes täiemõduliseks ja kaalukaks saavutuseks. Märkimist leidis noore laulja hea, tempokas areng ja järjekindlus töös. Nii liigitatigi Helmi Betlem selleaegse kõnepruugi kohaselt "kunstimaitseliste kalduvustega jõudude hulka, kes sihivad väärtmuusika tõsiduste ja sügavuste poole".

Omaegseid ajalehti sirvides leiame kinnitust tõdemusele, et Helmi Betlem oli 1930. aastate kultuuripilti astunud kahegi, võrdjõuliselt nii kontsertlauljana kui ka vokaalpedagoogina. Muidugi ei saanud õpetustegevusest puududa tollal traditsioonilised õpilasõhtud.

1937. aastal toimunud kontserdi kohta märgiti, et Helmi Betlem polnud veel jõudnud oma käealuseid kuigi kaugele koolitada, ometi olevat paljutootav algus tehtud.

Paraku ei olnud seda paljutootavat algust enam kauaks. Tollel suitsusel sügisel, kui sädemeid pilduv sõjavanker ja sellel naasev

võoras võim hakkas taas ohtlikult Eestile lähema, tuli paljudel astuda võõrale maakamaraale. Väheldane ülekoormatud paat kandis ka Helmi Betlemi koos tema lauludega üle tormise Läänemere.

Küllap oli tehtud otsus õige, sest paraku oli laulja oma osalemisega oratooriumiettekannetel ning ülesastumistega pühakodades saanud kiriku ja kirikumuusikaga üsnagi sina peale. Teadupärast polnud niisugune tegevus kuigivõrd mookamööda tollesamale tagasi saabuvale võõrale võimule, kes samas suurihääli usuvabadust manifesteeris. Igatahes pääses Helmi Betlem niimoodi üsnagi tõenäolisest "täiendõppest" kusagil "meie ääretu kodumaa" okastraaditageses kolka.

Pagulusse siirdunud lauljataril esimeseks peatuspaigaks sai Stockholm ja esimeste



Helmi Betlemi laulustuudio Torontos 1970. aastal. Helmi Betlem teises reas keskel.

tööde-tegemiste hulka võõrsil reastus kirikukontsert veel sama 1944. aasta detsembris. See äratas tähelepanu ja tasapisi hakati seal mail veel tundmatut Eestist tulnud lauljatarit rakendada mitmes ülesandes. Stockholmis *Konsertföreningen*'i toonane peadirigent, kuulus ungarlane Carl Garaguly palus just Helmi Betlemi esitada soolpartiidi Carl Nielsen Kolmandas sümfoonia, teoses, kus inimhääled on otsekui kahte orkestri pilli asendama pandud.

Pedagoogitöö jätkus, õppuritest võõrsilgi puudust ei olnud. Eestlaste kõrval astus üle stuudio läve ka rootslasi, nendest ehk tuntuimate hulgas hiljem menukaks saanud ooperilaulja Anders Näslund.

Hea on, et mõnedki Väli-Eesti firmade ettevõttel väljaantud heliplaadid on jäädvustanud Helmi Betlemi kunagiste õpilaste



Helmi Betlem 1970. aastatel Torontos.
Fotod TMMi arhiivist

esinemiskunsti kaudu ka tema töösaavutusi. Ja auväärne õpetaja ise kinnitas palju hiljem kõige tehtu kokkuvõtteks: "Olen niimoodi püüdnud siin, võõrsil, ülal hoida eesti kultuuri."

Nii see tõepoolest on. Näiteks üks õpilastest, Raimond Raidve, esineb oma plaatidel rõhutatult eesti rahvamuusikast ja meie kuulsatelt laulukomponistidelt ammutatud repertuaariga. Tõsi küll, sealsest muusikategemisest poolsajandiks ärälõigatud kodumaisele publikule on sellised nimed nagu Lya Kroeger, Endel Loo ja Irene Loorberg mõistagi vähem tuntud, kuid rahvusvahelisse klassi kuulunud oratooriumitenor ja lauluproffessor Naan Pöld Hamburgist, samuti Helmi Betlemi kunagine õpilane, on hoopis paremini teada.

Tööle Rootsis tuli järg Torontos, "et ka võõrsil ei väsiks laulukaja". Sealgi sai tema erastudio otsituks-hinnatuks ja selles tehtu tulemuslikuks. Õppuritega korraldati regulaarselt kontserte, mille kavades esines alati ka meister ise. Välja toodi koguni pool-kontsertettekandes oopereid ja selleks seati kokku oma koor.

Mõistagi jätkusid ka Helmi Betlemi enese lauluõhtud, igas neist oli silmapaistvalt suur osa eesti muusikal. Kriitik John Kraglund märkis ühes Kanada juhtivas päevalehes "imetletavalt hästi treninud soprani Helmi Betlemi suurepärasest interpretatsioonist, mis on silmapaistev nähtus Torontos".

Hulk aastaid tagasi üllitas toonane Tallinna Heliplaadistuudio toeka sarja "Eesti väl-

japaistvaid lauljaid" — mitu mahukat albumit ja hulga üksikväljaandeid. Pakutavasse sai poolsalamahti lükkida salvestisi toona kodukandis ametlikult ebasoovitavatele või koguni täiesti mahavaikitud kuulsatelt vokalistidelt. Nimelt nendelt, kes olid pagulusse siirdunud (asjatu oleks ENEst otsida ka näiteks Helmi Betlemit). Küllap vaatasid need kõiketeadjad otsustajad, kes avaldatavat kontrollisid, mõnelegi niisugusele kavaldamisele kenasti läbi sõrmede...

Igatahes õnnestus siis ilmselt ka tänu seigale, et Nõukogude Liit ei olnud rahvusvahelise autoriõiguse konventsiooniga ühinenud, näpata sellesse ülevaatlikku antoloogiasse üsna mitu pala Helmi Betlemi plaatidelt, et niimoodi tema kunsti meie laulusõprade uuele põlvkonnale tutvustada.

Käesoleva kirjutise autor kuulub juba sellesse põlvkonda, kes pole Helmi Betlemit vahetult kontsertidel kuulnud. Kirjasõna järgi otsustades, mida kinnitab ka helides jäädvustatu, oli tal kasutada kande ja toekas, võibolla isegi pisut metsosoprani suunda kalduva värvinguga võimas sopran, millega kaasnes hästilihvitud laulukoolitus. Plaatide kõrvalt ei puudu ka dokumenteerivad (ja niimoodi seda väärtuslikumad) poolamatöör-salvestised avalikelt kontsertidelt, kuigi lauljatar ise kinnitab nende tehnilise kvaliteedi kohta: *purunenud ja mõlkis laulud*. Ometi, ettekande sisukus ja mõtestatus vallandab soovi neidsamu plaate-linte taas ja taas kuulata. Nüüd ja edaspidi. Samas ka auväärsele juubilarile kodumaalt parimaid soove läkitada.

THEODOR ANGELOPOULOS

Kas on *art-house*-filmi kuldajastu lõpule jõudnud ja alanud hõbe- või kassikuldajastu? Kuigi üksikud autorid säilitavad tõsise inimlikkuse, mis iseloomustab vanameistreid alates Jean Renoirist kuni Ingmar Bergmani ja Michelangelo Antonionini, näib nende sära varjutavat väiksemate dekadentide generatsioon (Pedro Almodóvar, Derek Jarman, Peter Greenaway), kelle häbitud tabusid lõhkuvad filmid on teinud kriitikute eelistuseks Quentin Tarantino, selle ropu hingega lõikavalt targa ja koomilise autori, suuna. Siiski pole vanad lääne visioonid inimesest (klassikaline, kristlik, ratsionalistlik, sotsialistlik, marksistlik) veel päriselt surnud ja inspireerivad ikka veel jonnakat ja lootusetut vana kaardiväge, kelle peaaegu viimane esindaja on Theo Angelopoulos Kreekast. Sest Andrei Tarkovski ja Krzysztof Kieślowski on kahjuks lahkunud, vennad Paolo ja Vittorio Taviani mõtlevad rohkem pea kui südamega ning Dušan Makavejev töötab liiga harva.

Kummaline, et need "viimased humanistid" seostuvad sotsialismiga, idaeuroopa stiiliga. Võib-olla sünnitavad need lahin-

guvalmis talupoeglikud maad lääne omadest sitkemat, maalähedasemat ja raskemat mõtlemist. Tarkovski "teaduslik fantastika" pulbitseb vanamoelisest vene kristlikust müstikast. Kieślowski suleb kümme käsku eurosotsialistlikesse normidesse. Jäiselt formalistlikud Tavianiid õhkavad perekonnasoojuse järele. Makavejevi fantaasiad võivad näida džässilikult postmodernistlikud, on aga tegelikult völluhaumor armastusest ja libiidost, teemad, mida täiendavad Angelopoulose tumedamad, süngemad probleemid. Kuigi nad on saanud inspiratsiooni sotsialistlikest ühiskondadest või uskumustest, puudutab nende süngus meie kõigi hingekeeli.

Kunagi, ja mitte väga ammu, klammerdusid marksistid oma lootuste ja eludega sotsiaalse ajaloo külge. Aga nüüd tunnevad nad end hüljatuna, nagu paljud tõsiusklikud on tundnud end hüljatuna oma lihtsamate usku-
de poolt (jumalatesse, rahvusesse, riiki, bürokraatiasse või etnosesse). Aastaid põlastas marksism varasemate põlvkondade usku ja ettevõtmisi ning ühiskondlikke jõude, mida need esindasid. Aga need varitsevad ja ilmu-



"Rekonstruktsioon",
1970.



"Rändnäitlejad", 1975.

tavad end üha sagedamini Angelopoulose viimastes filmides, rikastades nende ikka veel põhiliselt marksistlikku raami. Angelopoulose film "Odüsseuse pilk" pöördub Homerose "Odüsseia" poole (850 aastat enne Kristust). Tema sotsiaalne materialism igatseb kaasata talupoegade, intellektuaalide ja kodanlaste füüsilisemaid, poeetilisemaid reaktsioone ja hoiakuid. Aga nüüd võib ka marksism näida üksnes kujutluse järjekordse, samavõrd võõrandunud struktuurina, lihtsa püüdlusena, niisama õilsana ja traagilisena nagu religioon või nagu humanistlik usk Inimesse. Ei, te ei pea olema marksist, et jagada nende tähenduse-palverändurite hingepiinu.

THEODOR ANGELOPOULOS sündis Ateenas 27. aprillil 1935 ja kasvas üles "poliitiliselt lõhestunud" perekonnas (hea kujunemiskeskond poliitilisele mõtlejale!). Ta oli viieaastane, kui natsid sisse tungisid, ühek-sane, kui puhkes metsik kodusõda. Hiljem õp-pis ta õigusteadust, avaldas luuletusi, elas Pariisis. Kommunistidega liitus ta täielikult Sorbonne'is (selles endises lääne humanismi templis, aga ka Pol Poti ja tema sõprade *alma mater*'is). Kuid siis armus ta filmikunsti, õppis

Jean Rouchi käe all ja sai filmikriitikuks ühe Ateena ajalehe juures. Sõjaline hunta, mis haaras võimu 1967. aastal, sulges ajalehe, aga tutvustas see-eest televisiooni (võib-olla selleks, et rahvamasse lepitada). Ta destabiliseeris filmitööstuse ja julgustas tahtmatult madala eelarvega kunstilisi filme tegevat Kreeka uut lainet püüdlema läbi filmifestivali-de rahvusvahelisema *art-house*-publiku poole. See väike, kuid piisav turunišš võimaldas Angelopoulose filmidel võita üha auväärsemaid auhindu, kuni 1995. aastani, mil "**Odüsseuse pilk**" võitis Cannes'is "topeltauhinna" (*grand prix* ja rahvusvahelise kriitikute preemia). Harvey Keiteliga peaosas võis see teoreetiliselt püüelda laiema inglise publiku poole — kuigi temale iseloomulikult ei lähe Angelopoulos kompromissidele.

Käestlastud võimalused

Angelopoulose esimesed kaks filmi olid tehtud kolonelide režiimi ajal ja suunatud selle vastu. "**Rekonstruktsioon**" (*Anaparas-tassi, Reconstruction*, 1970) käsitleb ühte mörva-juhtumit ja sellega seonduvaid ühiskondlikke kollisioone. "**1936. aasta päevad**" (*Meres tou*

36, *The Days of '36*, 1972) keskendub ühe varasema koloneli, Metaxase poliitilisele hukkamisele ja diktatuurile aastatel 1936—1941. Mõlemad filmid on täis poliitilisi ülemtoone, liiga kaudseid, et lasta tsensuuril kõhklematult tegutseda, kuid kergesti äratuntavaid kreeklastele ja "progressiivsele" publikule. 1974. aastal varises hunta kokku ja Angelopoulos sai maalida veel kaks tahvlit oma ajaloolises triptühonis. "**Rändnäitlejad**" (*O thiassos, The Travelling Players*, 1975) võtab nägemuslikul ja ebakronoloogilisel moel kokku Kreeka ajaloo aastatel 1941 — 1949, see tähendab alates saksa invasioonist kuni kodusõja lõpuni. (Viimases olid võitlevateks poolteks monarhistid, kelle britid taas võimule aitasid, ja kommunistid, kelle Stalin ja Tito hülgasid.) "**Jahimeestes**" (*I kynighi, The Hunters*, 1977) leiavad kõrgklassi jahimehed ilmselt 1949. aastal mõrvatud kommunistlike partisanide laibad. Aga siin saab "Rekonstruktsiooni" mõrvamüsteriumi vorm endale neljanda mõõtme, kui tunnistajad, kahtluselused ja surnud liiguvad edasi-tagasi mineviku ja oleviku vahel, juureldes süü, ebaõnnestumiste ja kaassüüdluse üle, kaasa arvatud surnud meeste "reetlike sõprade" omad, otseku selleks, et süüdistada või leinata mõõdukaid poliitikuid, kes olid juhtrollis alates kommunistide lüüasaamisest kuni hunta tõusu ja languseni.

Neist filmidest aimub kahetsust, et kreeka kommunism lasi mööda oma sõjajärgse võimaluse, sest hilisem kommunism on kaotanud oma algse eheduse. Angelopoulose kaks järgmist filmi leinavad rahvaliku radikalismi kahte ebaõnnestumist. "**Aleksander Suures**" (*O Megalexandros, Alexander the Great*, 1980) personifitseerib sajandivahetuse bandiit kokkuvõtlikult talupoegade mässu, aga kaotab hiljem rahva poolehoidu. Filmis "**Teekond Kytherale**" (*Taxidi sta Kithira, Voyage to Cythera*, 1984) naaseb vana talupoeg, kodusõja veteran, pikast eksiiulist Ukrainas, kuid leiab, et ta ei saa koju tagasi minna, sest kodu on muutunud ja selle asemel on kummaline maa, mis on seda kummalisem, et vanadest sõpradest ja vanadest paikadest õhkub veel *paljutootavat* kodusust. Vana talupoja poeg, linnastunud filmirežissöör, on oma intellektuaalsemal, antonioonilikumal moel samuti võõrandunud. Stseen, mis Makavejevi puhul ajanuks naerma, võtab siin südame alt külmaks. Dokitöölised laulavad paar sõjalaulu, mille sõnu nad ainult osaliselt mäletavad, kuid lülituvad siis ümber laulule, mida kõik teavad ja milleks on "As Time Goes By" "**Casablancast**".

Üksildased uitajad

Järgnevad filmid keskenduvad üksildastele uitajatele, kes on eksinud ära maailmas, mille luhtunud lootused on neile võõraks muutnud. Vananeva, üksildase mesi-

"Teekond Kytherale", 1984.



"Maastik udus", 1988.





"Mesilastepidaja", 1986. Marcello Mastroianni
(Spyros).

nikuna "Mesilastepidajas" (*O melissokomos, The Bee Keeper*, 1986) hellitab Marcello Mastroianni oma mesilastaru, mis on suurepärase utopistliku ühiskonna sümbol. Filmis "Maastik udus" (*Topio stin omichli, Landscape in the Mist*, 1988) otsivad kaks last kangekaelselt oma kadunud isa, rännates Kreekast Saksamaale. Selles otsingus — kas on selle objektiks Ajalugu kui Isa või Seadus, mida me igatseme? — varjutab isiklik plaan poliitilise. Filmis "Toonekure poolele teele jäänud samm" (*To meteoro vima tou pelargou, The Suspended Stride of the Stork*, 1991) loobub uuest *fin de siècle*'ist kõneleva raamatu noor autor kuulsusest ja sõpradest ja hakkab erakuks. Miks? Müsteeriumist aimub nii poliitilist kui ka isiklikku meeleheidet, nihet marksistlikult aktiivsusest sotsiaalsele diagnoosile (passiivsemale, leplikumale, pessimistlikumale tegevusele) elevandiluust tornis. Niimoodi ühineb oma aja ära elanud marksism kodanliku dekadentsiga, milles ajalugu lahustub mälestustesse ja "oleks'itesse".

"Odüsseuse pilgus" (*To vlemma tou Odyssea, Ulysses' Gaze*, 1995) mängib Harvey Keitel filmirežissööri, kelle nimeks on "A" (Angelopoulos või üks tema aspekte?). Tulnud Ameerikast koju käima ja meenutama oma kreeka juuri, hakkab ta otsima paari ammukadunud filmirulli. Jäljed looklevad läbi Kreeka, Albaania, Bulgaaria, Rumeenia ja Jugoslaavia. Muutuvad maastikud, kohtumised vanade sõpradega, uued kaaslased, kadunud pagulased, tolliametnikud, taksojuhid, kes iganes, kutsuvad esile mälestusi, fantaasiaid, unistusi, hallutsinatsioone, isegi õnsa samastumise surnud perekonnaga. Selles lihtsat loogikat trotsivas põimingus saab geograafia Ajalooks (kultuuriliseks, rahvuslikuks, sotsiaalseks või isiklikuks). A. teekond lõpeb seal, kus see algaski, Sarajevos (nagu ka meie sõdade sajand — 1914, 1995). Võtted linnavaremetest, mis on kohutavamad kõigist televisioonis nähtust, näitavad, kui suur erinevus on isegi parima teleringvaate ja filmikunsti jõulisema, tähendusrikkama pilgu vahel.

Angelopoulos vaatleb maalikunstniku pilguga maastikke (viljatud, purpursete tippudega mäed), inimesi (uttu hajuvad figuurid) ja ruume (sügav, külm või söestunud must). Need pole kunagi lihtsalt pildid, vaid massiivsed, füüsilised, elavad struktuurid. Mõned on omandi-, töö- ja tootmisstruktuurid, nagu

“Toonekure poolele
teele jäänud samm”, 1991.

“Toonekure poolele teele jäänud samm”.



“Odüsseuse pilk”,
1995.



“Odüsseuse pilk”. Harvey Keitel.

stseen “Kytheras”, kui vana talupoeg märgistab oma põldude piire. Teised on tähendusstruktuurid, nagu “Odüsseuse pilgu” liivakottidega kaitstud kino, mille süнге interjäär meenutab kummalisel kombel katedraali (ja vihjab kiusatusele: kunst kui privaatne religioon, mis asub väljaspool ajalugu). See on mäng ketserliku ideega: seal on oma koht proustilikul-kodanlikul emotsioonil, igatsusel lapsepõlvkodu järele. Pikkadel kaalutletud stseenidel, teostatud oma vaikselt moel rahutute zoom-võtetega, on nii võimas rütm, et õpihimulised filmirežissöörid võiksid jäädagi neid uurima. “Rändnäitlejate” novaaatorlikkus väljendub ühes kokkusurutatud väga pikas seisva kaameraga filmitud võttes, mis koondab perekonna viied jõulud samasse kaadrisse, nagu oleksid need üksainus pidev sündmus. Igal aastal hüppavad kohalikud kommunistid sisse, et konfiskeerida veel mööblit: kõigepealt klaveritool, siis klaver, jätmata kahe silma vahele ka vaasi sellesse pandud värskete lilledega.

Töötav silm

Angelopoulose läbimõeldud zoom'i kasutus ja kaamera liikumised saavutavad

tasakaalu distantsi ja osaluse vahel, objektiivse vaatluse ja kaasaelamise vahel, või pigem nende ühtesulamise. Tema kaamerasilm, nagu Odüsseuse pilk, ei vaatle maailma vuaristlikult ega ka mitte lihtsalt selleks, et peegeldada inimese enese tähendusi talle tagasi, vaid selleks, et märgata maailma realiteete ja astuda nendega viljakatesse suhetesse. Näha, see tähendab haarata, see on käeline töö silmadega. See pole vuarism, vaid jagamine ja kuuluvus. Idee nägemisest kui osalemisest saab toitu Angelopoulose huvist teatri ja väikeste rituaalide vastu (mis “fikseerivad” vaimse materiaalsesse vormi). See on see, mis suunab A. vanade, algeliste ja mingis mõttes süütute filmirullide otsingut.

Napp, läbimõeldud kaadritagune hääli avab vaimuruumi kolmanda mõõtme. Kuna seda on hoitud puhtana enesekesksusest ja introvertsusest, ei avane ta mitte individuaalse psühholoogia väikestesse ruumidesse, vaid avaramatesse, fundamentaalsematesse ja seetõttu müütilistesse väljunditesse (perekond, sõprus, otsing, liitlus). Filmi neljas mõõde on kultuuriliste viidete võrk, mis ulatub mõttetihedalt sugesttiivsetest kõrvalmärkustest nagu “see kõik on Hegeli süü, tema mõjutas Marxi” kuni pika sõnatu visuaalse

poemini, kus hiiglaslik, kuid fragmentaarne Lenini kuju liigub näoli mootorpaadis läbi roheline maastiku. Neli naist, keda A. kohtab, on Homerose Penelope, Nausikaa, Kirke ja Kalypso (varjamatult) moodsad vasted — aga modernistliku keeruga: neid kõiki mängib üks ja seesama võimukas näitlejanna.

Seos kuldajaga on olemas tänu kahele Angelopoulose kaastöötajale. Tema kaastsenarist, poeet Tonino Guerra, on töötanud Antonioniga "Seikluse" (*L'Avventura*, 1960) ja "Varjutuse" (*L'Eclisse*, 1962) — nende varasemate võõrandumismaastike — juures; samuti koos Federico Fellini, vendade Taviani ja Tarkovskiga. Filmiarhivaari mängib Erland Josephson, jõuline, korduvalt esinev näitleja Bergmanil ja Tarkovskil. Harvey Keitel, see igavesti seikleval talent, kes Martin Scorsesel mõjub nii plahvatuslikuna, kohaneb imeliselt hästi selle vastandliku, implosiivse, intensiivselt vaikse stiiliga. Tema avalised imetlejad, kes on rohkem harjunud Hollywoodi laadis tort-näkkude lailade speaktaaklitega, võivad vajada veidi aega, et kohaneda selle aeglasema, mitterõhulise figuurid-maastikus-stiiliga. Seal ilmneb järk-järgult vaikselt tähelepanelik segu vaatlusest ja osadusest, mis imeb vaataja aegamööda, kuid kindlalt endasse; selle kurbus purustab, kuid õilistab.

Aastaraamatust "Variety International Film Guide 1997" tõlkinud KAIA SISASK

RAYMOND DURGNAT on nimekas inglise filmiajaloolane. Alates 1960. aastate keskpaigast hakkasid tema artiklid ilmuma ajakirjades "Films and Filming", "Cinéaste" ja "Sight and Sound". Ta käsitles ennekõike inglise filmikunsti, kahekümnendate aastate vene kino ja film noir'i. Avaldanud rohkesti filmiraamatuid, nii laiemale lugejaskonnale mõelduid kui ka monograafiaid ja põhjalikke uurimusi. Raamatud on ilmunud režissööride Luis Buñueli, Alfred Hitchcocki, Jean Renoiri, King Vidori, Georges Franju jt kohta, eelmisel aastal jõudis lugejateni raamatuna uurimus Dušan Makavejevi filmist "WR: organismi müsteeriumid".

JOHN MOUNT

IGAVIK JA PÄEV

"IGAVIK JA PÄEV" (*Mia coniotita ke mia mera/L'Eternité et un jour*). Stsenarist ja režissöör Theo Angelopoulos, stsenaariumi kaasautorid Tonino Guerra ja Petros Markaris, produtsent Fibi Ikonomopoulou, operaatorid Giorgos Arvanitis ja Andreas Sinanos, monteeriija Giannis Tsiotopoulos, kunstnikud Giorgos Ziakas ja Kostas Dimitriadis, muusika: Eleni Karaindrou. Osades: Vassilis Seimenis (väimees), Bruno Ganz (Alexander), Fabrizio Bentivoglio (poeet), Isabelle Renauld (Anna), Ahilleas Skevis (laps), Despina Bebedeli (ema), Eleni Gerasimidou (Urania) jt. 35 mm, 132 min 57 s, värviline. © Theo Angelopoulos, Kreeka—Prantsusmaa—Itaalia—Saksamaa, 1998.

Tänapäeva Thessalonike, Kreeka. Alexander on surmahaigust põdev luuletaja, kes püüab korraldada oma asju enne hooldekodusse minekut. Ta külastab tütarit ja palub tollel oma koer endale võtta. Tütar keeldub ja ütleb, et ta on koos abikaasaga müünud maha perekonna mereäärse maja. Kirjadest kerkivad esile mälestused Alexandri ilusast naisest Annast. Autoga teel olles aitab Alexander ühel albaania lapsel põgeneda arestist, kuhu too on sattunud illegaalse autode ja valgusfooride pesemise eest. Hiljem näeb ta poissi vägivaldselt ära viidavat ja päästab ta illegaalse adopteerimise rõngast.

Alexander otsustab saata poisi tagasi Albaaniasse ja sõidutab ta piiri äärde. Seal aga mõistab ta, et eksilis on poisil paremad šansid, ja viib ta tagasi Thessalonikesse. Alexander on loobunud isiklikust loomingust, et lõpetada ühe suure kreeka luuletaja poeem. Too luuletaja elas Itaalias ja pöördus hiljem tagasi Kreekasse, kus ta ostis inimestelt sõnu, et oma luuletusi kirjutada. Albaania poiss müüb Alexanderile sõnu, et aidata tal poeem lõpetada. Alexanderil õnnestub leida oma koerale kodu koos oma teenija Uraniaga tolle poja pulmade ajal. Poisi parim sõber sureb ja Alexander osaleb tänavalaste matustel tema eest. Alexander käib haiglas ema külastamas. Poiss korraldab oma ärasõidu Kreekast. Viimastel tundidel enne tema lahkumist sõidavad nad kahekesi hilja õhtul bussiga ümber linna. Bussi peale tulevad ja sealt lahkuvad mitmed



"Igavik ja päev", 1998. Režissöör Theo Angelopoulos. Bruno Ganz (Alexander) ja Isabelle Renauld (Alexandri naine).

salapärased tegelased, sealhulgas ka too surnud kreeka luuletaja. Poiss läheb laevale ja Alexander otsustab loobuda hooldekodusse minekust. Mõeldes oma elu üle järele, vaatab ta ainiti merele.

Theo Angelopoulose lemmiktsitaat kaasaegselt kreeka poeedilt George Seferiselt on: "Alguses oli teekond." Oma viimases fil-

mis näib ta ütlevat, et ka lõpus on teekond. "Igavik ja päev" (*Mia eoniotita ke mia mera, Eternity and a Day*, 1998) on suurepäraselt tasakaalustatud film, mille narratiivne pingeline tekitab sureva poeedi otsusest lükata surmaks valmistamine edasi, et võtta osa albaania lapspõgeniku probleemidest. Poeedi kogemused kaasaegse Euroopa karmist reaalsusest ja sõprus, mis tekib tema ja lapse vahel, aitavad tal paremini aru saada omaenese sisemisest eksistents-

"Igavik ja päev". Bruno Ganz (Alexander).



Kreeka ja oma isikliku elu nihestatud vaatlejana. Samas toob tema pooleldi artikuleeritud vestlus poisiga teda lähemale poemile, mida ta püüab lõpetada.

Vanemapoolse mehe ja juurteta lapse sõprus on sageli eksploateeritud teema Balkani muresid ja endise kommunistliku Ida-Euroopa probleeme käsitlevates viimase aja filmides (näiteks Jan Sveráki **"Kolya"**, 1996). Angelopouloسل, kes vaatleb nende inimeste saatusi, kes on uusi kalke natsionalistlikke doktriine vastuvõtval poolel, esindab see kujund vajadust ühendada minevik tulevikuga. Alates 80. aastatest on Angelopoulose filmide fookus nihkunud Kreeka ajaloo ja inimgruppide eripärade uurimiselt universaalsemale

töös selliste kauaaegsete loomingupartneritega nagu operaator **Giorgos Arvanitis**, helilooja **Eleni Karaindrou** ja kaasstsenarist **Tonino Guerra** (kes oli ka Antonioni kirjutamispartner), läbib Angelopoulose sotsiaalselt angažeeritud ja humaanne elunägemine. Suuremalt jaolt kümbleb film jahedas küitavas valguses ja sordiinsetes värvides, mis moodustavad terava kontrasti soojade, koloriitsete stseenidega kirjaniku minevikust, mis manavad esile nostalgilise mälestuse tema ilusast ja armastatud naisest. Pikad kaadrid ja läbimõeldud, voolavad kaameraliikumised on samuti osa filmist. Seal on ka mõned dramaatilised kompositsioonid, millest kõige mälestusväärsemad on stseen Alexandrist ja



“Igavik ja päev”.

temaatikale, mis jäädvustab üheainsa protagonisti rasket saatust laiemas, tükkideks lagunevas Euroopas. Kuigi Angelopoulos on väljendanud vastumeelsust poliitilise aktiivsuse suhtes, tahab ta endiselt sekkuda enda ümber toimuvasse.

Hilisemates filmides on Angelopoulos kasutanud oma vaevatud kreeka kunstnike rollides välismaiseid näitlejaid, nagu **Marcello Mastroianni** ja **Harvey Keitel**. **Bruno Ganz**, kelle varasemate osade hulka kuuluvad erapooletud tunnistajad Alain Tanneri *“Valges linnas”* (*Dans la ville blanche*, 1983) ja Wim Wendersi *“Berliini taevas”* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), on hea valik “Igaviku ja päeva” tarvis. Ganz, kelle aeg filmis tasapisi ilusaks vanapoolseks meheks muudab, annab filmile leebe, melanhoolse tonaalsuse, vaatamata faktile, et tema dialoog on dubleeritud. (Angelopoulose kiindumuse juures viltustesse vaatenurkadesse ja poolähmastesse profiilvõtetesse — mida David Bordwell nimetab “dorsaalsuseks” — jääb dubleerimine diskreetseks.)

Angelopoulos on märkimisväärselt järjekindel range modernistliku esteetikaga režissöör. “Igavikku”, mis on valminud koos-

lapsest lähenemas udusele piirile, kus okasraataia külge klammerduvad inimkujud sarnanevad sakilise paberketiga, ja lõppstseen Ganzist, kes vaatab üksisilmi merele, selg kaamera poole. Pilg tema käkras kõrvadele ja niisketele hõredatele juuksesalkudele tekitab mulje surelikkusest ja resignatsioonist. Ajalised nihked, kui Ganz liigub edasi-tagasi oma mineviku vahet ja elab taas läbi rõõmuhetki, mida ta on alahinnanud või lihtsalt unustanud, on hingematvad oma lihtsuses ja voolavuses.

Angelopoulos järgib jonnakalt oma kinematograafilist eesmärki: luua aeg ja ruum, mis võimaldaks publikul tema filmide ajal mõelda ja endale küsimusi esitada. See on antitees enamikule tänapäeva *mainstream*-kinost, mille eesmärgiks on vaatajad aistingute ja emotsioonidega üle küllastada, et neid iga hinna eest mõtlemast takistada. Ja mis on selles ilusas, liigutavas filmis kõige vaimustavam, on viis, kuidas peategelase keerdküsimus peegeldab Angelopoulose enda väljakutses filmitegijana. Tehes elust kunsti ja elades kunstnikuna, kaotab ta võimaluse kogeda maailma vahetult ja osaleda selles ennast



Theo Angelopoulos.

teadvustamata. Võimalik, et range vormi-süsteem, mida Angelopoulos oma probleemide väljendamiseks kasutab, võib lõpuks panna tema tähelepanu objekti taanduma ja ähmastuma. Kõige selle tõttu on kinematograafilise teekonna vaikne, hüpnotiseeriv intensiivsus, mida vaataja kogeb "Igavikus ja päevas", haruldane ja kauakestev nauding.

Ajakirjast "Sight and Sound", 1999 juuni, tõlkinud
KAIA SISASK

Uuem kreeka filmikunst sai alguse 1970. aastate esimesel poolel, kolonelide sõjaväelise diktatuuri kõrgperioodil. Samasse aega langes ka rahvusvaheliselt tuntuima kreeka kineasti **Theo Angelopoulose** läbimurre: kinoekraanile jõudis tema Kreeka lähialalugu "seestpoolt" kajastav triloogia "1936. aasta päevad" (1972), "Rändnäitlejad" (1975) ja "Jahimehed" (1977).

THEO (THEODOROS) ANGELOPOULOS on sündinud 27. aprillil 1935 Ateenas parfümeeria-töösturi pojana (mitmete allikate järgi on tema sünniaastaks märgitud 1936). Oppinud 1953—1958 Ateena ülikoolis õigusteadust, asus ta tudeerima Sorbonne'i ülikoolis kirjandust. 1962 jätkas ta õpinguid mainekas filmikoolis IDHEC, misjärel eelistas naasta kodumaale. 1964—1967 tegutses ta filmikriitikuna ajalehe "Demokratiki Allaghi" juures. Pärast koloneli hunta riigipöõret väljaanne suleti. Oma esimesed filmitöö kogemused sai Angelopoulos televisioonis töötades. Tema esimene lühifilm, 23-minutine "I Ekpombi" (1968) äratas tähelepanu ning pälvis mitmeid preemiaid. Sõjaväelise diktatuuri lõppedes suundus Angelopoulos Itaaliasse sealsesse riigiteleviiooni RAI. Tema

edasised filmilavastused muutusid vähem poliitilisteks ja ühtlasi kergemini mõistetavateks. Enamik Angelopoulose töid on leidnud festivalidel väärilist tunnustust, ent väheseid on saanud kommertsedu. Tema tuntuimaks teletööks on tõsielufilm-essée sünnilinnast "Ateena, tagasipöördumise akropolis" (Athina, epistrofi stin akropoli, 1983). 1997. aastal oli ta režissöör Eric Heumanni poliitilise dokumentaaldraama "Port Djema" üks produtsentidest.

THEO ANGELOPOULOSE MÄNGUFILMID:

- 1970 "Rekonstruksioon" (Anaparastassi).
- 1972 "1936. aasta päevad" (Meres tou '36).
- 1975 "Rändnäitlejad" (O thiassos). FIPRESCI auhind Cannes'is, grand prix Salonikis, žürii eriauhind Taorminas.
- 1977 "Jahimehed" (O kymigli).
- 1980 "Aleksander Suur" (O Megalexandros; Kreeka—Itaalia). "Kuldõvi" Venezas.
- 1984 "Reis Kytherale" (Taxidi sta Kithira). Parima stsenaariumi auhind Cannes'is.
- 1986 "Mesilastepidaja" (O melissokomos/ L'apiculteur; Kreeka—Prantsusmaa).
- 1988 "Maastik udus" (Topio stin omichli/Paysage dans le brouillard; Kreeka—Prantsusmaa—Itaalia). Euroopa filmiauhind (aasta parim film), "Hõbelõvi" ex aequo ja parima režii auhind Venezas.
- 1991 "Toonekure poolele teele jäänud samm" (To meteoro vima tou pelargou/Le pas suspendu de la cigogne; Prantsusmaa—Kreeka—Šveits—Itaalia).
- 1995 "Lumière ja teised" (Lumière et compagnie; Prantsusmaa). 14 režissööri koostööprojekt.
- 1995 "Odüsseuse pilk" (To vlemma tou Odyssea/Le regard d'Ulysse; Kreeka—Prantsusmaa—Itaalia). Žürii grand prix Cannes'is.
- 1998 "Igavik ja päev" (Mia eoniotia ke mia mera/ L'éternité et un jour; Kreeka—Prantsusmaa—Itaalia). "Kuldne palmioks" Cannes'is.

AARE ERMEL

KOLM KASSIKUKUTAJAT KASSETTFILMIS "KASS KUKUB KÄPPADELE"

1999. aasta tõi Eesti kinoellu hilinevad arusaama, et ka film on toode. Ja et toote turustamine eeldab läbimõeldud reklaamikampaaniat. Vältimaks räigeid paralleele pesupulbri või hügieenisidemetega, olgu siinkohal täpsustatud, et film on kultuurikaup nagu raamatud või muusika. Aga ikkagi kaup, millele tarbijaskonna värbamise nimel tuleb vaeva näha.

Nii "Ristumine peateega" kui ka "Kass kukub käppadele" esilinastusi garneeris PR-juhtide kultiveeritud meediakära. Intervjuud asjaosalistega, teles ja kinos rullitud reklaamtreilerid ning tänavanurkadele kleebitud plakatid viisid sõnumi lähenevast suurpäevast kõigini, kel silmad peas ja kõrvad kolju küljes.

"Kass kukub käppadele" (edaspidi KKK) plakatil püüdsid pilku tukiga vehkiv kaubo, ööpimedusse kihutav auto ja meelalt hilbutu naisekeha. Pole oluline, et osa ahvatluste liimile läinud võis kinost väljudes end lolliks tehtuna tunda. Olgu või tagantjärele vastumeelselt, aga oma osalusega olid nad teinud teene hinge vaakuvale eesti kinole. Film võib ju vaataja vastu aus olla, filmi reklaam peab aga valetama, kuidas iganes jaksab.

Ühisosa otsides

Kassettfilm KKK tähistas **Jaak Kilmi**, **Peter Herzogi** ja **Rainer Sarneti** debüüti turvalisest tudengiseisusest välja kasvanud režissööridena. Kolmikfilmi puhul kerkib tahehtamata küsimus, millest see intimitus lähtuda tingitud on? Häid lambaid mahub palju ühte lauta? Kilmi, Herzog ja Sarnet on lahutamatu hingesusulased? Stuudiopoolne versioon pakub "Tähesõidu", "Harjutusi Florianile" ja "Pauli laululaeka" ühisnimetajaks žanrimäärangu *kelmikomöödia*. Paraku pole pakutavad lood komöödiad ega nende kangelased (teatava mõndusega "Tähesõidu" Janile) kelmid.

Seega jääb üle kõige ideoloogiavabam ja igavam seletus. Lühifilm on noorele filmitegijale lihtsalt ainus võimalus oma andekust



"Tähesõit", 1999. Režissöör Jaak Kilmi. *Teenrid (Kalju Kivi ja Madis Kalmet) tähesõitjate laipade keskel.*
Inessa Josingu foto



"Harjutusi Florianile", 1999. Režissöör Peter Herzog. *Florian (Hendrik Toompere jun) ja Susann (Gita Kalmet).*



"Pauli laululaegas", 1999. Režissöör Rainer Sarnet. *Filmi kunstnik Mauri Gross ja tema assistent Urmas Jõeemes võtetel.*
Mauri Grossi fotod

ja professionaalsust rakendada. Tükitöö on aga teadupoolest kallim kui seeriatootmine, sestap on stuudiod huvitatud pigem KKK-laadsetest ühis- kui eraldi seisvatest üksikprojektidest. Kuid pole halba ilma heata — loobudes kolme filmi illusoorselt ühisvaimust, suudame nende individuaalseid võlusid ja lombakusi sootuks adekvaatsemalt hinnata.

Õnneks või õnnetuseks olin ma luge- nud kõigi kolme filmi stsenaariume. Või õige-

mini käsikirjade toorikuid, mis enne võtteperioodi algust enamal või vähemal määral vormi ja värvi muuta jõudsid. Toonased luge- miselamused võiks kokku võtta järgmiselt:

“Tähesõit” — mis Kilmit selle loo juu- res küll erutada võiks? Mida uut lisab see tema eelmisele lühifilmile “Külla tuli”? Kas Kilmist on kujunemas režissöör, kes mingisse idee- juppi kiindunud seda üha uuteks ja uuteks linalugudeks mugandab?

“Harjutusi Florianile” — asi, mis peaks igas lavastajas hirmukrambi tekitama. Panus on tehtud ühele ja ainsale kaardile: režiiilise lahenduse geniaalsusele. Käsi kullas või perse mullas — stsenaariumi absoluutne pidetus jätab mõlemaks variandiks võimalused õieli.

“Pauli laululaegas” — ohhoo... ohho- hohhoo... aga mine sa tea... Kui poolgi stsenaariumis kirja pandust ekraanil toimima hakkaks, võiks selle “hüppe õhku” ju ülimalt kordaläinuks lugeda.

Nüüd, valmis filme näinud, tuleb neile küsimustele ka vastata. Peter Herzog ei suut- nud imet teha. Rainer Sarnet suutis. Jaak Kilmi puhul jäid kerkinud küsimused endiselt — ehkki võib-olla mitte nii teraval kujul — õhku rippuma. Pigem andis neile vastuse järgnenud “Inimkaamera”, mis astus sissetallatud rajalt imponeeriva uljusega kõrvale.

“Tähesõit” kui Kilmi filmijõulupuu

Jaak Kilmi “Tähesõit” on lugu hilis- puberteet Janist (**René Reinumägi**), kes satub elu mõtte ja mõttetuse otsinguil enesetapjate

“Tähesõit”. Ernesto (Raivo Trass).



“Tähesõit”.
Jan (René Reinumägi)
videotelefoni kupli all.
Inessa Josingu fotod

sekti ridadesse. Süüdimatu nooruk fiirdib halba aimamata kohaliku postitöötajaga (**Kaia Skoblov**), tunneb jõudeolekust rõõmu ega vaeva end ümbritseva irratsionaaluse tõlgendamisega. Kuni on juba hilja.

Nagu oma varasemateski filmides ei kurna Kilmi vaatajat ülelaetud tähenduslikkusega, lugu kulgeb dramaturgiliste tüsistusteta. Psühholoogilisele pingestatusele eelistatakse elurõõmsat põnevust, lihtsakoelist stoorit nüansseerivad fantaasiast pakatavad rekvisiidid ja interjöörid. Lugu liigendavad "astronoomilised reklaamipausid" on selleks liialt iroonilises kastmes serveeritud, et neid millegi enama kui stilistilise vuugitaitena käsitleda.

"Tähesõit" on kahtlemata mõnus aja- viide, kuid "**Külla tuli**" (1997) ja "**Inimkaamera**" (1999) kõrval siiski kaunikesti pealispindseid emotsioone tekitav linalugu. Vaataja, kes taipab hiljemalt poole filmi pealt, millisesse sasipuntrasse on Jan ennast mässinud, jäetakse selle teadmiseга omapead — rõõmsalt kuristiku poole kepsleva kangelase jälgimisele ei kaasne mingeid lisaväärtusi. Nii jääbki saalis istuja osaks nautida pelgalt Kilmi lusti oma filmijõulupuu üha säravamaks ja värvikamaks ehtimisel.

Atmosfääriline Herzog

Peter Herzogi "**Harjutusi Florianile**" on lugu *playboy* Florianist (**Hendrik Toompere jun**), kes määrab kogemata kaks kohtingut samale ajale samasse kohvikusse. Järgnev katastroof on möödapääsmatu ja Florian on ühtäkki üks. Autoga kihutades satub talle

näppu armukese sisseloetud hüпноosikasset, mis algab manitsusega seda mitte mingil juhul autoroolis olles kuulata...

Nagu eespool mainitud, ajas ülesanne, mille Herzog endale oli võtnud, kõrvalseisjalgi kananaha ihule. Mitte et "**Harjutusi Florianile**" oleks põhimõtteliselt teostamatu ambitsioon olnud — lihtsalt balanss stsenaariumi pakutavate võimaluste ja lavastaja õlule jääva vastutuse vahel tundus kurjakuuluvatalt paigast ära olevat. Leppides käsikirja visandliku ebamäärasusega, jättis stsenaarist Herzog lavastaja Herzogit ähvardavad riskid vastutustundetult maandamata.

Kurje sõnu tehes ei saa tunnustamata jätta Herzogi truudust valitud väljenduslaadile — oli ju ka tema õppefilm "**Ma armastan sind**" (1996) rajatud peamiselt atmosfääri loomisele. Paraku ei saa "**Harjutusi Florianile**" lugeda sammuks edasi, pigem on siin võrreldes esikfilmiga häirivamatki rabadust ja juhuslikkust. Loodetavasti suudab Herzog järgmisel katsel oma visioonid siiski maksma panna.

Eesti Tim Burton tulekul?

Rainer Sarneti "**Pauli laululaegas**" viib vaatajad äraspidisesse maailma. Peegli taga elavad oma elu meie koopiad, kes peavad õigel ajal ja õiges kohas meid "peegeldama". Estraadistaar Pauli (**Taavi Eelmaa**) peegelpilt (**Eelmaa** topeltroll) armub paraku tema naisesse (**Signe Lomp**) ja tuleb karmi keeldu eirates inimeste maailma.

Sarneti eelmine "plahvatus" jääb 1993. aastasse, mil tema kursusetööna valminud



"Pauli laululaegas".
Estraadilaulja Paul
(Taavi Eelmaa) oma
saateansambliga.



*"Pauli laululaegas".
Teresa (Raine Loo) ja
Oskar (Aleksander
Eelmaa). Peeglite
tagune kohtumine.
Mauri Grossi fotod*

"**Merehaigus**" ribureas auhindu noppis. Sealtpaale algas kursusevenna Kilmi tähelend — ka nende KKKle eelnenud ühistööst "**Girlfriend koomas**" väljus võitjana just Kilmi. "Külla tuli" menu kõrval jäi Sarneti oriendihõnguline klaaspärlimäng "**Libarebased ja kooljad**" (1997) ehk teenimatultki varju.

"Pauli laululaekaga" tõestab Sarnet, et temas on potentsiaali tõusta Tim Burtoni ja David Cronenbergiga võrreldavaks visionääriks. Päris- ja peeglimaailma üleminekute jälgimine nõuab küll teravdatud tähelepanu ja ajuti kasvab sündmustik filmitegijatel selgelt üle pea, aga kõigele vaatamata on Sarnet sellest hullumeelsest lahingust siiski eluga välja tulnud. "Pauli laululaekas" on hoogu ja fantaasialendu, maitsekat kitši ja tõeliselt nutikaid režiilisi lahendusi. Peale selle annab see võrreldes kahe ülejäänud looga **Mait Mäekivile** paremad võimalused kaameratöö väärtustamiseks ja Taavi Eelmaa teeb KKK kahtlemata kõige õnnestunuma (kaksik)rolli.

Üks vanema põlve kinomees oli KKK suhtes lepitamatult vaenulik. Tema paha-meeles võlus mind distantseerumine persoonide- ja stuudiotevahelistest vastuoludest — Eesti kinokontekstis haruldane opositsioneerimine ideelisel tasandil. Tõsi, vanameistri argumendid olid iseenesest ootuspärased; ennekõike ärritas teda noorte lavastajate dekadentlik irdumine "tegelikult olulistest küsimustest". Aga just tema negativismi võltsimatu põhimõttelisus lisas minu silmis KKKle teatava põlvkondlikkuse kullaproovi. Nii et kui nende kolme filmi leidmata jäänud ühisosa juurde tagasi pöörduda, siis võib-olla

ongi selleks võime irriteerida ja diskussiooni tekitada.

See kogemus hajutas ka tekkinud ebaluse, kas kassetfilm kui tervik suudab ikka sõltumatu nähtusena mõjule pääseda. On ju eriti Sarnet, aga ka Kilmi ja Herzog oma filmides äärmiselt tsitaadilembesed. Kohati jäävad nende eeskujud ja inspiratsiooniallikad looritatumaks, seevastu teisel jõuab see äratuntavate tegelaskujude ja stseenilahenduste ekspluateerimiseni. Nii on näiteks Andres Maimik ja Jaak Lõhmus mõlemad "Pauli laululaekast" nii Jean Cocteau "Orpheuse" (1949) kui Jean-Luc Godard'i "Alphaville'i" (1965) üles leidnud.

Mis edasi? Jaak Kilmi on jõudnud vahepeal juba "Inimkaameraga" maha saada, Sarnetil olevat teoksil dokumentaalfilm. Nii et ikka veel ei ole kumbki täispika mängufilmi manu pääsenud. Arvestades KKKga sooritatud küpsuseksami eeskujulikke hindteid, ei saa sellist olukorda kaugeltki normaalseks pidada. Annaks kinojumal, et see on vaid vaikus enne tormi.

HUKKUNUD ALPINISTI LAPSED

Neid on kolm: **Jaak Kilmi**, **Peter Herzog** ja **Rainer Sarnet**. Kõik kolm on noored — noored lapsed — ning see vaatab vastu ka nende filmidest, mis on täis avastamislusti ning lubavad endale vabadusi, mille ees mõni vanem filmitegija ehk kõhklema oleks löönud. Grigori Kromanovi “Hukkunud Alpinisti” hotelliga” on neil ühist niipalju, et nii “Tähesõit”, “Harjutusi Florianile” kui ka “Pauli laululaegas” on ulmežanris või sellele lähedane, mõneti on sarnane ka jahedalt intellektuaalne toon, millega Kromanov & Co oma lugusid räägivad. Ka tunduvad filmid käsitlevat üht igivana teemat, inimese igatsust enda kohta midagi pealispinnast enamat teada saada. (Sageli korduv motiiv Jaak Kilmi filmides: “Minna põhjani!”) Kuid see, mis Kromanovile oli võimatu ja eetiliseks küsitav, on noortele võimalik, üksipuha milliste ohvrite hinnaga peavad nad “vaimse” Pandora laeka lahti kiskuma ja sisu üle öla välja loopima, kartmata, et neid selle eest karistataks. Nad on Prometheused, kes on unustanud oma venna Epimethuse saatuse. Teadasaamine pole neile lihtsalt uudishimu, vaid võitlus, igapäevane töö, mida tehakse oma imago säilitamise ja rõhutamise nimel. Õnneks ei

räägi sellest mitte niivõrd noorte tegijate endi filmid, kui aate- ja eakaaslastest kriitikute artiklid. Kohe tuleb mainida, et vajaduse korral saab lavastajast kriitik, kelle sulest sünnivad siis kirjutised, mis võiksid illustreerida üksipuha millist retoorikaõpikut, kuid millel kirjeldatava objektiga, filmiga, on vähe pistmist. Kuid see on mujal sama. Moodsa kunsti saavutused püsivad ju püsti ainult filosoofitseemisel, õõnsatel kõnekujunditel ning kirjanduseski on oma eakaaslase luulekogu pähe tuupinud, “uut keelt” kõnelev kriitik üsna tavaline nähtus. Noored on vanade vastu ja

“Tähesõit”. René Reinumägi (Jan) ja Peeter Volkonski (Rainer) võtetel.



“Tähesõit”. Peateener (Arvo Kukumägi, vasakult kolmas) ja Jan (René Reinumägi). Teenritel on käes tähesõitjate laipadele mõeldud linad. Inessa Josingu fotod



iseenda imetus küünib nabast nii madalamale kui ka kõrgemale. Kuid nagu ma juba ütlesin, teosed/teod on enamalt jaolt tegijatest targemad.

Filmikasseti **"Kass kukub käppadele"** kohta ei saa midagi halba öelda. (Kui mitte aluseks võtta üht John Gardneri ütlust: "Totral ideel põhinev lugu jääb alati totraks, ükspuha kui hästi seda ka ei räägitaks." Kuid siis võiks juhtuda, et polegi enam, mida kritiseerida, kogu eesti filmikunst kaoks olematusse, ja mitte ainult eesti oma!) Kõik lood on ilusti ja enam-vähem arusaadavalt ära räägitud. Seda aluseks võttes, saaks **Jaak Kilmi** minu käest kõrgeima hinde, ette heidaksin vaid "kosmopoesia" ületarbimist. Luulelised lõigud tähtede kaugenemisest ja lähenemisest, plahvatustest jms on iseendast ju kaunid ja anna-



"Pauli laululaegas". Paul (Taavi Eelmaa) ja Anna (Signe Lomp).

vad loole suure (ning tõsiselt võetava) üldistuse, kui neid aga on **"Tähesõitu"** topitud nagu rosinaid saia sisse (igas "täenduslikus" augus üks), siis tekib sama mulje kui mõnes Lars von Trieri kõigutamisel — elimineeri mõttes kaamerajonksud ja uni tuleb peale! (Ma siin natuke liialdan, Trieri filmid meeldivad mulle väga, need on julged, närvilised ja andekad. Kuid ma protesteerin selle vastu, kui mingist formaalsest võttest või vahendist — silmatera asendumine kaamerasilmaga jms — tehakse iidol ja ainuvalitseja. Mida ja kuidas ka kinos/kirjanduses ei tehta, kõik mis sünnib, on kunst, sellel alusel teoseid-tegusid ka hinnatakse, elulähedus on näivus, mida võivad tõsiselt võtta ainult diletandid.) Kilmi tuleb oma looga (idee+konflikt+karakter) hästi toime, kohati on see isegi liigutav, see aga näitab, et ollakse selle tee algul, kus hakatakse taipama, et kui Pandora laegas sisaldab vaid

iseennast ja oma näo sajakordseid suurendusi ja topeldusi, siis pole see mitte ainult tüütu ja igav, vaid ka ohtlik kunstile.

Natuke madalama hinde annaksin **Rainer Sarnetile**. (Ütleme, et see on 114,3.) Arusaamatu lugu minu jaoks polnud — algul tekkinud/tekitatud küsimustele vastati hiljem, tegevuse käigus. Väga võluv oli see, et muusale oli täiesti ükskõik, kas armastada koopiat või originaali! Mind häiris vahest kõige rohkem too kinematograafiline kribukrabu filmi lõpu poole, lõputud jooksud, vette hüppamised, peeglite purunemised, tükkide tükeldumised jms. Selle asemel võinuks üks kindlakäelisem süžee käik olla. Mis aga rõõmustas, oli Sarneti huumor ning võime iseenda ja oma generatsiooni püüdluste ja paleuste üle nalja visata. Sarnet nagu taipaks, et parimal juhul ootab inimest teispoosuses/peeglitaguses ees toosama jama mis siingi, tööpuudus, armastuse ahastus, kokkusaamise võimatus jms. Ainsana on ta üle oma egost, võetagu või stseen, kus Pauli peeglitagune teisik oma kurba saatust kurdab: juba kolm päeva järjest on Paul peeglistse jöllitanud, teda sellega lõplikult välja kurnates! Nii sõlmis

"Pauli laululaegas". Oskar (Aleksander Eelmaa) ja Teresa (Raine Loo). Miks me ei võiks kohtuda nagu mees ja naine?





"Harjutusi Florianile". Florian (Hendrik Toompere jun).
Mauri Grossi fotod

Sarneti "Pauli laululaegas" kenasti kokku kõik kasseti teemad ja teemakesed ning oli vastukaaluks Kilmi filmi tõsidusele, usun, et siirale.

Tuleb muidugi arvestada, et tegemist on lühifilmidega. Lühifilm aga on väga raske žanr, tegelastele antud arenemisaeg on minimaalne, sageli peab välja mängima efektse lõpu peale. Laul on alati hea võimalus, see tundub justkui kõike lahendavat, selle peale mõlemas filmis ka panus tehti, Sarneti loos oli laul ju õieti peategelane. Kuid õiget ja (inimlikult) mõjuvat lõppu polnud paraku kummalgi filmil. Teisiti öeldult: mulle on kama, mis juhtub kosmoses, kuid ma hakkam kohe nutma, kui tean, et midagi on viltu inimeses.

Peter Herzogi filmi on siiani ainult sõimatud, kriitikutele väga tüüpilisel, ehtajakirjanduslikul moel lihtsalt prügikasti kuputatud. Mina seda ei teeks. (Rõõmsate uudistega on Ameerikast naasnud Ilmar Raag: isegi Hollywoodi ei tohi niisama kergelt kiruda, ammuigi siis kodumaist toodangut!) Idee, millest "Harjutusi Florianile" võinuks sündida, on hea: naise hääal makilindil juhatab mehe surma. Kolmest filmist ainsana on siin fik-

seeritud ka keeld, tõke teada tahtmisele: "Ära kuula linti autosõidu ajal!" Mis aga puudub, on see, kuidas see kõik juhtuda sai, miks mees käsku ei kuulanud jne. Minu arvates väärinuks see täispikka filmi. Kuid paljast intriigist filmi ei tee. Nii ongi meie ees ainult loo algus ja lõpp, kuid sellest hoolimata oli surma kutse (millega kõik filmid omal moel tegelesid) just selles mingil mulle teadmata põhjusel lõpule viimata filmis kõige enam tajutav!

Omalt poolt tahaksin väga loota, et noorus ei muutuks eksklusiivseks seisundiks — hüpernoorseks! Nagu näiteks homoseksualism ja feminism meie ühiskonnas praegu on — oo seda joovastust, oma eripära nautimist, õnne täis õuesid! Et noorus oleks parajalt vana ja rahulik. Ning et vanad ei teeskleks, et nad on noored. Juhtub sedagi.

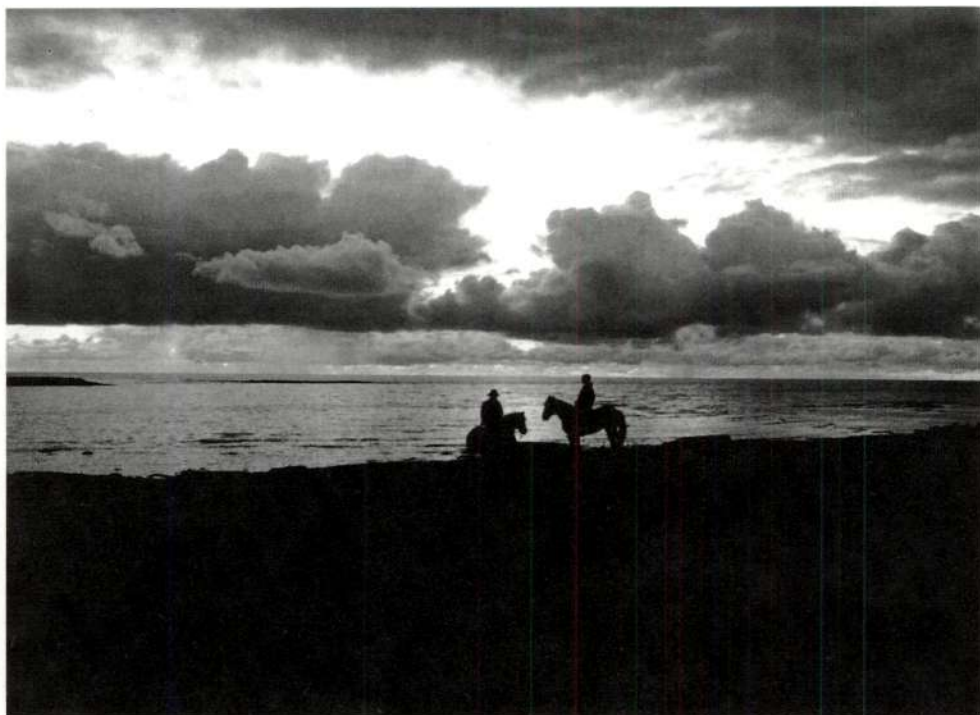
Mängufilm kolmes novellis "KASS KUKUB KÄP-PADELE", 35 mm, 85 min.

"TÄHESÕIT". Režissöör Jaak Kilmi, stsenaaristid Jaak Kilmi ja René Reinumägi, operaator Mait Mäekivi, kunstnik Inessa Josing, monteeriija Kadri Kanter, grimeeriija Kristel Kärner, helirežissöörid Tiina Andreas ja Ants Andreas, originaalmuusika: Heikki Tikas, Kalle Tikas ja Meelis Salujärv, konsultant Enn Kasak. Osades: René Reinumägi (Jan), Kaia Skoblov (Angel), Ingomar Vihmar (Anton), Regina Razuma (Regina), Peeter Volkonski (Rainer), Arvo Kukumägi (peateener), Raivo Trass (Ernesto) jt. 35 mm, 39 min, värviline.

"HARJUTUSI FLORIANILE". Stsenarist ja režissöör Peter Herzog, operaator Mait Mäekivi, kunstnik Mauri Gross, kostüümikunstnik Britt Urbla, monteeriija Sirje Haagel, grimeeriija Kristel Kärner, helirežissöörid Tiina Andreas ja Ants Andreas, originaalmuusika: Andranik Keчек. Osades: Hendrik Toompere jun (Florian), Thea Luik (Irene), Gita Kalmet (Susann) jt. 35 mm, 10 min, värviline.

"PAULI LAULULAEGAS". Režissöör Rainer Sarnet, stsenaaristid Rainer Sarnet ja Taavi Eelmaa, operaator Mait Mäekivi, kunstnik Mauri Gross, kostüümikunstnik Jaanus Orgussaar, monteeriija Kadri Kanter, grimeeriija Kristel Kärner, helirežissöörid Tiina Andreas ja Ants Andreas, originaalmuusika: "Borax". Osades: Taavi Eelmaa (Paul), Signe Lomp (Anna), Aleksander Eelmaa (Oskar), Raine Loo (Teresa) jt. 35 mm, 36 min, värviline. Produtsent: Peeter Urbla, AS "Exitfilm" & Zentropa Enterprises ApS./Naani. © "Exitfilm", 1999. Esilinastus kinos "Kosmos" 11. XI 1999.

OMA HOBUNE JA OMA FILM



"Loojangule vastu", 1999. Režissöör Ago Ruus.

"LOOJANGULE VASTU". Režissöör ja operaator Ago Ruus, stsenaarium: Madis Jürgen ja Ago Ruus, helioperaatorid Jaak Elling, Ago Preiman ja Rein Urm, heli järeltötlus: Enn Säde ja Koit Pärna/"Sonogram", muusikaline kujundus: Tõnu Raadik, laulude autor ja esitaja Jaan Tätte, *on-line* montaaž: "AA Visioon Stuudio"/Kaido Strööm, arvutigraafika: Urmas E. Liiv, diktorigest: Madis Jürgen, konsultandid: Raigo Kollom, Andres Kallaste ja Heldur Peterson, produtsent Ago Ruus. *Betacam SP*, 52 min, värviline. © "PROfilm", 1999.

"VARJUPAIK". Käsikiri, režissöör ja operaator Ago Ruus, helirežissöörid Rein Urm, Jaak Elling, Enn Säde ja Ago Preiman, heli järeltötlus: Enn Säde ja Koit Pärna/"Sonogram", laulu autor ja esitaja Jaan Tätte, montaaž: Sirje Haagel, *on-line* montaaž: "AA Visioon Stuudio"/Kaido Strööm, teksti loeb Andres Ots, võtted Hollandis: Guido Sikkink ja Jonathan Mees, konsultandid Andres Kallaste ja Heldur Peterson, toimetaja Enn Säde, produtsent Ago Ruus. *Betacam SP*, 57 min, värviline. © "PROfilm", 1999.

Kui "Loojangule vastu" esilinastusel valgus saalis jälle süttis, ütles keegi asjatundja olemisega mees valjusti: "Nii mõttetut filmi pole ma ammu näinud!" Tuli mõte, et nii võiks öelda ka nende luuleridade kohta: "Igav liiv ja tühi väli, taevast pilvine..."

Kui ei oleks Eesti loodust näinud, kui ei teaks Juhan Liivi, kui ei kuulukski selle rahva ja traditsiooni juurde...

On vist väljaspool kahtlust, et suurema osa luule, eriti parema mõistmiseks ja sellest elamuse saamiseks on vaja mingeid eelteadmisi, kui mitte luulest, siis vähemalt luuletajast ja ajast, ja miks ta kirjutas. Dokumentaalfilm, kui see ei ole hoopis faktilist materjali kasutav kunstiline film, omandab aga sageli mõtte ja väärtuse juba ainuüksi tegelikkuse jäädvustamisega, isegi kui suurt kunsti ei olegi. Jäädvustamisel on vähemalt tagamõte. Kui tänapäeval räägitakse tõsielu- ja mängufilmist, siis

nähtavasti arusaamises, et need on mõlemad kunstilised filmid, kus autori omavoli objekti suhtes võib olla piiramatu.

Ago Ruusi filmid "Loojangule vastu" ja "Varjupaik" on mõjuvamad ja mõttekamad siis, kui midagi nende ainest, eesti hobusest, teatakse või kui sellest teada tahetakse. Ja neil on tagamõte. Ette rutates olgu öeldud, et neis on ka palju rohkem. On veel Ago Ruusi poeetiline ja loodustundlik kaamera, on varjatud poleemikat, on sümboleid, kujundeid...

Aga alustame ainest!

Rahvushobune

Kui tahetak valida Eesti rahvuskoduloom, nagu on valitud rahvuslill ja rahvuslind (ja räägitakse ka rahvuskivist), siis saaks see olla ainult eesti tõugu hobune. Ainukesena on ta kindlasti arenenud ja aretatud meie oma maa metsikust loomast ja on jäänud suhteliselt muutumatuks tuhandeid aastaid. Oluliselt ürgsem ei ole isegi Poola konik, keda Ago Ruus tutvustab oma teises filmis "Varjupaik" kui hobust, kellele on üks varjupaik antud Hollandis, et ühtlasi säilitada sealset maastikku. Konik on muide üldse aktiivne varjupaiga otsija väljaspool oma praegust kodumaad, Eestissegi on neid pakutud. Maailmas on umbes 5000 ohustatud või kadumas olevat



"Loojangule vastu". Ajakirjanik Madis Jürgeeni (paremal) ja kunstnik Aivar Juhansonini ratsamatk eesti tõugu hobustel läbi Muhu- ja Saaremaa Vilsandile.



"Loojangule vastu". Muhumaa mees Martin Kivisoo on saare kuulsaim mees, tema karjamaal sööb üks kuendik eesti soost hobustest.

"Loojangule vastu". Matsalu looduskaitseala teadusdirektor Aleksei Lotman, maailmakuulsa semiootiku Juri Lotmani poeg, on üle tüüti aja oma suguvõsas esimene mees, kes hobusega vagusid ajab ja ratsa sõidab.



koduloomatõugu. Nagu kaduvad loomaliigid, on ka need tõud mingi geneetilise materjali kandjad, mille kadumine tähendab maailma mitmekesisuse ja sellega ka muutlikkuse võimaluste pöördumatut vähenemist. Neile tõugudele püütakse leida otstarvet olukorras, kus nad ei suuda produktiivsusest või muudelt omadustelt konkureerida väga spetsialiseerunud, efektiivsete ja vastavalt ka kitsama, ühekülgsema genofondiga tõugudega. Kuna selliseid kaduvaid tõuge on palju, aga raha alati vähem kui vaja, konkureerivad nüüd need tõud omavahel mitte elujõus, vaid finantsabi vajamises, otsimises ja tähelepanu endale tõmbamises. Siin ka üks tagamõte neist filme teha.

Hobusetõugudest on ohustatud eriti ponitõud, nagu on ka eesti hobune (poniks loetakse spordis ja aretuses kuni 148 cm turjakõrgusega hobuseid). Nende kasutusalal Euroopas saab olla vaid laste ratsasport ja ratsaturism. Aga vähemalt spordis on konkureerivad, ülimalt kultuurised ja spetsialiseerunud ratsaponide tõud palju edukamad kui nende üheks komponendiks (esivanemateks) on olnud aborigeensed ja primitiivsed ponid.

On küll ka teine võimalus neid tõuge säilitada, see on reservaatide loomine. Selliseid on nii eraisikutest metseenide kui ka riigi loodud ja sageli on need ka külastajatele avatud ning isegi teenivad korralikult turismist ning vaatamängude korraldamisega. Üks selline populaarne vaatemäng on näiteks täkksälgude paljakäsi kinnipüüdmine müügiks ühel päeval aastas Dülmeni erakaitsealal Saksamaal.

Ago Ruusi filmide aineks ongi eesti hobuse koht eestlaste eluolus ja ajaloos, teiste hobusetõugude hulgas, tänapäeva inimese

mõtte- ja tundemaailmas. Põhjalikult selgitatakse mõlemat siin nimetatud võimalust selle tõu säilitamiseks — filmis **“Loojangule vastu”** turismitalu ja rahvaliku spordi paljusid külgi peamiselt peategelase **Martin Kivisoo** tegeviste kaudu, filmis **“Varjupaik”** reservaadi loomise ideed ja selle vastu seisvat ükskõiksuse müüri **Jaan Rooda** viljatuks jäänud võitluse kaudu.

Ago Ruus

Ago Ruus on filminud nii Põhjamere teed kui ka Tonga kuningriiki, olnud mitme Lennart Mere etnograafilise autorifilmi operaator ja operaatorina ehk liiga vähe tähelepanu leidnud kui Enn Säde **“Nelli ja Elmari”** (1998) õnnestumise kaasosaline.

Laiem avalikkus ei teadnud siiani aga midagi tema aastaid kestnud huvist hobusekasvatuse vastu. Ta on põhjalikult süvenenud Eesti hobusekasvatavate ellu ja jäädvustanud tohutu materjali, küll ratsaspordist, küll “täkknäitustest”, küll kõigist Eesti hobusetõugudest. Eesti tõugu hobuse tundmises on ta juba spetsialist, kelle teadmised mõnes osas ületavad selle hobuse kasvatavate teadmisi. Ülevaade eesti hobusest saab kahe filmi kokkuvõttes peaaegu täiuslik. **“Loojangule vastu”** sisaldab põhjaliku ülevaate eesti hobuse ajaloost, mis on paremal teaduslikul tasemel kui selle ala spetsialistide esinemised isegi kuni viimase ajani on olnud. Ago Ruus ei ole lasknud end ahvatleda ülipopulaarsest legendi tüüpi teooriast, nagu oleksid meie esivanemad tulnud kunagi oma Turaani ürgkodust hobustega (mõne arvates isegi ratsa, ajal, mil kuskilt maailmas pole teada ratsutamise praktilisest kasutamisest). Seda keeleteadlaste loodud teooriat ei toeta arheoloogid.



“Loojangule vastu”.
Artur Vasiksaat
Muhust on veendunud,
et ühel korralikul mehel
naine võib olla, aga
hobune peab olema.

Ago Ruus on vist esimene, kes tundis huvi, mida arvavad eesti hobuse ajaloo tõesed teadlased (arheoloog Vello Lõugas, etnoloog Ants Viires), palju "kunstilisemale" teooriale on ta eelistanud lihtsat ja loogilist kohaliku põhja metsahobuse kontseptsiooni.

Ta on leidnud ka ülihuvitavat pildi- ja filmimaterjali. Näiteks on vist igale eesti hobuse tundjale üllatav, kui väikesed, kerget tüüpi ja närvilised olid eestiaegsed eesti hobused sellistel väikestel saartel nagu Ruhnu. Säilinud filmikatkenditel meenutavad nad rohkem gotlandi poni kui tänapäeva eesti hobust. Haruldaste maalide ja joonistuste puhul kerkib ka üks ja ainuke kahtlus faktilise täpsuse kohta: on toodud pilt, mida esitatakse Vapsikana, kuigi see saab olla ainult oletatav, dokumenteeritud "portreed" sellest ainukesest maailmas kuulsaks saanud Eesti loomast pole teada.

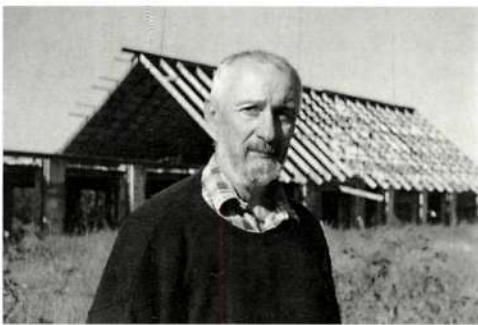
Ago Ruus on palju vaeva näinud, et leida vanu linte hobustest; ta ise on jäädvustanud kindlasti rohkem materjali Eestimaa hobustest, kui enne teda kogu ajaloo jooksul on tehtud. Ta võiks sellest saada tuumikmaterjali mitmeleegi filmile, näiteks filmile Eesti esiratsutajast Rein Pillist, filmile trakeeni hobusetõust ja selle algkodust Ida-Preisimaal, võib-olla veel filmile juba peaaegu kadunud eesti raskeveohobusest, n-ö vanainimesehobusena, rääkimata filmidest omapärastest hobustest või inimestest nende ümber. Ja ka eesti aborigeenide hobuse teema pole ammentatud.

Mõlemast seni tehtud filmist "Loojangule vastu" ja "Varjupaik" jääbki tunne, et need on nagu sissejuhatus millelegi, esimene tutvustus, kus antakse algteadmised uuest valdkonnast.

Kõigepealt on vaja teadmisi, fakte, alles siis tulevad mõtted. Koolides muide on



"Varjupaik", 1999. Režissöör Ago Ruus. Põline Saaremaa tallimees Lusti Rõõmus ja Kuressaare spordipedagoog Jaan Rooda.



"Varjupaik". Jaan Rooda kunagise Kihelkonna hobusetalli ees.

need filmid meeldinud just sellepärast, et saab palju teada: esimeses filmis saame peale juba mainitud ajaloolise ülevaate teada luhakarjamaade võsastumise probleemist, invaliidide hobuteraapiast, taluturismist. Teises filmis on teavet ehk rohkemgi: õpime tundma eesti hobuse värvusi, palju saame teada hobuste

"Varjupaik". Jaan Rooda hobustega rannaäärsel karjamaal, eemalt uudistab Saaremaa biosfääri kaitseala spetsialist, bioloog Matis Mägi. Ago Ruusi fotod



käitumisest, eriti meeldejäädvalt karjajuhi, täkk Viguri rollist. Veel saame teada, millised on Poola konikud, milline võis olla ürgne tarpan, kuidas Hollandis loodust kaitstakse ja reservaatte luuakse, kuidas tuleb näitusel hobust esitleda, kuidas Soomes püütakse taastada hobuse rolli tööloomana, kuidas sealsamas hobuse treenitust jms uuritakse... Avastame Eestimaad — vaated Muhu pangalt, vaated Kasari luhale, Karujärvele, raketibaasi varemed. *Discovery*-tüüpi loodusfilmid need siiski ka pole, kuigi Eesti looduse kujutamine on olulisel kohal ja väga poeetiline. Ainuüksi loodusvaadete pärast võiks neid vahel kodus videolindilt uuesti vaadata.

Tegelikult on need filmid ikkagi filmid inimestest, ja mitte ainult inimestest hobuste juures ja nende suhetest, vaid tabada on püütud midagi üldinimlikku. Mida tabada on püütud, seda on õige täpselt tabanud **Jaan Tätte** oma laulu sõnadega:

*Kuidas nõnda lihtsalt keerad selja
sellele, kes sinule on truu,
sellele, kes sinuta ei oska
ja kes ei taha olla keegi muu.*

Nagu pealkiri "Loojangule vastu" on kuidagi otsekoheselt sümbolne ja võib tähendada nii teekonna suunda läände, eesti hobuse loojangut kui ka kõige loojangut, mis meile oluline, nii saab ka nende laulusõnade taga aimata muret mitte ainult hobuse, vaid ka nende inimeste (ja nende maaelu) pärast, kes ei taha olla keegi muu, ei taha muutuda. Mure polegi päris õige sõna; kuidagi millelegi lootmata, ja ommoodi üldse mitte meelega inimesed, kelle hobuse loojang näib ees olevat. Elu ongi ju selline, kui me aina mõtleksime enda või oma rahva loojangule, ei olekski aega elada.

Mõned neist eesti hobuse pärast muretsejatest on lausa optimistid, nagu esimese filmi (peaaegu) peategelane **Martin Kivisoo**.

Põgusad portreed on aga veel värvikamad, ja igauhest neist saaks omaette filmi. Siin on **Aleksei Lotman**, kes kuulsalt teadlaste pojana ja teadusdirektorina ometi maaelu, loodust, lihtsaid inimesi ja hobuseid elus peamiseks peab, ja sugugi ei häbene taluvankril võistleva rännata. Temast filmitud episoodid on eriti üldinimlikud, kui filmi kunstilistest, mitte ainult dokumentaalsetest väärtustest rääkida.

Artur Vasiksaat üllatab ehk vähem. Külafilosoofe on meeldejäävamaid ja meeldejäävamat filmitud. Aga midagi on siin, mida raske seletadagi, midagi on tabatud erksa hinge ja kaduva kehajõu kokkuleppes selles mehes.

Voldemar Luht ja tema puukujukeseid hobustest on väga sümbolne sissejuhatus

esimesele filmile. Tal oleks ka palju väärtuslikku Eesti hobusekasvatuse ajaloost rääkida. Kui vanavara või elulugusid koguda, siis tuleks külastada just selliseid ühe ala fanaatikuid. Kahjuks ei ole vist võimalik, et meie ajal hakkaks keegi nagu Johannes Pääsuke kaameraga ringi rändama ja eriliste mälestuste kandjaid jäädvustama.

Tore paar on esimeses filmis ajakirjanik **Madis Jürgen** ja kunstnik **Aivar Juhanson**. Aivar ei ütle kogu teekonna kestel peaaegu sõnagi, Madis on stsenarist, diktor ja suhtleja, kes oskab igauhe rääkima panna. Ka väliselt on nad nii hästi koostimeeritud, nagu oleks seda spetsialist teinud.

Jürgeni hää ja stiil sobivad olustikuga hästi kokku ja õnneks ei jää ka liiga kõlama. Kõige põhjalikum portree antakse aga teises filmis — **Jaan Roodast**. "Varjupaik" on ju suurel määral ka portreefilm eesti hobuse reservaadide eest võitlejast Roodast, sama palju aga ka publitsistlik probleemifilm. Roodat näeme oma hobuste juures ja ametnikke külastamas, näeme koos pojad, näeme üksinda pargis jooksma ja staadionile jõudmas (ta on muide Saaremaa spordikooli direktor).

Rooda võitlus hobuste varjupaiga eest annab võimaluse väga ajakalisteks episoodideks ja loob seoseid palju üldisemate probleemidega: Rooda tahab tagasi oma vanemate maid Karujärve ääres endise raketibaasi territooriumil, aga tagastamine on kellelegi vastumeelne; Rooda tahab keskkonnaministeriumi toetust mereäärse karjamaa kuulutamiseks looduskaitsealaks, aga ametnikud põikleavad; Rooda otsib eeskju reservaadide loomiseks oma isa sünnimaalt Hollandist, aga seal on kõik lihtne. Riik korraldab kõik ära ja rahvas on alati poolt, kui loodust hoida ja tööstust piirata tahetakse. Kui endal looduslikku, primitiivset ei ole (seekord hobust), siis tuuakse see mujalt.

Tähelepanuväärt lähenemine "Varjupaigas" ongi ehk see, et kuigi Eesti ametnikke näidatakse ainult ametnikena, üksikõiksete ja tõenäoliselt korrumpeerunudena, ei peeta rahvast sugugi oma ametnikest paremaks. On ilmne, et erinevalt Hollandist ei seisa looduse ja hobuse eest ja suurtootmise vastu meil suured hulgad, vaid üksikud fanaatikud. Kihelkonna talli hävimise lugu on ju tagasihoidlik etteheide kohalikele inimestele.

Ja veel otsib Rooda tuge (ainult hingelist) Soomest ning vähemalt asjatundjad võivad imetleda, milliseid summasid on kulutanud Soome riik (ja nüüd juba ka Euroopa Liit) soome hobuse säilitamiseks ja teaduslikuks tööks Ypäjä uurimiskeskuses.

Mis neis filmides, eriti esimeses, korduvalt kaasa haarab ja samas mingi rahuldamatuse tunde jätab, on see, kui suurepäraseid

episoodide ja detaile on tabatud. Sellistest episoodidest nagu Vilsandi ainuke hobune Leedi, karjajahi Viguri mured, hobuvankril reisiva teadlase Aleksei Lotmani tegutsemine, külafilosoof Artur Vasiksaadi väline abitus ja sisemine erkus, puuhobuseid vooliva Volde-
mar Luhti pahuravõitu aga täpne ajaloomälu — neist kõigist võiks saada omaette filmi.

Detailide ja vaatenurkade leidmise operaatoripoeesia on Ago Ruusi eriline anne. Väga ruusilik on ka igasuguse jöhruse, šokeerimise, groteski ja muu liialduse, ka inetu naturalismi puudumine, mida muide hobuseid filmides oleks lihtne leida või lavastada ja mis oleks ka osa elutööst. Kas on vaja aga vastu tulla neile vaatajaile, kellele meelde jäävaim probleem Olav Neulandi "Tuulte pesas" (1979) oli see, kas hobune lasti tõesti maha või mitte.

Tundub, nagu oleks autor tahtnud korraga välja öelda kõik, mis tal öelda oli sel teemal, sest järgmist võimalust võib mitte tulla. Tuli välja tervik, mille osad on tervikust eredad. Neis filmides on korraga nii etnograafiat, hipoloogiat, ausat dokumentaalsust, huvitavaid portreesid, turismireklaami, ühiskonnakriitikat. Ei tulda välja suurte ambitsioonidega, ei püüta kujutada suuri filosoofilisi kategooriaid, vaid lihtsaid mõtteid ja tundeid.

Ma ei oska hinnata, kui suur sündmus on need filmid (või kaheosaline film?) eesti filmikunstile, aga hobuse- ja loodushuvilistele on need filmid ajalooline sündmus ja igapäev neist peksid need videokassetid riivilil olema.

Räägitakse sellest, et sageli ei oska me näha ennast muu maailma silmadega. Need filmid pakuvad tõenäoliselt palju ka võõrastele silmadele, vähemalt ühe marginaalse kultuuriloomingu kujutamiseks, kui mitte ka üldinimliku diskreetse vaatega millegi püsimise probleemidele.

Kodumaal on nende missioon väljaspool filmikunsti sisemist ringi ehk suurem kui selle ringi sees. Reservaadi idee leiab pärast telesietendust juba suuremat toetust, ja mereäärsete karjamaade müük ehituskruundeks olevat Pihlta vallas vähemalt ajutiselt seisma pandud.

Loomulikult suureneb meie ühiskonna integreerumisega maailma ühiskonda paljudel aladel vajadus võistelda n-ö üldises paremusjärjestuses. Aga eestlased ei ole me mitte ainult selleks, et saada eurooplasteks ja vaadata ennast eurooplaste pilguga.

Hobusekasvatases oleks veider, kui tooksime siia Poolast konikud ja eesti hobuse kaitseala loodaks näiteks Rootsis või Ungaris. Et me samas püüame spordihobuseid kasva-

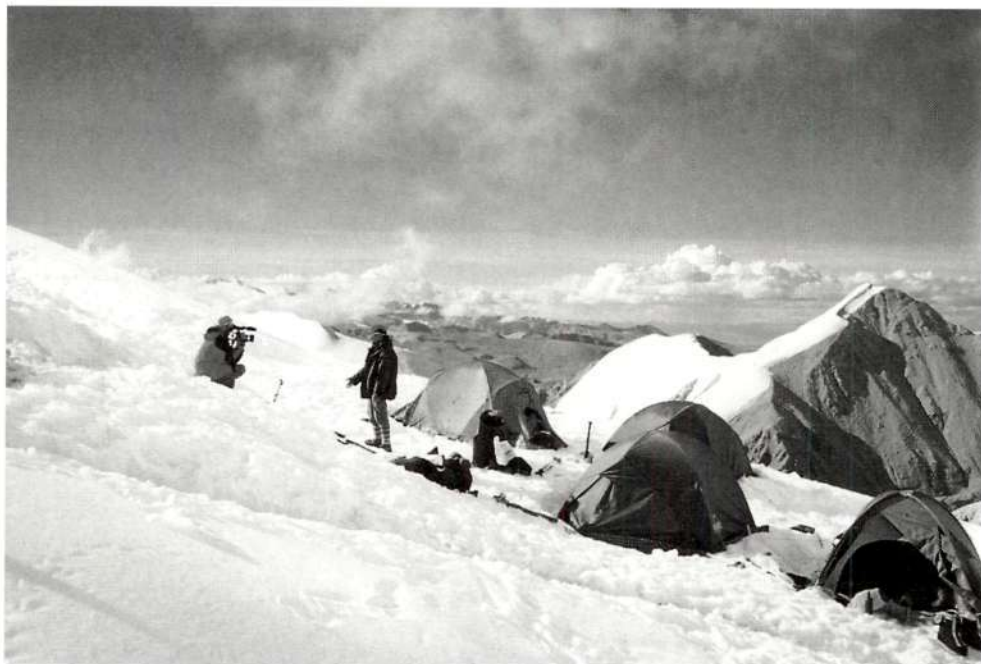
tada võimalikult maailma parimat tõumaterjali kasutades, on aga loomulik.

Mis tõugu peaksid eesti filmid olema? Vaevalt et ainult üht ja ainsat.

RAIGO KOLLOM (sünd. 8. VIII 1936 Tartus) on lõpetanud 1961 Tallinna Pedagoogilise Instituudi eesti keele õpetajana. Töötab "Kalevi" Ratsaspordikooli direktorina Niitväljal. On Eesti Hobusekasvatate Seltsi juhatusse liige.

AGO RUUS on sündinud 4. augustil 1949 Vastseliinas. 1968—1970 õppis Tartu Ülikoolis geograafiat, 1979 lõpetas ÜRKI operaatorina. Aastatel 1970—1993 töötas "Tallinnfilmis", algul operaatori assistendina, hiljem operaatorina ja mängufilmide operaator-lavastajana. Praegu vabakutseline operaator. 1996. aastal asutas OÜ "PROfilm". Alates aastast 1993 annab välja ja toimetab filmitegijate infolehte "Päasuke", mis ilmub kuus kuni kaheksa numbrit aastas. Filmid: 1977 "Eduard Toll. Kiindumused", d/f, op; 1978 "Kiri Giuliale", lühimängufilm, op; 1979 "Kõrboja peremees", m/f, op; 1981 "Nukitsamees", m/f, op; 1982 "Slaager", m/f, op; 1982 "Ruja", d/f, kaasstsenarist, op; 1982 "Ehitaja", d/f, op; 1983 "Suletud ring", telemängufilm, op; 1984 "Karoliine hõbelõng", m/f, op; 1984 "Kuulugu", d/f, op; 1985 "Puud olid...", m/f, op; 1985 "Kaleva hääled", d/f, op; 1986 "Võtmeküsimus", telemängufilm, op; 1987 "Metsluigid", m/f, op; 1987 "Partii", d/f, op; 1987 "Tants aurukatla ümber", telemängufilm, op; 1988 "Doktor Stockmann", telemängufilm, op; 1989 "Inimene, keda polnud", m/f, op; 1989 "Toorumi pojad", d/f, op; 1990 "Ainult hulludele ehk Halastajaõde", m/f, op; 1991 "Igaüks nagu saab", d/f, op; 1991 "Rahu tänav", m/f, op; 1991 "Liivlaste lood", d/f, op; 1992 "Lammastal paremas nurgas", m/f, op; 1992 "Andrus Kasemaa. Eesti apokalüpsis", d/f, op; 1992 "Täna", d/f, rež ja op; 1992 "Diplomaadi saatus", d/f, op; 1993 "Hüsteeria", m/f, op; 1994 "Ameerika mäed", m/f, op; 1995 "Ma olen väsinud vihkamast", m/f, op; 1995 "Doomino", lühimängufilm, op; 1995 "Armuaavaldus", lühimängufilm, op; 1996 "Maailm nagu muster", d/f, op; 1996 "Eesti raskeveohobune", tellimusfilm, rež ja op; 1996 "Duett kuuale jalale", d/f, rež ja op; 1998 "Koera surm", lühimängufilm, op; 1998 "Isa" lühimängufilm, op; 1998 "Nelli ja Elmar", d/f, op; 1998 "Palangi", d/f, op; 1999 "Armuke", lühimängufilm, op; 1999 "Muhu mõis", d/f, op; 1999 "Loojangule vastu", d/f, rež ja op; 1999 "Aeg armastada", d/f, op; 1999 "Varjupaik", d/f, stsenarist, rež ja op; 2000 "Ärge pange kooli kinni", sts, rež ja op. Lühendid: d/f — dokumentaalfilm, m/f — mängufilm, sts — stsenarist, op — operaator, rež — režissöör.

LÕPUNI LÄINUD FILM



“Lumeleopard”, 1999. Režissöör Riho Västrik. *Lumeleopard Jaan Künnap selgitab telkimise ohtusid 6400 m kõrgusel Cho Oyu laagris Himaalajas.*

“LUMELEOPARD”. Stsenarium, kaamera ja režii: Riho Västrik, montaaž: Ants Vahur, Ivo Eggi, Sven Aluste, Margus Vettik, Kulno Kägu ja Raili Nõlvak. Filmis on kasutatud Jaan Künnap videoarhiivi, film valmis koostöös AS TV3-ga. *Betacam SP*, 52 min, värviline. © OÜ “Vesilind”, 1999.

Film võib minna korda, film võib minna untsu. Riho Västriku “Lumeleopard” on läinud lõpuni. See tõsielufilm on põiminud endasse vastuolude niidistiku ning suhete rägastiku, millist annab otsida paljudes kunstfilmides.

Elu mäe jalamil

Lumeleopardiks kutsuti N Liidus alpiniste, kes olid roninud kõigi nelja riigi piires olnud üle 7000 meetri kõrguse mäe otsa. Jaan Künnap oli üks neist. Ja nagu küllap paljud teisedki lumeleopardid

tahtis temagi ronida veel kõrgemale, kaheksa kilomeetri taha merepinnast pilvede poole. Ametlikult nimetati lumeleopardi NL ajal hoopis “NSV Liidu kõrgeimate mägede alistaja”. Ning polnud just paljudel võimalik minna edasi kaheksanda kilomeetri poole, sest see asus väljaspool NSV Liidu piire. “Oleks pidanud tulema siia viisteist aastat tagasi,” tõdeb Künnap filmis Himaalaja kohta. Ning kuigi ta päris Cho Oyu mäe tippu ei jõua, siis kaheksa kilomeetri kõrgusele ometi. Nii et ühtaegu nii saavutus kui ka äpardus, tõeline mängumaa ühe tõsielufilmi tegija jaoks.

Ja Künnap poleks Künnap, kui ta ei oleks fotograaf ja õpetaja. Ning lisaks kõigele suhtleja. Mis seal pikalt rääkida, üks hea filmikangelane.

Riho Västrik on oma tõsielufilmi põiminud sisse nii mõnedki intriigid, mis seda pingestavad. Kohati isegi tundub, et film on lavastatud. Kuid ei ole. Seda on tehtud kaks aastat ja saadud 52 minutit. Selles ekstraktis on oma positiivsed kangelased ja

taustafiguurid, meeskujud ja naistegelased, eraellu sekkujad ajakirjanikud ja riiukukedki. Siin on traagikat ja koomikat, labasust ja rafineeritust.

Kogu see tohuvabohu keerleb justkui ühe suure mäe jalamil, et aeg-ajalt sinna otsa tõusta.

Tuleb kohe ja otse ütelda — “Lumeleopardi” väärtustab asjaolu, et filmi autor ja ülesvõtja on mitte ainult et mäe jalamil kaasa keerelnud, vaid ka selle otsa tõusnud. Mitte ainult mängufilmid, vaid ka tõsielulood kannatavad alatasa selle lihtsa vea all, et filmi tegija ei ole jaksanud, viitsinud või hoolinud tõusta ühes tegelaskonnaga mäe otsa. Midä ma selle all mõtlen, võin illustreerida Enn Säde filmi “Nelli ja Elmar” najal. Selle filmi tegi suureks just tõsiasi, et Säde võttis vaevaks tõusta oma kaameraga ka mäe otsa, mitte ainult jalutada jalamil.

Zoom ühes, kirka teises käes

“Lumeleopardi” filmides pidi Västriku tõusma mäe otsa ka sõna otseses mõttes. Mina küll ei tea, et Eestis oleks keegi teinud sellise vägitüki ning püüdnud “National Geographicu” seltskonna laadselt võtta ette ka rasket füüsilist pingutust nõudvaid filmiretki. Tavaliselt tehakse kõik, mis vähegi saab, ära ikka kodupargis ja Munamäel.

Omaette nauditav ongi “Lumeleopardis” see tunne, et kohati näib Västriku oma nimekaimust linnu kombel lausa lendavat. Kui elukutselised alpinistid on jõudnud füüsiliste võimete viimase piirini, mil sammule järgneb samm nii raskelt, et kuulda on mäe hingamist, siis kaamera võtab toimuvat üles kord kusagilt taamalt, kord siitsamast kõrvalt, kord on see ronijatest ees, kord järel. Jakid ja šerpad ju ometi telekaamera taha ei asu, nii et tuleb siiski uskuda, et Västriku ei tee sohki ja on ikka ise, kaamera seljas, pidevalt oma kangelaste ümber ringlemas. Zoom ühes, kepid teises käes, on ta tassinud oma linnud sinna, kust paljud omal jalal üldse alla ei tule. Ning täisvõetud kassetid ja kaamera veel 7100 meetri kõrgusel tagasigi sikutanud.

“Lumeleopard”. Filmi autor Riho Västriku koos tiibetlastest jakijajatega 5700 m kõrgusel. Ülo Kivistiku fotod



Miks märke ronitakse, seda küsib alpi-algalalik ajakirjandus ikka ja jälle. Ja sedagi, et “mis tunne on, kui alla tulla.” “Mäe otsas on nii külm, et seda sa siin ilma peal ette ei kujuta,” ütles Jaan



“Lumeleopard”. Kolmkümmend päeva närvesöövat ekspeditsiooni seisab alles ees. Jaan Künnap tõusul.

Künnap mulle, kui temaga paari aasta eest intervjuud tein. Ja kinnitas siis ning nüüd filmiski, et alla tulla on alati ohtlikum kui üles minna. Kuid ega see pole üllatav. Nii on eluski. Tipus on ikka külmem, kui arvatud, ja enamik inimesi sureb alla tulemise peal, mitte üles ronides.

Västriku film näitab aga muu hulgas kätte ühe suuna, et miks sinna mäe otsa üldse ronitakse. See kristalliseerib. Suhted iseenda, looduse ja teistega muutuvad kuidagi täpsemaks ja teisalt ka kangemaks. Ega ilmaasjata mängi Künnap oma pikaajalise kaaslaste ja konkurendi Tõivo Sarmetiga meile ette nii mõnegi kunagise konfliktit taaselustamise stseeni. Miks ikka tehti nii või naa, miks ikka



"Lumeleopard". Kahekümneaastase alpinistikarjääri järel õnnestus Jaan Künnapil viibida Mt. Everesti jalamil.



"Lumeleopard". Kõrgmägedes käimine paistab kõrvalt-vaatajale aeglase jalutamisena. Tegelikult vajab alpinist pulkhetki elus püsimiseks.

Fotod Jaan Künnapil kogust

üks või teine ütles nii või naa. Selles on küsimus. Alpinistid on lõpuni minejad, ja lõpuni minejate saatus on üksindus. Üksinduse anatoomia võib avalduda lihavõttepühadeaegses munakoksimises oma tütre ja endise naise seltsis, võib aga esile tulla ka telestuudios kaamera ees.

Surmatantsu keerutades

"Lumeleopardi" üks tegelasi on surm, mille eest hoiatamisega film algabki, ja kui protagonist korduvast baaslaagrite vahel ronimisest viimse piirini kurnatuna mäe otsast alla komberdab, on surma pitsner muutnud mehe ligi kaks korda vanemaks. Kuid elame veel, nii nagu Künnap ise kähisatab, ja selle kinnituseks muutuvad lõpukaadrid oma absurdse tantsus suisa farsiks kätte.

Mäed ja naised on need loodusnähtused, mida Künnap on enim pildistanud, ja samu asju on püüdnud jäädvustada ka Västriku. "Pildistan kõike, aga mitte kõigiga," ütleb Künnap oma modellide kohta. Kuid enam kui miski muu ütleb tema pilk, kui ta istub missivõistluse žüriis ja oma sigaretisuitsu tagant võistlusobjektide kehasid seirab, neid justkui tükkideks lahti võttes. Fotograaf

kui staarivalmistaja, kes Keila-Joa kose juures on võimeline klõpsutama pilte, mis läheksid "agentuuridele" peale, ikka klõps-klõps (kaks kikivarvul hüilivat turisti Västriku ja Künnapil kaamerate vahelt läbi lipsamas), muudab ent oma rolli tundmatuseni, kui aitab alustada mägiironijatel oma alpinismikoolis.

Ingel kaamera taga, ninakrimpsutaja mäe tipus, nooruslik härrasmees Katmandus, rauk Cho Oyu turjal. "Alpinistid ja fotograafid on ühesugused inimesed — nad lähevad alati lõpuni," ütles Künnap kunagi mulle. Küllap iseloomustab see lause ka filmi temast, mille on teinud Riho Västriku, kes on ise nii alpinist kui ka kaameramees. Selle filmi kohta ei saa kasutada sõnu kordaläinud või untsuläinud. See on läinud lõpuni.

RIHO VÄSTRIK (sünd. 4. VIII 1965 Abja-Paluoja Viljandimaal) on lõpetanud aastal 2000 Tartu Ülikooli ajaloo osakonna, lisaerialana ajakirjandus. Ajakirjanikuna töötas "Eesti Raadios" 1990. aastast, alates 1997 ETV uudiste toimetaja. Filmid: 1995 "Elulootus", 1997 "Supiliin naturalis", 1998 "Eestlased Ameerika katusel", 1998 "Nelikümmend aastat hiljem", 1998 "Cho Oyu", 1999 "Lumeleopard".

S. T.



Jaan Künnap ja Riho Västriku järelejäänud kilosid imetlemas.

Jaan Künnapil foto

MAKE BELIEVE JA SKISOFREENIA: KÜLASKÄIK BLAIRI NÕIA JUURDE

1. Blairi nõid eesti kinodokumentalistika taustal

Esimene mõte, mis mulle hiljuti näidatud ja menuka “Blairi nõiafilmiga” seoses pähe tuleb, on selle orgaaniline seos eesti kinodokumentalistika nn veidrikumenüüga. Teema pooldest lausa “kodune”, sobis see hästi meie konteksti, kus kõiksugu “anomaalsed tüübid” on rahvuskangelased *per se* ja kus sortsid, ennustajad, posijad, äratelijad, ökoehitajad ja imeravijad on läbi mitmekümne aasta saavutanud monopoli nii ajakirjanduses kui “tösielufilmi” žanris. Pole siis ime, et noortel kineastidel on “kiiksuga tüüpide” dokumenteerimisest juba ammu kõrini ja et ühtviisi viskavad kopa ette nii “Cogito ergo sum’id” kui “Metskuningannad”, rääkimata siis veel Vigala Sassiidest, Lubja Vaikedest või Vormsi Ennudest. Ilmselt just siit tulebki eelhoiakuline vajadus ka “Blairi nõiafilmi” puhul rõhutada selle muinasjutu-angelisust.¹ Ometi on erinevud vaid aruandeliste portreedeni ja tõrrehäälsete “elutarkuste” šamanistliku korrutamiseni. Isegi parimates neist jääb kõlama sõnum, mis tähtsustab looduslähedust, isikuvabadust ja *resistance*’i ideoloogiat — näe, sakslased läksid ja venelased tulid, aga see, elektrifitseerimata onnis elav härjapõlvlane suutis vot ikka jääda “iseeneseks”. Mõned teised sama kanged tüübid loobuvad nüüdisühiskonna mugavustest koguni meelega, lähevad siis muudkui maale ära, ja näe — ühel päeval saavutavad sihukese kontakti ürgse loodusega, et hakkavad ridamisi nõidadeks ja ravijateks!

2. Nähtav stoori ja latentne jutustus

Blairi nõialoos meile sääraseid tüüpe ei näidata, kangekaelsele “teistmoodiolekule” ei rõhuta ja looduslähedast elulaadi ei propageerita. Nagu juba märgitud varasemates arvustustes², pole “Blairi nõiafilmis” midagi üle mõistuse keerulist. Režissööridel on olnud hea konjunktuuritaju, nad on üsna põhjalikult välja kaevanud meie lapsepõlve “keldrihirmud” ning talimatkajate tajuhäired, mis tekivad tühjuses ja mahajäetuses. Umbisikulises tegumoes jutustatakse meile soojenduseks, et olnud kord Blairi külas nõid, kes teinud palju kurja. Nagu ikka, leidub küsitlemisel külainimesi, kes olevat temast kuulnud, on isegi neid, kes teda vilksamisi näinud või tema lõhna tundnud, ja loomulikult on selliseidki jõmme, kes kohe kuidagi ei usu, et nõid võiks veel elus olla. Alusmütidile lisaks on filmi autorid võtnud nõuks luua veel teisegi mütologiseeritud stoori — 1994. aastal Blairi nõida filmima läinud ja teadmata kadunuks jäänud kinotudengid. Seda, et näidatav film on hiljem kokku pandud leitud “autentsetest” kaadritest, kinnitab seik, et **Daniel Myrick** ja **Eduardo Sanchez** nimetavad end tiitrites kõigest “kaasrežissöörideks”. Nii sugereeritakse vaatajale, et me näeme kõige ehedamat dokumentaalfilmi, mille pärisautorid ise hukkusid sellesama filmi tegemise käigus — tõe ja ainult tõe ilmsikstuleku nimel! Vaataja on pisarateni liigutatud ja hämmingus. Kas on see tõesti võimalik ajastul, mil asjad on enamasti vastupidi? Ajastul, mil uudisetööstusele asi- ja süütõendite hankimise nimel hukuvad

¹ Vt Maimik, Andres. Kuri muinasjutt. “Sirp” 28. I 2000.

² Vt ka Kivimaa, Katrin. Tõeline õudus on kõige magusam. “Sirp” 28. I 2000; Jürisoo, Lauri. Kõiges on süüdi võõrandumine. “TV Nädal” 2000 nr 5, lk 81 jt.

hoopis need, keda pildistatakse või filmitakse: Inglise printsessid paparatsode pärast ja Serbia sõdurid "Benettoni" plakatite jaoks? Sellel taustal on Myricku ja Sancheze stoori tõesti vanamoeline. Tä põhineb nimelt 1950.-60. aastate "humanistliku" dokumentalistika rituaalidel ja mütoloogial, mille keskseks kandjaks ongi seesama noor kaamera inimene, kes paljastab kartmatult igasuguse tõe ja kui vaja, tormab selle nimel isegi surma. Heather, Josh ja Mike on küll filmikangelased, kuid nad kuuluvad ühte ritta "töelistega" — pildistamise Capaga või Läti dokumentalisti Jūris Podnieksiga. Tundub, et Blairi nõialugu on varjatud katse reanimeerida just niisugust "misionärist" dokumentalistitüüpi.

3. Stilistika

"Blairi nõiafilmi" kaamera on pidetu, rahmeldav ja neurootiline. Filmi alguses markeerib see kärsitult jahikäiku nõiamoorile, filmitakse üles küla, jäädvustatakse kohalikke ja portreeretakse kiiruga iseendid. Edasi tulevad teed ja kalmistud, veel viimaseid hetki on keskkond struktureeritud ja "kultuurimaastikuline", andes siis pikemaks ajaks ruumi sihitule pendeldamisele tihnikulises määramatuses. Umbes tund aega ei võimalda näidatav pildiruum ratsionaalset orienteerumist: "kartografeeritakse" ilma kaardita, kõik, mida näeme, on vaid lõputu koordinaatideta võsa või tihnik — sama määramatu ja migreeni tekitav kui kõdunev lehestik, millest nõiafilmi kaamera üha paanilisemalt edasitagasi üle pendeldab. Osa nõialoo närvipingest ongi pärit säärasest dimensioonideta ja ruumiliselt orienteerimata keskkonnast. Osalejad ja vaatajad ei tea, kus nad täpselt asuvad: kompassi pole, kaart läheb kaduma ja orientiire, mille suhtes oma asukohta määrata, *à la* "You are Here!", ei leia kusagilt. Hämar, lokaliseerumist mittevõimaldav "loodus", floraalne mass püsib aga muutumatu ja mida aeg edasi, seda painavamaks muutub tema alaline kohalolek — "koht", kus peategelased viibisid filmi alguses, ei erine oluliselt paigast, kus asutakse jutustuse keskel või lõpul.

See, mis tegelikult areneb ja oma algsest konditsioonist aina eemaldub, on tegelaste keskkonnataju, aistingud ja reaktsioonid. Nii on nende käitumine filmi alguses agres-

siivselt konstruktiivne, seda kujundab kaamerastiil, mis meenutab kriminalistide ja kinošnikute ühendvägede klaperjahti vanglast põgenenud ohtlikule roimarile. "Nina maas" filmiv ja kõikjale läbisegi närvilisi haakjaid pilke loopiv kaamera simuleerib siin verekoera maailmavaadet, milles kõik on määratud kihuga saada otsitav oma tajuväljadesse. Nii võetakse üles viimane kui jälg ning jäädvustatakse iga puu, millel veidigi näib leiduvat "nõidusliku" tegevuse märke. Siit ka põhjus, miks panoraamimise ja "kinematograafilisel korrektse" pealesõidu asemel visatakse kaamera ühest kohast teise lihtsalt topeltnelsoniga üle. Pikkamisi saab hoo sisse võttestiil, mida väga tahaks nimetada "optiliseks pungiks" ja mida ei "ruuli" enam kinokoolides kõvaks tinistatud kompositsiooni-reeglid. Selles rütmikas on määravaks pigem otsitava leidmine, ja kaamera liikumise tempot ühest punktist teise piirab vaid filmija reageerimiskiirus. Keskdes põhimõtted tänapäeva kinotegemises on selgelt muutunud — kui varem määras filmi "sisu" tugevasti ära tema keel: konventsionaalne kaamerastiil ja valgusrežiim, ortodoksne dramaturgia jne, siis praegu saadab edu üha rohkem "väikese kino" teoseid, kus vormiline menüü allub, ükskõik mis hinnaga, peensuste tabamisele "atmosfääris".

4. Eksterjäär/interjäär: retseptsioonist projektsioonini

Nõida leidmata, muutuvad noored kinojäägrid aina närvilisemaks, sattudes üha enam omaenese kujutluste, foobiate ja hirmude meelevalda. Sihipärane liikumine osutub võimatuks, ikka ja uuesti leitakse end ühehõlmast kohast telkimas, alguskaardrite ülbevõitu pretensioonid kella üheksasele kojufõudmisele ja *girlfriend*'iga trehvimisele muutuvad aina kohatumaks. Äsja bravuursed tiineidžerid kaotavad olukorra üle kontrolli nii ruumis kui ajas — kui alguses kaarti isegi ei vaadatud, siis nüüd mõjub selle kadumine sümboolse traumana ja muudab seni pisutki "topograafilised" lootused hoopis teistsuguseks ruumitunnetuseks. Algab heitlus välimise (füüsilise) ja seesmise (psüühilise) ruumi

³ Lefebvre, Henri. La production de l'espace. Paris, editions Anthropos, 1986, lk 15.



“Blairi nõiafilm”, 1999. Režissöörid Daniel Myrick ja Eduardo Sanchez. *Black Hilli laanes Marylandis Blairi nõia otsingul.*

vahel, mis kipub kinnitama Henri Lefebvre'i teesi ruumist kui seisundi ja suhete projektioonist keskkonnale.³ Järjest defitsiitsemaks muutub ka füüsiline substants valgus, mis asjadele ja nende ruumilistele suhetele “mõistuspärase” väljanägemise annab. Vaid taskulambi hämar sõõr kompab, nagu kaameragi, närviliselt ümbritsevat “keskkonda”, tuues tegelasteni katkendlikke teateid välisest maailmast. Et see informatsioon on äärmiselt lünklik ning nägemisväli kastreeritud viimase piirini, siis avab üha impotentsemaks muutuv tajuaparaat ise tule ja puistab ümbritseva keskkonna valehäiretega 360 kraadi ulatuses üle: pimedusest vilksavadki teravad küüned, sealt jõllavadki mingid õelad silmad, kusagil läigivadki teravad kihvad ja ümberringi kostabki laste valusaid hääli.

Ümbritseva keskkonna kontroll retseptiooni vahendusel muutub nõiajahi käigus niisii pikkamööda katkendlikuks ja hakkab tööle impulssrežiimis. “Mina”-pildi sorteerimise ja kaitsemehhanismid sööbivad teadmatus hirmus hõredaks, asendudes üha enam psüühikahäiretest tingitud skisoidsete

projektsioonidega välismaailmale. Nii annab “objektiivne materialism” teed “subjektiivsele idealismile”, mille kohaselt maailm polegi muud kui vaid psüühiliste protsesside kiirgumine, meist endist lähtuv ja väljapoole suunatud kujutluste voog, mis “seal õues” materialiseerub. Ja just nõnda saavad enesekindlatest klaperjahimeestest, kel taskus kaart, õlal kaamera ning hingel tehnikate rendileping koos järgmise päeva kohustustega, pikkamööda klaustrofoobiat põdevad võõraaialased. Nagu immigrandid ekslevad nemadki “võõral” territooriumil, kus pole lootust ei kohalike käitumisreeglite mõistmisele ega kodakondsusele. Kõik on endiselt tõsieluline ja dokumentaalne.

5. Dokumentaalsus ja simulatsioon — nägemisest ettenägemiseni

“Dokumentaalsus” nii nagu ka selle filmilised, fotograafilised, arhiivinduslikud või juriidilised ilmingud toetuvad eelduslikult üsna ortodoksssele “reaalsuse” mõistele. Praeguses sotsiokultuurilises olukorras on hakatud aga viimast mõistet tõlgendama pigem konstruktsioonina kui “asjana iseeneses”. Nii

võib nüüdset sajandivahetust pidada seisundiks, kus reaalsust genereeritakse "...mudelite kaudu ja luuakse maatriksite, mälu ja käsklusemudelite alusel tingimustes, milles olemine ja näivus on lõpetanud oma "peegelvahekorra", ei pea "reaalsus" enam olema ratsionaalne. Ta on ainult operatsioonaalne."⁴ Reaalsus asendatakse "...reaalsuse märkidega ja reaalsed protsessid tõrjutakse välja nende operatoorse teisikute poolt".⁵ Reaalsus on "lühistatud" ja seda asendavat simulatsiooni iseloomustab "mudeli" eelnevus vähimalegi faktile.⁶ Niisiis, see, mida variatiivsetes vormides (taas)toodetakse, ei põhine mitte "objektiivsusel", vaid vajadusel reaalsuse järele.

Viimati nimetatud tähelepanekutel lasevad mõnuga liugu ka Blairi nõiamoori kasuvanemad — seltsimehed Myrick ja San-

⁴ Baudrillard, Jean. Simulaakrumid ja simulatsioon. Tln, "Kunst", 1999, lk 8—9.

⁵ Samas, lk 9.

⁶ Samas, lk 30.



"Blairi nõiafilm". Joshua Leonard.



"Blairi nõiafilm". Michael Williams.

chez. Nähes ette meie janu "tõeliste" anomaaliate järele ning prognoosides meie lapsepõlvhirmude ja -traumade ärkamisvõimalust — loovad nad filmi, mis vastab ideaalselt publiku (eel)häälestatusele. Nõiafilmis on ühitatud nii värviline kui ka mustvalge film, nii "tõsielus" kui ka UFO-nostalgia; nii räige "ehedus" kui ka muinasjutufilmi armas stoori. Asjaolu, et stiilis domineerib larsvontrierilik võttelaad ja et siin kasutatakse uuema dokumentalistika "vahetule kogemusele" pretendeerivat väljendusviisi, arvestab ka tuidumusega, mille on tekitanud eelnev, greenawaylikult konstrueeritud ja ülimalt kihiline lavastuskino. Nõialoo puhul on tegemist dokumentaalfilmi simulatsiooniga, mis põhineb paljudel "eheda filmi" sümbolitel ja märkidel. Muutes säärased märgid omaette impeeriumiks ja vabastades need referentsiaalsest kohustusest, suudabki see teos "dokumentaalse žanri" tühipaljaste stilistiliste silmamoonduste kombineerimisega luua "mudeli", mis tõsielufilmile enesele küllalt tõsist väljatõrjumisohtu kuulutab.

6. Blairi "ikonoklasm"

On harjumatu, kuid tähenduslik, et Blairi loos meile nõida ennast tema lihalses inkarnatsioonis ei näidatagi. Pigem elab "see" külainimeste katkendlikes, poolenisti väljamõeldud kuulujuttudes. Ja ennemini on ta "nähtus" kui "olevus", mis eksisteerib märkide ja vihjete vormis; ülespoodud tootemite kujul, veidrate kivikuhilatena või limaja eritisenäoorte jäljeküttide riietel, leitud veriste sõrmedena, asjade "seletamatu" kadumisenä jne. Või hoopis inkarneerib end aeg-ajalt ühe või teise tegelase kehasse, pannes need siis ootamatult karjuma ja hüsteeritsema ning viies muidu üsna terved ja valgenahalised noorukid omavaheliste konfliktide ja tülideni. Näib, nagu oleks nõid, iseenast palendamata, suuteline inimesed täitsa "ära tegema".

Igatahes avaldub Blairi vanakuri nagu ka tema kohta käivad fantaasiad ning foobiad mingi universaalse kõikjaloleku (Heather: "Ta on igal pool!") kujul, mis pigem "ümbritseb" kui "konkretiseerub". Nimme või mitte, on filmi loojad toetunud neilesamadele pirintsipidele, mis omaaegsed pildihävitajad — "ikonoklastid". Simuleerides stiilipuhast "dokumentaalfilmi", ollakse hästi teadlikud



“Blairi nõiafilm”. Heather Donahue.

asjaolust, et “dokumendi” kui pildilise reaalsuspälvenduse suhe nn “reaalsusesse” enesesse pole mitte ühe-, vaid kahesuunaline. Nagu vanaaegsed pildirüüstajad, nii arvab ka Ameerika režiitandem Myrick & Sanchez, et pildil/kujutisel on oma algse prototüübi, tõeluse suhtes retroaktiivne toime: see, mis juba kujutatud ning näidatud, võib füüsiliste asjade maailmast kergesti kaduda. Tänapäevase vaataja harjumusel pidada äranähtut ühtlasi ka “äratarvitatuks”, on peale religiooni muidugi muidki põhjusi. Nimelt tõlgendavad tarbimisühiskonna loogika ja üldlevinud moodne militaarfilosoofia seda, mis pildina vaatajani jõudis, juba hävitatuna füüsiliste asjade maailmast.⁷ Ja küllap juhtunuks nõnda ka nõiamooriga, niipea kui see vähegi oleks lavale ilmunud.

7. “Dokumentaalsus” ja tõlgendus

“Objektiivsuse” illusiooni harrastajatele tuleks siinkohal ilmselt meenutada, et pole olemas ühtegi fotograafilist ega filmilist

dokumenti ilma tõlgenduseta. Dokumentaalsete fotode puhul näiteks sünnivad tähendused eeskätt tõlgendamise protsessis, et fotod “iseenesest” küllaltki määramatud on, siis sõltub nende interpretatsioon vaataja eelteadmistest, hoiakutest ja sotsiokultuurilisest taustast koguni “90 protsendi ulatuses”. Filmi võimalikud tähendusväljad on “autori” poolt paremini juhitud kas või juba seetõttu, et tegemist on narratiivse väljendusvahendiga, kes juba “jutustab”, see ühtlasi ka kujundab tõlgendust. Säärasest vaatenurgast paistab “Blairi nõiafilm” paradoksaalselt pigem “fotograafilise” kui kinematograafilise teosena. Kuigi kaamera liigub, inimesed liiguvad, valgus liigub jne, ei vii see liikumine meid millegi suunas, ei vii mujale kui vaid ühe ja sama kinnismõtte sujuvale süvenemisele. Järjest kahtlustavamalt, aina “tundlikumalt” ja üha “läbinägemavamalt” vaatame neid ühtesidsamu lehti, ja et meie pilk muudkui teravneb, teravneb ja teravneb, siis ühtäkki osutub see “ületeritatuks” — näitlejad ja nendega samastuv publik hakkavad vaevunähtavasse pildiruumi investeerima seda, mis end tavaliselt alateadvuse sügavustes varjab.

⁷ Virilio, Paul. The Sight Machine. Teoses “War and Cinema”, N.Y., Verso, 1989, lk 2—4.

Sarnaselt fotokunsti teoste vaatamisega, mis *a priori* soodustavad kinnismõtete teket, satub vaataja, kummalisel kombel, omaenese projektiivsete fantaasiate ja foobiate mõjuvalda ka Blairi nõialoo tõlgendamisel. Kasutades küll läbisegi nii autorifilmi kui ka "dokumentalistika" temaatilist menüüd, erinevaid stiiliregistreid, tämbreid, võtveise, erinevat kaamera- ja montaaži stiili, on siinsetel režissööridel lõpuks ikka vaid üks ja kaljukindel siht. Saatana teenrid Myrick & Sanchez uuristavad järjepidevalt, tervelt kaheksakümmend seitse minutit meie ego, meie alalhoiuintinkte, meie eneseväärikuse ja enesekaitse mehhanisme, ning diagnoosivad siis 150 000 000 dollari suuruse visiidi-tasu eest kaasaegse kinopubliku üldise nakatumise skisofreeniasse.

8. Dokumentaalsuse traagelniidid: *apparatus* ja *fonctionnaire*

Nagu paljudes tänapäeva kunstiteostes, nii esineb "dokumentaalsus" siingi oma hiilgavalt simuleeritud kujul — just sellisena, nagu see mõiste on praeguseks kinnistunud standardses kultuuriteadvuses. "Eheduse" ja "tõsielulisuse" garantiiks säärases teadvuses on otsustav erinevus nn kunstilisest, lavastatust, arranzeeritust ja dirigeeritust — parem veel kui nimetatud meetodikale/stilistikale demonstratiivselt vastandutakse. Selle juures jääb aga tavaliselt märkamatuks vastandumisega kaasnev, harrastades stiili suhtes eitavat praktikat, näiteks natuuri "puhast mulaaži" (fotos) või väriseva käega filmimist (kinos), muutub säärane "antistiil" varem või hiljem ka ise tühipaljaks moodsaks stilisatsiooniks ja minetab suuresti oma senise "reaalsuse proteesi" rolli. Või teisiti väljendudes — isegi dokumentalistikas ennetab teatav mudel tegelikult "reaalsuse" enese.

Kui juba 1980. aastatel defineeris São Paulo ülikooli professor Vilem Flusser "dokumenteermist" lavastamise erijuhtumina, siis "Blairi nõiafilm" koos Jeff Walli "ajaloo-

maale" simuleerivate valguskastidega on selle väite suhtes hiilgav näidismaterjal. Pole juhus, et nii Flusser⁸ kui ka hiljem Paul Virilio⁹ rõhutavad "dokumentaalsuse" aistingu tihedat seotust "nägemise masinate" ehk *apparatus*'tega. Viimased ei kujuta endast mitte lihtsalt "riistvara", vaid on kvalitatiivne edasiarendus evolutsiooniteljel tööriist-masin... . Ja kui esimesed kaks on mõeldud uute objektide tootmiseks, siis *apparatus* on struktuur või organ, mille eesmärk on luua uusi tähendusi. Sellega seoses muutub olemuslikult kunstniku ja kujutamishahvendi vaherkord — *apparatus*'el on võimu operaatori üle, kuna kaamera "programmeerib" suure osa tema käitumisest. Filmiloojast nagu fotograafistki on saanud nn *fonctionnaire* — isik, kes "domineerib", juhib mänge, mille suhtes ta ise täiesti kompetentne ei ole (Kafka). Niisuguse teadmisega avaneb meile ka "Blairi nõiafilmi" meetodika oma täies hiilguses.

Apparatus'est teevad kultuse Myrick & Sanchez oma teoses igal sammul, siin on see inkarneerunud kinokaameraks, aga ka ülesvõtte rituaalide tähtsustamiseks omaette väärtusena. Mitte juhuslikult pole kaameraid mitu: üks 16 mm filmimasin, teine — *videocam*, siis veel mingi DAT, mida sülelapse kombel üle jõe tassitakse ja lõpuks too vaatajale tegelikult nähtamatu pildimasin, millega kogu "Nõiafilm" üles on võetud. Filmituse fakti rõhutavad eraldi ka tihedad ümberlülitused mustvalgelt kujutiselt värvilisele ja vastupidi. Alguskaadrites filmib üks kaamera teist samasugust ja sellega laamendavat tudengimolu; filmi keskel saab üks või teine tegelane rusika-hoobi mitte "pasunasse" vaid kaamerasse, ja filmi lõpus langeb "näoli" põrandale mitte niivõrd näitleja, kuivõrd tema vaatevälja markeeriv kaamera!

9. Inventuur "dokumentalistika" dieet-sööklas

Kui "dokumentalistika" oma senises tähenduses markeerib eeskätt *imitatio* põhimõttele rajatud, reflekteerivat kujutamiskiisi, siis Blairi-filmis on lood keerulisemad. Nii fragmentaarsed pildid kui ka visioonide narratiivsed jadad, mida meile siin näidatakse, demonstreerivad ilmekalt Galileo-aegse passiivse vaatlusoptika asendumist "aktiivse

⁸ Flusser, Vilem. Ptk "Apparatus" raamatus "Towards Philosophy of Photography", EP Publishers, Göttingen, 1983, lk 15—22.

⁹ Virilio, Paul. The Vision Machine. London, British Film Institute, 1994, lk 59—76.

optikaga". Säärane maailmapalendus ei toetu kaugeltki enam XIX sajandi modernsetele visuaalsusteooriatele või kartesiaanlikule lobale selle kohta, et välisele maailmale adekvaatse pilgu heitmiseks peab vaataja ise asuma ohutult ja kaitstult "interjööris".¹⁰ Myrick ja Sanchez teevad oma filmis otsustava lõpu vähemalt kahele ortodoksse/neopositivistliku "dokumentalistika" põhitõele. Abitult rapsiv, ebakindlaid kiirpilke heitev ja "oma nina kõikjale toppiv" kaamera pigem vastandub senisele "dokumentaalse mittesekumise" põhimõttele, kui et kinnitab seda. Kuna meile näidatakse väga vähe, peaaegu mitte midagi, siis vaataja omaette tajubjektiks, kummaline või mitte, muutub filmimine ja selle "kaamerastilistika" ise. Me oleme sunnitud vaatama, kuidas kaamera liigub, kuidas ta zoom'ib, kuidas see rappub kõndimise ja paanilise jooksmise rütmides jne. Et "looduslik" valgus on filmis samuti defitsiitne, siis läheb käiku projektiivne valgus. Kaamera poolt keskkonnale suunatud lambisõõr näitab übritsevast korruga vaid kaduvväikest osa, ja sedagi viisil, mis on omane ainult taskulambile... Kokkuvõttes on meie ees pilt, mille konstrueerivad *apparatus*'likud, projektiivsed ja salvestusmaterjali füüsilisest loogikast lähtuvad eripärad. Või pühitsemata väljendudes — olles just nagu "dokumentalistika", on see ikkagi kujutamisviis, millel äärmiselt vähe pistmist nii "välise maailma" kui ka tema mimeetilise "reflekteerimisega".

Otsustavalt tõmmatakse siin kriipsu peale teiselegi nn dokumentalistika põhimõttele — vaataja kaitstud eraldatusele pildil (ekraanil) toimuvast. Et näidatav on hõre ja vaevumärgatav, siis peab publik linal toimuva jälgimiseks paratamatult ka pingutama, st olema tahtmatult "aktiivne" ja osalev vaataja. Just teadmine, et "ka mina" võiksin niimoodi filmida, samamoodi valgustada ja "nende kombel" lohakalt helisid salvestada, lähendab meid filmis osalejate tunnetele ning "nende kogetust" saab lõpuks ka "meie endi poolt" läbielatu. Hajuvad piirid välise ja seemise geograafia, eksterjööri ja interjööri ning projektsioonikanga ja publiku vahel. Käimas

on uut tüüpi kinosõda, kus enam ei loeta territoriaalseid skooore, ei jagata "maid-japuid" ega võideta/kaotata majanduslikult või poliitiliselt. Oma olemuselt on see "nägemisõda", kus lahing toimub vaatamisvälja laiendamise nimel ja kus "ruulib" ning võidab see, kes paremini näeb ja samas ise nähtamatuks suudab jääda.

Nii tõlgendab see suurepärane "dokumentaalteos" (lõpuks ometi!) ka tõsielufilmi kui stiili, reaalsuse seni "objektiivseks" peetud jäädvustamist kui kaamera poolt määratud keelt ja filmilikku pildivälja kui optika, filmimaterjali ja valguse abil simuleeritud proteesi nn tegelikkusele. Viimase puhul nagu ka "dokumentalistika" žanri enesega seoses pole põhiküsimus enam hoopiski selles, kas need ka "päriselt" olemas on. Asi on määratult tõsisem — tundub nimelt, et oleme sattunud ehedust või autentsust markeerivatest mõistetest ja tegevustest sama haletsusväärseesse sõltuvusse nagu muudestki mõnuainetest. Pealtnägemine, kas või kaamera abil — "dokumentalistika" — on muutunud ühtäkki sama sakraalseks kui kirik, rituaalseks kui riigiasutuse juubel ja erutavaks kui illegaalne vahekord.

"BLAIRI NÕIAFILM". (*The Blair Witch Project*). Stsenaristid, režissöörid ja monteerijad Daniel Myrick ja Eduardo Sanchez, produtsendid Gregg Hale ja Robin Cowie, tegevprodutsendid Bob Eick ja Kevin J. Foxe, operaator Neal Fredericks, muusika: Tony Cora, kunstnikud Ben Rock ja Ricardo R. Moreno. Osades: Heather Donahue, Michael Williams, Joshua Leonard, Bob Griffith, Jim King, Sandra Sanchez, Ed Swanson, Patricia Decou. 35 mm, 87 min, värviline ja mustvalge. USA, 1999.

¹⁰ Cray, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19-th Century*. MIT Press, 1993, lk 34–42.

SAJAND

TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1921—1930

1921

- 6. I saab alguse New Yorgis **Charlie Chaplini** esimese täispika mängufilmi “**Väikemees**” (*The Kid*) pöörane menu. Seitsmeaastane **Jackie Coogan** kujuneb tõeliseks staariks ja südametemurdjaks. “**Väikemees**” jäigi Coogani tähetunniks, kuigi ta mängis oma viimase rolli filmis 1984. aastal.
- 17. II peetakse Tallinnas **Draamastuudio Ühingu** asutamiskoosolek, et panna majanduslik alus möödunud aasta oktoobris asutatud Paul Sepa Draamastuudiale; ühingu esimeheks sai Sepp; kooli I lend koosneb Sepa stuudio endistest õpilastest ja 1921. aastal täiendavalt vastu võetud õpilastest.
- 13. III noorte amatöörrupi “**Hommikteater**” esimene ekspressionistlik lavastus Tallinna saksa teatri ruumes — Alfred Brusti “**Igavene inimene**”. Esindades Eestis veel suhteliselt tundmatut ekspressionistlikku teatrit, vastandus “**Hommikteater**” teravalt naturalistlikule lavastus- ja mängustiilile; järgnesid Ernst Tolleri “**Massinimene**”, Romain



Hilda Gleser Ernst Tolleri “**Massinimene**”, **Hommikteater**, 1922. Lavastaja: **Aggio Bachmann**.

Rolland'i “**Lilulii**” jmt. Teatri tegevuse katkestas selle juhi **Aggio Bachmanni** surm 11. VI 1923. Viimaseks tööks jäi Valeri Brjussovi “**Maa**”, mille

lavastas juba pärast Bachmanni surma **Hilda Gleser**, kes ainsa professionaalina selles teatris kaasa löi. “**Hommikteater**” andis vaid neli lavastust, ent tema mõju teatrikunsti arengule oli märkimisväärne, kannustades hilisemaid tegijaid uutele otsingutele repertuaari, ideede, sisu ja vormi ühtsuse, lavastusliku liikumispartituuri jne alal.

- 15. IV esietendub **Eesti Draamateatris Leonid Andrejevi** “**Inimese elu**”, milles mõjukalt väljendusid Paul Sepa Moskva Kunstiteatri lavastuspõhimõtted, aga ka Meierholdi teatrit järgivad ideed; järgnesid Andrejevi “**Kuningas Nälg**” ja “**Ookean**” (1922).

- 3. V asutab Edgar Varèse uue muusika edendamiseks New Yorgis **Rahvusvahelise Heliloojate Ühingu**.

- 10. V esietendub Roomas **Luigi Pirandello** “**Kuus tegelast autorit otsimas**” — esimene osa teatriainelise triloogiast, mis uurib olemuse ja nähtumuse omavahelisi suhteid (järgmised osad “**Igaüks isemoodi**”, 1924 ning “**Täna õhtul improviseerime**”, 1929.) “**Kuu tegelase**” kuulsaim lavastus valmib 1924 Pariisis, lavastajaks George Pitoeff.

- 11. VI toimub **Arthur Honeggeri** oratooriumi “**Kuningas Taavet**” esiettekanne Mézières'is (Šveitsis).

- 15. VI teatab Pariisi filmiajakiri *Ciné-Journal*, et maailma suurim, 8000 kohaga kino on *Capitol* New Yorgis.

- 1. VII kuulutab **Douglas Fairbanks**, et ta ei tõsta enam kunagi oma jalga Prantsusmaa pinnale, põhjuseks Prantsuse ajakirjanduse kriitiline suhtumine tema mängitud d'Artagnani rolli ameeriklaste “**Kolme musketäri**” versioonis, mille tõi linale **Fred Niblo**. Samal aastal jõudis aga **Henri Diamant-Bergeri** käe all ekraanile prantslaste oma musketäride film ning d'Artagnani kehastanud **Aimé Simon-Girard** müüs suure raha eest maha hobuse, kellel ta filmis ratsutas.

- 11. VIII asutatakse Konstantin Törnpu algatusel **Eesti Lauljate Liit (ELL)**; eesmärgiks eesti rahvusliku koorilaulu edendamine, rahva üldise muusikakultuuri taseme tõstmine ja rahvusliku ühistunde kasvatamine. ELL korraldas laulupidusid (VIII–XI), kursusi, kirjastas noote ja andis 1924. aastast välja ajakirja “**Muusikaleht**”.

- 31. VIII annab New York teada, et **David Wark Griffith** laskis melodraama *Orphans of the Storm* filmimiseks ehitada 150 000 dollari eest XVII sajandi prantsuse küla, mis kohe pärast võtete lõppu maha põletati.

- 15. IX **Sergei Eisenstein** alustab Moskva kõrgeimas filmikoolis õpinguid **Vsevolod Meierholdi** juures.

- 30. X teatab Los Angelese ajakirjandus, et kogu Ameerika naised on armunud seksisümbolisse **Rudolph Valentinosse**, kes kehastas romantilist kangelat **Blasco Ibañeze** romaani ekraniseeringus

The Four Horsemen of the Apocalypse. Õige varsti samal aastal jõudis ekraanile teinegi film *The Sheik*. Valentino jäi naissoo iidoliks kuni oma varase surmani (1926), kuid tema haud ei kuivanud pisaratest isegi viiskümmend aastat hiljem.



Rudolph Valentino hukutava šeiği hiiptotiseeriv pilk George Melfordi "Šeigis" (1921).

- 30. XII esietendub Chicagos Sergei Prokofjevi ooper "Armastus kolme apelsini vastu".
- 1921—1924 tegutseb Tallinnas Draamateatri kirjandusliku nõuandjana Artur Adson, kelle kaudu jõudsid repertuaari mitmed Wedekindi, Kaiseri, Sternheimi, Andrejevi, Büchneri näidendid.
- "Vanemuises" jätkub nn operetisõda, mis kunstiliselt kiratsevat "Vanemuist" aina kurnab — üldsus ja ajakirjandus pole jätkuvalt rahul teatris valitseva kergemeelse ja kehvalt teostatud operetiga, seda draamalavastuste arvel; kevadel lahkub "Vanemuisest" teatrijuht Ants Simm.
- Eesti keeles ilmub (A. Kasemetsa tõlkes) Rimski-Korsakovi "Harmoonia õpetus" ("Tegeline harmoonia õpetus"), mis jääb klassikalise harmoonia õpikuna kasutusele aastakümneiks.
- Valmivad: Edgar Varèse'i uuenduslik orkestriteos "Amériques", Elleri sümfooniailine poeem "Õõ hüüded" ja Sümfooniaalne skertso, Kreegi "Meil aiaäärne tänavas" (L. Koidula) segakoorile.

Surid:

- 5. VI Georges Feydeau, prantsuse farsikirjanik.
- 2. VIII Enrico Caruso, itaalia tenor.
- 27. IX Engelbert Humperdinck, saksa helilooja.
- 16. XII Camille Saint-Saëns, prantsuse helilooja.

1922

- 20. I toimub Aleksandr Glazunovi autorikontsert "Estonia" kontserdisaalis.
- 26. I esietendub Tallinna Draamastuudios esimene õppelavastus "Kilk koldel"; lahkkelide tõttu koolis lahkub stuudiost märtsis Paul Sepp.
- 1. II jõuab Lenin näljas ja varemets Venemaal, kus kaheksakümmend protsenti rahvast on kirjaoskamatu, järeldusele, et ajalehed ja raamatud mängivad ideoloogilise relvana tühist osa, ning kuulutab, et kõikidest kunstidest on kino tähtsaim

ja annab vastavad juhised hariduse rahvakomisarisarile Anatoli Lunatšarskile.

- 5. III jõuab linale ekspressionismi üks järjekordseid tähtteoseid, Friedrich Wilhelm Murnau "Nosferatu — õuduse sümfoonia" (*Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens*), mille aluseks Bram Stokeri 1897. aastal ilmunud vampiiriklassika "Dracula".
- 2. VI esietendub Pariisis Igor Stravinski ooper "Mavra".



Igor Stravinski koos paljusid Prantsusmaal tegutsenud heliloojaid mõjutanud poeedi ja kriitiku Jean Cocteau'ga.

- 1. IX esilinastub Roomas Umberto Paradisi fašistlik propagandafilm *A noi*.
- 25. XI annab BBC eetrisse esimese muusika-programmi.
- 2. XII ilmub ajakirjas *Ciné-Journal* toimetuse seisukohana artikkel "Teater ja tõde", milles analüüsitakse Robert Flaherty esilinastunud dokumentaalfilmi "Nanook põhjast" pöörast menu. Arvustaja Georges Dureau sedastab teatraalses stiilis filmide üleüldist nõrkust ning vaatajate ilmselt vajadust näha ekraanil tõelise elu.
- Postuumselt tuleb täielikule ettekandele Saint-Saënsi kuulus orkestrisüit "Loomade karneval" (1886), mida helilooja ise pidas kontserdisaali jaoks liiga meelegaletuslikuks.
- Hanno Kompus sõidab koos abikaasa Rahele Olbreiga suvel Dresdenisse, et sealses ooperis töötades valmistada "Estonia" ooperijuhiks.
- Hooajal 1922/23 saab "Estonia" uueks muusikajuhiks Artur Kapi ja Raimund Kulli kõrvale Arkadius Krull (operett), tantsujuhiks Robert Rood; Viktorina Krieger (Moskvast) lavastab esimese täismöödulise balleti — Delibes'i "Coppélia".
- Pärnu seltsidevaheline komisjon võtab oma hoole alla alalistes majanduslikes raskustes vaevleva "Endla" teatri.
- Paul ja Netty Pinna lahkuvad Tallinna Draamateatrist, põhjuseks kunstialased lahkkelid, teatri koosseisus jätkavad lavastajad-näitlejad Aleksander Teetsov, Eduard Türk, August Sunne, loomulikult ka Paul Sepp, kes suuresti määrab teatri põhiilmet.
- Tartus hakkab ilmuma muusikaajakiri "Sireen" (ilmub 4 numbrit, toim Eduard Visnapuu ja Juhan Zeiger).

• Valmivad Elleri Esimene viiulisonaat a-moll, Kreegi "Maga, maga, Matsikene" segakoorile (rl), Paul Hindemithi klaverisüit "1922".

• 29. V suri Jevgeni Vahtangov — armeenia päritolu vene lavastaja, näitleja ja pedagoog.

1923

• 8. I toimub esimene täispikk ooperiülekanne *Covent Gardenist* BBC eetrisse — Mozarti "Võluflööt".

• 26. I näitab Max Linder Pariisis tema enda nimelises kinos oma viimast Ameerikas valminud filmi *The Three Must-Get-Theres*, "Kolme musketäri" paroodiat, mis mõne aastakümne eest meilgi taas populaarsust leidnud. Samal aastal abiellus neljakümnene Linder esmakordselt kahekümneaastase neiuaga, keda ta tundis lapsepõlvest peale.

• 1. II esietendub "Estonias" Verdi ooper "Aida" (lav K. Jungholz), nende aastate menukamaid muusikalavastusi.

• Veebruaris naaseb Tallinna Draamastuudiosse Paul Sepp, ent kooli juhatajaks saab Hugo Reimann.

• 27. II demonstreeritakse Pariisis filmi *Syphilis, A Social Disease: How To Make It Disappear*, mis valminud Gaumont'i ja Pathé osalemisel ning tellitud suguhaigustega võitleva komitee poolt.

• 13. VI esietendub Pariisis Djagilevi trupi ettekandes Igor Stravinski koreograafilised stseenid "Pulm".

• 30. VI — 2. VII toimub VIII üldlaulupidu Tallinnas. Selleks ehitatakse Karl Burmani projekti järgi Kadriorus praeguse "Dünamo" staadioni kohale

uus laululava. Kavas Tobiase, Türnpu, Lüdigi ("Koit"), Härma, Simmi jt teosed. Juhatavad: Eduard Knude (puhkpilliorkestrid), Konstantin Türnpu, Juhan Simm ja Anton Kasemets (koorid); Paul Sepa lavastuses esitatakse vabaõhuetendusena Sophoklese "Kuningas Oidipus", mis pälvib tunnustust ja edu.

• Tallinna KMK nimetatakse sügissemestril ümber Tallinna Konservatooriumiks, kool hakkab juriidiliselt alluma Tallinna Konservatooriumi Seltsile, direktoriks saab professor Jaan Tamm.

• 2. IX esilinastub New Yorgis Harold Lloyd'i optimistliku pealkirjaga komöödia *Why Worry?*, juba teine samal aastal. Eelmises nn õuduskomöödias *Safety Last* rippus ta kaheteistkümnenda korruse kõrgusel kella sihverplaadi küljes.

• 20. X keelab politseiprefekt Pariisis seal mõned kuud linastunud D. W. Griffithi "Rahvuse sünni" rassistlike stseenide pärast.

• Nobeli kirjanduspreemia pälvib iiri ajalugu ja legende poetiseerinud näitekirjanik William Butler Yeats.

• Aasta võimsaimaks filmiprojektiks saab Cecil B. DeMille'i "Kümme käsku" (*The Ten Commandments*) Piibli teemadel, mis läks maksma 1,5 miljonit dollarit.

• Ameerikat on tabanud maratontantsimise buum. Baltimore'i tantsumaratoni peatab pärast 53. tundi politsei.

• Hanno Kompusest saab "Estonia" dramaturg ning ooperijuht, esimene lavastaja "Estonias", kes oma režis lähtus muusikast, muusikalisest dramaturgiast ja stiilist; Verner Nerepist — koormeister; Aleksander Arder ja Ida Loo (Aav) liituvad ooperitrupiga, draamanäitlejana asub tööle Albert Üksip, hilisem teatriloolane ja pedagoog.

Vaade VIII üldlaulupeo platsile 1923. aastal Tallinnas. Parikase foto TMMi arhiivist





Võistlus Charlie Chapliniga sunnib Harold Lloyd'i sooritama kõige võimatumaid trikke. Filmis "Lõpuks ometi väljaspool ohtu" (1923) turnib ta pilvelõhkujate seina ja karniise mööda.

- Juhan Simm asutab Tartu Meeslaulu Seltsi.
- Tallinnas hakkab ilmuma muusikaajakiri "Helikund" (väljaandja: o/ü "Esto-Muusika"; ilmub 8 numbrit, toim Eduard Visnapuu).
- Valmivad Elleri "Sümfooniline legend", esimesi mütoloogilise sisuga orkestriteoseid eesti muusikas; Artur Lemba Teine klaverikontsert f-moll; Kreegi Taaveti laulud nr 104, 121 ja 141 segakoorile; Paul Hindemithi laulutsükli "Maria elu" (*Marienleben*) 1. versioon, Prokofjevi ooper "Tuliingel" (lavall alles 1954), Jean Sibeliusi Kuues sümfoonia; Arthur Honeggeri "sümfooniline liikumine" *Pacific 231*, nn urbanistliku muusika iseloomulikumaid näiteid, milles orkester "kujutab" liikuva veduri helisid.

Surid:

3. I Jaroslav Hašek, tšehhi kirjanik
26. III Sarah Bernhardt (õieti Henriette Rosine Bernhardt) prantsuse näitleja.

1924

- 14. II näitab Fritz Lang oma "Nibelungide" diloogia teist jagu "Kriemhildi kättemaks" (*Kriemhilds Rache*); esimene, "Siegfried" jõudis vaatajateni juba varem. 34-aastane Lang oli siis juba 20 filmi teinud, ka "Mängur dr Mabuse" (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922).
- 15. II avatakse Tallinna Eesti Muuseumis Kadrioru lossis Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühingu algatusel helilooja memoriaaltuba.
- 1. III esilinastub Walt Disney film *Alice's Day At The Sea*, esimene jagu seeriast *Alice in Cartoonland*, kus kasutati koos joonist ja näitlejaid.

- 10. III kütkestab Stockholmi publikut 18-aastase Greta Garbo mäng Mauritz Stilleri uues filmis "Gösta Berlingi saaga" Selma Lagerlöfi romaani järgi.
- 18. III näidatakse New Yorgis staari ja produtsendi Douglas Fairbanksi uut hitti "Bagdadi varas" (*The Thief of Bagdad*), mis läks maksma kaks miljonit dollarit ja mille võtted vältasid viis nädalat.
- 10. V ilmub New Yorgi ajalehtedes teade, et linnas on nüüd 578 kino 428 926 kohaga.
- 6. VI esietendub Prahast Arnold Schönbergi monodraama "Ootus" (*Erwartung*), esimene freudismiga seostatud teos muusikaajaloos. Pingelises helikeeles ooper annab edasi hirmuseisundeid, mis valdavad pimedas metsas oma armukest otsivat Naist, kes, leidnud mehe laiba, hakkab kõigele vaatamata end piinama mõttega, et mees võis surma leida teise naise juurest tulles.
- 7. VIII katkestab politsei Versailles' pargis ühe Austria filmi võtted, milles Pariisi kasiino näitlejad mängisid alasti nilbeid orgialikke stseene, filmi režissöörid pisteti trellide taha.
- 12. X toimub Gustav Mahleri Kümnenda sümfoonia (mittetäielik) esiettekanne Viinis.
- 13. X esilab New Yorgis surmtõsine koomik Buster Keaton esmakordselt kinolinal merd "Navigaatoris" (*The Navigator*).
- 14. X etendub Viinis Schönbergi muusikadraama "Õnnelik käsi".
- 25. X kutsuvad Moskvas sensatsiooni esile Jakov Protazanovi filmi "Aeliita" (Alekssei Tolstoi ulme-romaanil järgi) ekstravagantsed dekoratsioonid, režissöör oli äsja emigratsioonist Venemaale naasnud.
- Suvel lõpetanud Tallinna Draamastuudio I lend — O. Aloe, R. Engelberg, L. Kalmet, R. Kuljus,

L. Lasner, F. Moor, L. Möttus, J. Nolk (Kaljola), A. Ormusson, K. Otto (Aluoja), P. Põldroos jt — otsustab kokku jääda Draamastuudio teatrina: oktoobris antakse esimene etendus Vilde “Pisuhännaga”.

• 19. XI asutatakse Eesti Akadeemiline Helikunsti Selts (EAHS), mis hakkab ühendama eesti kutselisi muusikuid; peamiseks väljundiks oli kammermuusika viljelemine, korraldati heliloomingu konkursse, hiljem liitus sellele kirjastustegevus. Praegune Eesti Heliloojate Liit peab end EAHSi õigusjärglaseks.

• 23. XII on Berliini publikul võimalus näha F. W. Murnau järjekordset šedöövrit pärast “Nosferatut”. “Viimane inimene” (*Der letzte Mann*), peaosas Emil Jannings, on küll paigutatud ekspresionismi voogu, ent seisab ikkagi lähemal *Kammerspielfilm*’ile.



Liina Reimann kahekümnendate aastate keskel.

• Pärast 30. XI toimunud Schilleri “Orléans’i neitsi” etendust, mis oli pühendatud Liina Reimani 15-aastasele lavategevusele, otsustab Tallinna Draamateater majanduslike raskuste tõttu oma ukseid sulgeda; viimase etenduse annab Draamateater 31. XII revüüga “Draama ja “Vanemuise” pulm”, millega viidatakse “Vanemuise” teatrile lähedal seisvate Riigikogu liikmete algatatud mõttele Draamateatrilt riigi abiraha ära võtta ja liita trupp kunstiliselt kiratseva “Vanemuise” teatriga. Pärast Draamateatri sulgemist siirduvadki paljud lavajõud “Vanemuisesse”, aga ka “Estoniasse” ja Viljandisse.

• Valmib eesti esimene täispikk mängufilm, ajalooline draama “Mineviku varjud”, lavastajateks Valter Palm ja A. Nugis, kaamera: Konstantin Märskä.

• Moskva Kunstiteatri II stuudios lavastatud Shakespeare’i “Hamletis” kehastab nimiosa Mihhail Tšehhov — üks sajandi esimese poole võimsamaid vene näitlejaisiksusi. Stanislavski õpilane Tšehhov töötas välja oma näitlejatehnika, milles asetaski rõhu intuitsivsusele ja inimese hingelisele sügavusele avamisele. Üks Tšehhovi tehnika keskseid elemente oli “psühholoogiline žest”.

• Tallinnas avab oma tantsustuudio Gerd Negro. Õppinud Saksamaal Rudolf Labani koolis, saab temast iseseisvusaja Eesti tuntuim tantsupedagoog ja -lavastaja, tema õpilased olid Helmi Tohvelman ja Ida Urbel.

• Tallinnas asutatakse erakapitaliga töötav o/ü

“Raadio Ringhääling” (esimene saade läks eestrisse 18. XII 1926) ja hakkab ilmuma ajakiri “Muusika-leht” (toim Juhan Aavik; ilmus kuni 1940).

• “Estonia” majandusliku kriisi aasta, orkestri streik, sügisel palgatakse endisest 40 pillimehest ametisse tagasi 24.

• August Topman lahkub EMO koori juurest, uueks dirigendiks saab Verner Nerep.

• Valmivad Georges Gershwini “Rhapsody in Blue”, omalaadne džäss-kloverikontsert, seniajani populaarsemaid teoseid maailmas; Jean Sibelius Seitsmes sümfoonia, mille järel soome kõigi aegade kuulsaim helilooja peatselt lõpetab aktiivse tegevuse nii heliloojana kui ka dirigendina ja elab oma elu ülejäänud 30 aastat tagasitõmbunult maamajas Ainolas, Järvenpää; Artur Kapi Esimene sümfoonia f-moll; Elleri sümfooniline poem “Viiratudused”, milles ilmnevad kõige selgemini autori uute väljendusvahendite otsingud — impressioonistlikult mõjuv kromaatika, täistoonilisus ning staatiline harmoonia ja kvart-kvindiline akordika.

Surid:

• 3. VI Franz Kafka, tšehhi-juudi päritolu austria kirjanik.

• 27. VII Ferruccio Busoni, itaalia päritolu saksa pianist ja helilooja.

• 4. XI Gabriel Fauré, prantsuse helilooja.

• 29. XI Giacomo Puccini, itaalia helilooja.

• 24. XII Leo (Lev) Bakst (õieti Rosenberg), vene maalikunstnik, teatridirektor ja illustraator; kunstihing “Mir Iskustva” asutajaid.

Shakespeare, “Hamlet”, Kunstiteater veebruar, 1924. Hamlet — Mihhail Tšehhov.





Pärast Seitsmenda sümfoonia kirjutamist sulgub Jean Sibelius oma maamaja Järvenpää. Kirjavahetuse põhjal arvatakse, et ta komponeeris ka Kaheksanda, kuid selle saatust on olnud soome muusika ajaloo suurimaid mõistatusi.



Sergei Eisensteini "Soomuslaev "Potjomkin"" (1925) kujuneb tummfilmi mõjuvõimsaimaks teoseks nii vormiuuenduse kui ka süütava ideoloogilise suunitluse poolest.

• Nobeli kirjanduspreemia pälvib George Bernard Shaw. Tema selle perioodi draamaloomingust on märkimisväärseimad "Tagasi Metuusala juurde" (1922) ning "Püha Johanna" (1923).

Bernard Shaw, "Püha Johanna" Moskva Kammerteatris, 1924. Lavastaja: Aleksandr Tairov. Johanna — Alissa Koonen.

1925

• Jaanuaris võetakse Riigikogus vastu Eesti Kulturkapitali seadus.

• Sügisel asutatakse Tallinna Töölisteatri Ühing, algatajateks Priit Põldroos, Eduard Kink ja Ilmar Nerep; asutamiskoosolekust võtavad teiste hulgas osa ka Otto Aloe, Rudolf Engelberg, Leo Kalmet ja Nigol Andresen; uuest teatrist pidi saama "klassiteater" kui "tööliskonna kultuuriloomingu vahend ja saavutus".

• 14. XII esietendub Berliini Riigiooperis Alban Bergi ooper "Wozzeck" (Büchneri draama järgi), muusikalise ekspressionismi meistriteos; klassikalistele vormidele rajatud valdavalt atonaalses helikeeles ja rohkelt muusikalist groteski sisaldav traagiline ning ühiskonnakriitiline lugu sõdur Wozzeckist.

• 21. XII toimub Suures Teatris Sergei Eisensteini "Soomuslaev "Potjomkini"" ametlik esilinastus. Tummfilmi ühe suurima šedöövri oli 25-aastane režissöör teinud algusest lõpuni valmis nelja kuuga ja sellega tähistati 1905. aasta revolutsiooni 20. aastapäeva.

• 30. XII on stuudio Metro-Goldwin-Mayer (MGM) lõpuks ühele poole saanud uue ajaloolise suurspektaakliga, neli miljonit dollarit maksmata läinud "Ben-Huriga", peaosas Rudolph Valentino rivaal Ramon Novarro.

• Saabunud on art-deco hiilgeaeg (juugendi, funktsionalismi, konstruktivismi, uusklassitsismi, vanaegiptuse, indiaani jmt kunsti sügemetega eklektiline stiil, mis haaras ka lavakujundust).



• Londoni West End'i vallutab Noel Cowardi komöödia "Heinapalavik".

• Esietendub **Erwin Piscatori** "Kõigest hoolimata!" — agitpropi Saksamaa variant. Järgmistel aastatel valmib Piscatoril seeria kaasajaainelisi multimeedialavastusi, nende seas Tolleri "Huraa! Elame veel" (1927). Piscatori tehniisistlikud lavalahendusdused arvatakse olevat oluliselt mõjutanud Brechti eepilist teatrit.

• **Charlie Chaplin** võtab aja maha pärast "Kullapalaviku" (*The Gold Rush*) valmimist (esilinastus 16. VIII) — filmiti ju tavatult rasketes ilmastikuoludes Sierra Nevada kõrgendikul.

• Valmivad draama "Tšekaa komissar Miroštšenko", lavastaja **Paul Sehert**, kaamera: **Rudolf Unt**, ning dramaatiline jutustus Eesti minevikust "Esimese öö õigus", lavastaja **Balduin Kusbock**, kaamera: **J. Silis**.

• Kinnitatakse **Tallinna Konservatooriumi esimesed professorid**: Artur Kapp, August Topman, Peeter Ramul, Johannes Paulsen ja Raymond Bööcke, (endisi Pbk professoreid oli juba kolm — Theodor Lemba, Artur Lemba, Jaan Tamm.); lõpetab **Konservatooriumi esimene lend** — Peeter Laja (orel), Albert Kõhelik (metsasarv), Johannes Jürgenson (Juhan Jürme, orel).

• "Estonia" orkester on taas 54-liikmeline. Näitlejatest asuvad tööle **Ants Eskola** (Esperk) ja **Kaarel Karm** (Karl Lents). **Hanno Kompus** toob 20. X lavale **Wagneri** ooperi "Lendav Hollandlane"; pärast Karl Jungholzi surma saab detsembris arhitekti haridusega ning ka kunsti- ja teatriarvustajana tuntud **Kompus** "Estonia" direktoriks. Saksamaalt õpingult naasnud **Rahel Olbrei** hakkab töötama uuendatud tantsutrupiga, arendades selle välja nii klassikalise kui plastilise tantsu alustel.

• "Vanemuise" direktoriks-lavastajaks saab **Voldegar Mettus**, "Päevalehe" teatriarvustaja ja varasem Draamateatri dramaturg.

• **Juhan Aavikust** saab "Estonia" muusikajuht (ooperid), EMO dirigent ning Tallinna Konservatooriumi õppejõud.

• Valmivad **Elleri Esimene keelpillikvartett c-moll**, mis koos tema järgmise kvartetiga tõi sellesse žanrisse mitmeid XX sajandi kompositsioonitehnika põhimõtteid ja vahendeid; **Prokofjevi Teine sümfoonia**, **Dmitri Šostakoviči Esimene sümfoonia**, **Carl Nielseni Kuues sümfoonia**, **Sibeliuse sümfooniline poeem "Tapiola"**.

Surid:

- 1. VII **Erik Satie**, prantsuse helilooja.
- 26. X **Karl Jungholz**, eesti lavastaja ja teatrijuht.
- 9. XII **Alice Segal**, eesti pianist ja pedagoog.

1926

• 7. I esilinastab **Paramount** New Yorgis **Robert Flaherty** Lõunamere idüllil "Moana".

• 30. I avatakse Tallinna saksa teatri hoones Upton Sinclairi näidendiga "Masin" (lav Rudolf Engelberg) **Tallinna Töölisteater**. Teatri kunstilisteks liidriteks kujunesid Priit Pöldroos ja Andres Särev (alates 1930), aga ka Hilda Gleser ja Rudolf Engelberg; lavastajaina astusid üles lisaks eelnevaile Paul Sepp, Ants Lauter, Leo Kalmet; liikumisjuhina Helmi Tohvelman, kes lõi teatri juures oma tantsukooli. Trupi olulisimaiks näitlejaks kujunesid aastate jooksul Aleksander Teetsov, Ruts Bauman,

Anna Tamm, Lisl Lindau, Helmut Vaag, Oskar Põlla, Hilda Sooper, Elmar Kivilo, Katrin Vålbe jt.

• 1. II alustab "Ugala" Andres Särevi juhtimisel kutselise teatrina.

• 28. II lõpetab **Kenji Mizoguchi** Tokyos filmi "Pabernuku kevadsosin" (*A Paper Doll's Whisper of Spring*).

• 1. III hindab Londoni ajakirjandus pärast **Alfred Hitchcocki** esimese filmi *The Pleasure Garden* esilinastust teda kui "noort meest meistri nägemusega".

• 25. IV esietendub **Milano Giacomo Puccini** ooper "Turandot".

• 4. X jõuab Moskvas vaatajateni veel üks Nõukogude Vene tummfilmi tähtteos, **Maksim Gorki** romaani põhjal valminud **Vsevolod Pudovkini** "Ema".

• Novembris avatakse **Pärnu Töölisteater** Langmanni draamaga "Bartel Turaser". 1928. aastal pakub Pärnu Töölisteater **Andres Särevi** lavastustega "Endlale" võrdväärset konkurentsi; majanduslike raskuste tõttu lõpetab teater oma tegevuse 1933.

• 27. XI esietendub Kölnis **Béla Bartóki** ballett "Võlumandariin".

• 22. XII esilinastub Los Angeleses **Buster Keatoni** tõsisündmustele toetuv Ameerika kodusõja aega viiv komöödia "Kindral" (*The General*).

• Tallinnas avatakse kino "Gloria Palace" (Vabaduse plats 5), a/s "Royal-Filmi" esinduskino, praegune Vene Draamateater.

• Tallinnas asutatakse **Raadio Ringhäälingu trio**, mis 1930. aastaks kasvab üle **Ringhäälingu orkestriks**. Täna ERSO peab end selle õigusjärglaseks. • "Endla" selts võtab teatri jälle oma ülalpidamisele, hooajal 1926/27 töötab siin ka "Estoniast" ajutiselt protesti märgiks lahkunud Ants Lauter.

Heino Eller 1920. aastate algul

Parikase foto TMMi arhiivist



- Kinnitatakse Eesti Kultuurkapitali sihtkapitalide põhimäärus, asutatakse kuue eriala — kirjanduse, heli-, kujutava ja näitekunsti ning kehakultuuri ja ajakirjanduse sihtkapital.
- Ants Lauter lahkub aastaks "Estonia" näitleja ning näitejuhi kohalt.
- Tallinnas lõpetab Draamastudio II lend: A. Himmbeck (Höimre), A. Grossthal (Suurorg), A. Rass, H. Leis, R. Opsola jt.
- "Vanemuisest" lahkub osa sinna läinud Draamateatri näitlejaid, et asutada "Rändteater", mis 1927. aastast hakkas andma ringreisietendusi kogu Eestis.
- Moskva Kunstiteatris esietendub Mihhail Bulgakovi "Turbinite päevad". Samal aastal valmib Bulgakovil ka satiiriline melodraama "Zoika korter".
- Valmib Elleri sümfoonia pilt "Varjus ja päikesepaistel". Bartók alustab klaveritsükli "Mikrokosmos" (6 osa aastatel 1926—1939).

Surid:

- 28. VIII Rudolph Valentino, itaalia päritolu ameerika filminäitleja.
- 29. XII Rainer Maria Rilke, austria luuletaja, kelle looming on inspireerinud mitmeid heliloojaid.

1927

- 10. I näidatakse Saksamaal UFA Palastis 2500 valitud külalisele Fritz Langi kauaoodatud futuristlikku nägemust "Metropolis", mis läks maksma peaaegu viis miljonit marka ja kus mängis 750 näitlejat ning massistseenedes tegi kaasa 30 000 inimest.
- 6. IV esitatakse Pariisi Operás pidulikult Abel Gance'i ajaloolist hiigelfreskot "Napoleon".
- 30. V toimub Pariisis Stravinski ooper-oratooriumi "Kuningas Oidipus" kontsertesietekanne (lavale 23. II 1928 Viinis).
- 13. IX imetlevad prantslased Pariisis venelast Ivan Mozžuhhinit nimiosas Alexander Volkoffi Prantsuse-Saksa ühistööna valminud filmis "Casanova".
- 23. IX jõuab Berliini kinodesse varase avangardifilmi oluline teos, Walter Ruttmanni "Berlin — suurlinna sümfoonia" (Berlin — Die Symphonie einer Großstadt), mille montaažirütm oli tugevasti mõjutatud Dziga Vertovist.
- 27. IX esietendub "Estonias" Wagneri "Lohengrin" (lav H. Kompus, nimiosas K. Ots).
- 6. X teeb New Yorgis Alan Croslandi "Džässilaulja" (The Jazz Singer), peaosas Al Jolson, lõpu tummfilmi diktatuurile, sündinud on esimene helifilm, kuigi vaid üksikute muusikapalade ja kõnelõikudega.
- Sergei Eisenstein tähistab valitsuse tellimusel valminud "Oktoobriga" Oktoobrirevolutsiooni 10. aastapäeva.
- 27. XII esietendub New Yorgis üks esimesi suuremat edu saavutanud muusikale, Jerome Kerni "Teatrilae" (Show Boat).
- 28. XII esietendub Brüsselis Honeggeri ooper "Antigone" (J. Cocteau libreto).
- Neli lavastajat — George Pitoeff, Louis Jouvet, Gaston Baty ning Charles Dullin — moodustavad ühenduse nimega "Kartell". Algselt on "Kartelli" eesmärk moodustada ühisrinne vaenulike kriitikute

vastu, peagi asendub see loomingulisema lähene-misega — neli lavastajat üritavad toetada üksteist, tutvustada üksteise lavastusi, koondada enese ümber kunstiteadlikku publikut.

- Louis Armstrong loob oma esimese orkestri, mille koosseisus on kolm saksofoni — eeskujuks tulevastele svingorkestritele.
- Tallinnas, Draamastudio kooli III lennus lõpetavad E. Tinn, A. Mering, V. Alev, E. Vaarman, H. Nerep jt.
- Tartus luuakse Eesti Rahva Muuseumi juurde Eesti Rahvaluule Arhiiv (ERA, juhatajaks Oskar Loores).
- August Topman saab Konstantin Türnpu järel Tallinna MSI koori dirigendiks ja ELLi esimehiks.
- Valmivad Theodor Lutsu film "Noored kotkad" ja tragikomöödia "Kevade unelm", lavastaja Voldemar Päts, kaamera: Voldemar Mannov; muusikateostest: Kreegi Reekvium solistile, segakoorile, sümfooniaorkestrile ja orile; Elleri Sümfooniales burlesk, Šostakoviči Teine sümfoonia.

Surid:

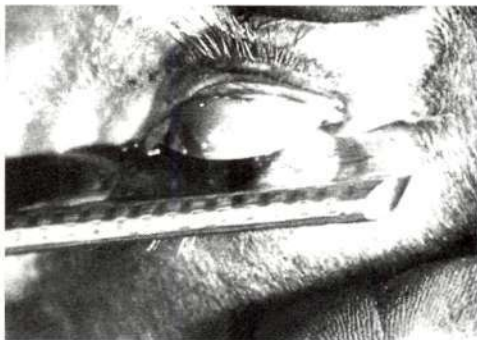
- 16. IV Konstantin Türnpu, eesti helilooja ja dirigent.
- 14. IX Isadora Duncan, iiri päritolu ameerika tantsija, nn vabatantsu rajaja.

1928

- 6. I esilinastub New Yorgis Charlie Chaplini "Tsirkus" (The Circus), mis näitab, et klounina on Charlie oma tõelises elemendis.
- 24. II annab Riigi Ringhäälingus esimese etenduse raadioteater — kuuldemänguna esitatakse Tammani näidend "Koidikul", ent kuni 1934. aastani jääb tegevus sel alal juhuslikuks.
- Juunis ühineb Tallinnas "Rändteater" Draamastudio teatriga. Uue ühisteatri hooldajaks jääb Draamastudio Ühing, teatri üldjuhiks saab Leo Kalmet; tööle hakati kahes harus — rändtrupi ja kohaliku trupina.
- 30. VI — 2. VII toimub Tallinnas IX üldlaulupidu. Kavas Vettiku, Aava, Türnpu, Härma, Tobiase, Saare, Kreegi teosed. Üldjuhid: Leenart Neuman, Anton Kasemets, Juhan Aavik (koorid) ja Raimund Kull (puhkpilliorkestrid).
- 31. VIII esietendub Berliini Schiffbauerdamm'i teatris Bertolt Brechti ja Kurt Weilli "Kolmekrossiooper".
- 8. IX esietendub "Estonias" Evald Aava rahvusromantiline ooper "Vikerlased" (E. Loo libr, lav H. Kompus).
- 1. X esilinastub Pariisis Luis Buñueli skandaalne sürrealistlik film "Andaluusia koer" (Un chien andalou), mille stsenaariumi kaasautoriks oli Salvador Dalí.
- 25. X tekitab Pariisis ägedat poleemikat taanlase Carl Theodor Dreyeri "Jeanne d'Arci kannatused" (La Passion de Jeanne d'Arc), filmi vastu võtavad sõna nii kirikutegelased kui ka rahvuslased.
- 22. XI esietendub Pariisis Maurice Raveli "Bolero" balletilavastus, peaosas Ida Rubinstein, see hüpnootiline, kõlavärve varieeriv ja pinget koguv ühe-teema-lugu on üks enim erootikaga seostatud teoseid XX sajandil.



Stseen Bertolt Brechti "Kolmekrossiooperi" maailmaesietendusest, Berliin, 1928.



Luis Buñueli ja Salvador Dalí "Andaluusia koera" (1928) algusepisood šokeerib veel tänapäeval samamoodi nagu seitsekümmend aastat tagasi.

- 13. XII toimub Georges Gershwini sümfoonilise poeemi "Ameeriklane Pariisis" esietekanne New Yorgi Carnegie Hall'is.
- Mihhail Tšehhov lahkub Venemaalt ning alustab koostööd Max Reinhardtiga. Samal aastal valmib tema autobiograafia "Näitleja tee".
- Valmib Sergei Prokofjevi Kolmas sümfoonia.
- Tallinna Draamastuudio teatrikool kaotab võimeka pedagoogi Rudolf Engelbergi, kellest loodeti koolile juhti (Engelberg sureb 19. I); 1927. aastani oli kooli juhatajaks Hugo Reimann, pärast teda aga kuni kooli sulgemiseni Leo Kalmet.
- Aleksander Arder asub laulupedagoogina tööle



15-aastasena noodipoes töötades — töökohustuste hulka kuulus müügilolevate lugude ettelaulmine ja -mängimine — õppis George Gershwin tundma, milles peitub "lõõva" loo saladus.

Tallinna Konservatooriumis.

- Juhan Aavik kinnitatakse professoriks.
- Baltisaksa päritolu muusikateadlane Elmar Arro kaitseb Viini ülikooli juures doktoriväitekirja teemal "Muusikaelust Eestis XIX sajandil".
- Bruno Lukk lõpetab Riia Konservatooriumi ja sõidab end täiendama Berliini Muusikaülikooli L. Kreutzeri ja Paul Hindemithi juurde.

Surid:

- 29. II Adolphe Appia, šveitsi päritolu lavastuskunstnik.
- 21. VII Ellen Terry, inglise näitlejanna, Shakespeare'i-mängija, Edward Gordon Craigi ema.
- 7. VIII Samuel Lindpere, eesti dirigent, viiuldaja ja pedagoog.
- 12. VIII Leoš Janaček, tšehhi helilooja.
- 22. VIII Toomas Tõndu, kauaaegne "Estonia" teatri karakternäitleja ja koomik.
- 28. X Herman Sudermann, saksa romaani- ja näitekirjanik, naturalismi suurkujusid.

1929

- 26. II esietendub "Estonias" Dargomõzski ooper "Näkineid" (lav S. Arbenin, Peterburi; Möldri osas Benno Hansen).
- 9. IV jõuab Moskvas kinodesse Dziga Vertovi eksperimentaalne film "Inimene filmikaameraga".
- 29. IV esietendub Brüsselis Prokofjevi ooper "Mängur".
- Aprillis toimub Tallinnas Miliza Korjuse debüüt kontsertlauljana.
- 16. V annab Ameerika Filmiakadeemia Hollywoodis esmakordselt välja oma auhinnad. Auhinnaks on kullatud kuju, mida hiljem hakatakse kutsuma "Oscariks". Parima meesosatäitja auhinna saab Emil Jannings, naistest Janet Gaynor.
- 21. V esietendub Pariisis Prokofjevi ballett "Kadunud poeg".

- 7. IX esietendub "Estonias" Artur Lemba ooper "Kalmuneid" ("Sabine" 2. red, libr S. Vardi; lav H. Kompus).
- 20. X toimub Kreegi Reekviemi esiettekanne "Estonia" kontserdisaalis EMO koori ja "Estonia" sümfooniaorkestriga, juhatab Juhan Aavik.
- Filmiaasta ilmet kujundavad tugevalt ka koomikutepaar Oliver Hardy ja Stan Laurel ning absurdi-huumorit viljelevad vennad Chico, Harpo, Groucho ja Zeppo Marxid.
- Valmivad salongifarss "Dollarid", lavastaja Mihkel Lepper, kaamera: Konstantin Märskä; külajant "Vigased pruudid", lavastajad Konstantin Märskä ja Johannes Loop, kaamera: Konstantin Märskä; suurfilm "Jüri Rumm", lavastaja Johannes Loop, kaamera: Konstantin Märskä; muusikateostest: Artur Kapi oratoorium "Hiioab" (J. Kaljuvee tekst Piibli ainetel) solistile, sega- ja meeskoorile, orelile ja sümfooniaorkestrile; Elleri tuntuim viiulipala "Männid".



Olga Holts popsieidena kodumaises õilsa röövli loos "Jüri Rumm" (1929).

- Valmib esimene osa Eugene O'Neill'i triloogiast "Elektra saatus on lein" (1929—1931). Kaheküm-nendad aastad on O'Neillile erakordselt viljakad. Tema näidenditest leiab ekspressionismi, naturalismi, kostüümidraamat.
- Londoni Old Vic'i teatris esietendub Shakes-peare'i "Hamlet", nimiosas John Gielgud. Oma näitlejakarjääri jooksul mängib Gielgud Taani prints rolli üle 500 korra. Gielgudi nimega on seotud ka Tšehhovi jõudmine Inglismaa lavadele.
- Asutatakse Eesti Autorikaitse Ühing.
- Milvi Laidist saab "Estonia" operetiprimadonna;
- Asutatakse Tallinna Töölismuusika Ühing ja selle sümfooniaorkester (tegutseb kuni 1940), dirigendiks saab Nikolai Goldschmidt.
- Karl Leichter lõpetab Tartu KMK (teooria ja kompositsioon, Heino Elleri kl), ning asub tööle Eesti Rahvaluule Arhiivis.
- Asutatakse EAHSi keelpillikvartett, koosseisus Rudolf Palm, Artur Saat, Herbert Laan ja August Karjus.
- Tartus hakkab paralleelselt "Muusikalehega" ilmuma muusikateooria, -esteeatika, -ajaloo ja folk-

loori suunitlusega ajakiri "Eesti Muusika Kuukiri" (toim Elmar Arro, ilmub 4 numbrit).

Surid:

- 15. VII Hugo von Hofmannstahl, austria kirjanik, mitmete Richard Strauss'i ooperite libretoode autor.
- 3. VIII Emil Berliner, saksa päritolu ameerika grammofonileiutaja.
- 19. VIII Sergei Djagilev, vene kirjanduskriitik ja balletiimpresario, korraldas alates 1909 *Les Ballets Russes*'i hooaegu Pariisis.

1930

- 21. I esietendub "Estonias" Mussorgski ooper *Boriss Godunov* (D. Arbenini lav, Aleksander Arderi üks hiilgerolle Borissina);
- 1. IV saab Josef von Sternbergi "Sinise inglisa" (*Der blaue Engel*) staariks Marlene Dietrich, meeste unelmate seksikas vampnaine. Marlene partneriks oli Emil Jannings.
- 8. IV jõuab vaatajate ette Aleksandr Dovženko poeetilise realismi tähtne "Maa", tõsi küll, tsensuuri poolt kärbituna.
- 25. IV esilinastub Pariisis René Clairi esimene helifilm, prantsuse poeetilist realismi esindav "Pariisi katuste all" (*Sous les toits de Paris*), kus kunstnikuna tegi kaasa eestlane Peeter Linzbach.
- 18. VI esietendub Leningradis Šostakoviitši ooper "Nina".
- 6. IX esietendub "Estonias" Wagneri ooper "Tannhäuser" (nimiosas Karl Ots; H. Kompuse lav).
- 2. XII põhjustab Pariisis skandaali ja tsensuuri vahelesegamise Luis Buñueli järgmine film "Kuldajastu" (*L'Age d'or*).
- Londonis asutatakse BBC Sümfooniaorkester.
- Valmivad eesti esimene laulu- ja helifilm "Kuldämblik", lavastaja Boris Jaanikosk, kaamera: Konstantin Märskä; seiklusfilm "Kire lained", lavastaja Vladimir Gaidarov, kaamera: Werner Lemke; jant "Pühapäevakütid" ("Karujah"), lavastaja Balduin Kusbock, kaamera: Konstantin Märskä ning lustmäng "Vahva sõdur Joosep Toots", lavastajad Theodor Luts ja Arnold Vaino, kaamera: Theodor Luts; muusikateostest: Stravinski "Psalmide sümfoonia", Raveli Klaverikontsert vasakule käele, Prokofjevi Neljas sümfoonia, Tubina Klaverikvartett ja Eduard Oja "Vaikivad meeleolud" klaverile – eesti kammermuusika sugestiivsemad teosed.
- Tallinnas avatakse (Tartu mnt 4) kino "Modern", mis nüüdseks on hävinud.
- Tallinna Draamastuudio kooli IV lennus lõpetavad: U. Holts (Halla), M. Lemberg (Varango), O. Põlla, S. Reek, L. Tui, K. Välbe jt.
- Eduard Tubin lõpetab Tartu KMK (kompositsioon, H. Elleri kl) ja asub tööle "Vanemuise" teatri koormeister-repetiitorina ja dirigendina ning hakkab juhutama sümfooniakontserte.
- Trükis ilmuvad Armas Launise 400-leheküljeline uurimus "Eesti runoviisid" (EKSi väljaanne) ja Peeter Ramuli "Üldise muusikaajaloo põhilised" — esimesi lääne muusika ajaloo käsitlusi eesti keeles.



Audiovisuaalkultuur pole ammu enam valitud seltskonna väljund, kas elitaarne kõrgkultuur või suurstuudiole massidele suunatud projekt. Kinokultuur on muutunud tunduvalt demokraatlikumaks ja tulnud isikule lähemale. Ajal, mil igaiüks võib luua oma arvutis 3-D animatsiooni või käia ringi, videokaamera kaelas, siis film kui miljoneid maksev püha lehm on puhtalt anakronism. Maastik laieneb üha enam, postmodernne killustatus ei ilmne mitte ainult esteetika tasandil, vaid filmikunsti positsiooni teisenemisena. See muutub enam erasuhthuseks, grupisiseseks kommunikatsiooniks — nagu interneti jututoad.

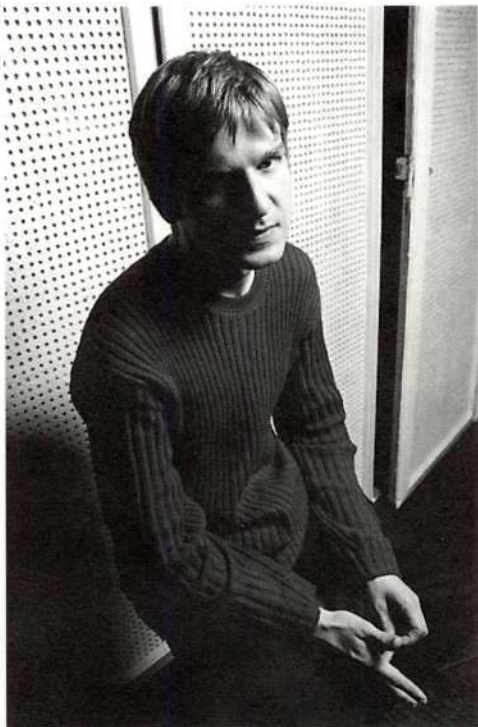
Nii kaardistas tänapäeva kinomaastiku fiktiivne eesti filmikriitika rühmitus **"Teljenihke"** ühes programmilises artiklis 1997. aastal. Rühmituse analüüsivad, kontseptuaalsed ja mängulised avaldused ilmusid paari aasta vältel *"Sirbis"* ja *"Eesti Ekspressis"*. Õigupoolest oli see raha puudusel sündinud kino filmikriitika vormis. Neis lugedes oli kompromisitud anarhismi, koha kättenäitamist "vanadele", aga ka teravmeelseid tähelepanekuid eesti filmi ja filmikriitika hetkeseisu kohta. Paraku jäi *"Teljenihke"* mõju ja kompromisitud suunised suuresti esoteerilise siseringi mänguks. Rühmituse taga olid **Jaak Kilmi** ja **Andres Maimik**.

JAAK KILMI on sündinud 23. oktoobril 1973 Tallinnas, päeval, kus Kaalud vahetasid Skorpioni, ja seetõttu ei ole tal tähtkuju. Kuna ta aga horoskooppe ei loe, siis ei tea ka, kuidas see mõjutab tema saatust tulevikus. Jaagu vanemad pärinevad väljastpoolt Tallinna, ema Rāpinast, ja töötab juurdelõikajana, isa Kohtla-Järvelt — tema oli elektrik. Kokku saadi "Sossi" klubis tantsupeol. Üheksa klassi käis Jaak Õismäel 9. keskkoolis, siis luges ta *"Pioneerist"*, et Westholmi gümnaasiumis avatakse filmikallakuga klass. Enne seda oli ta filmi vastu niipalju huvi tundnud, et vaatas telekast vesterne ja politsei filme ning kujutas end ette mõne sellise režissöörina.

Kinoklassi vedas **Helle Karis**, kes oli tollal aktiivsest filmitegemisest eemal, kibestunud ja pettunud üldse kogu filmitootmises ning püüdis oma õpilastest kasvatada professionaalset meeskonda. Moodustati noorte

filmistuudio **"Orient"**, mis tuleneb sõnadest Orient ja Estonia. *"Orienti"* eesmärk ja nimi täpsemalt äraseletatult kõlaks: Ida ja Põhja võrdleva uurimise ja loovuse stuudio. Karis tahtis minna põhjani välja (üks Jaagu lemmikväljendeid), tal oli kinnisidee, et muinaspõhja eepostes, ennekõike **"Vanemas Eddas"**, on sees mingisugune universumi baasrütmi, mis ühendab kõiki maailma kultuure. Karis tahtis seda rütmi leida ja vallata ning õpetust käidi korduvalt otsimas piiriäärses Lätimaal eeposte tõlkija **Rein Sepa** juures. Seal siis loeti *"Vanemat Eddat"* ja loitsiti, sellest ajast annab ettekujutuse Karise film **"Teejuht mütoloo-giasse"**. Vaimseid liidreid või gurusid oli teisi: **Vigala Sass**, temaga koos pühitseti sisse mitu loitsukivi, **Gunnar Aarma** ja **Einar Laigna**. *"Orient Studio"* läks laiali 1992. aastal, mil Jaak lõpetas keskkooli ja sai ühtlasi kohe sisse **Arvo Iho** vastloodud filmierialale Pedagoogikaülikoolis. Jaak ise arvab, et tolleaesgedes vaimuelu autoriteedid ei ole teda siiski kuigivõrd mõjutanud. Juba õige varsti püüdis ta sellest šamanistlikust maailmast distantseeruda ja oli eelkõige väljas filmitegemise peale, milleks *"Orient"* lõi ka võimalused. Tollal oli ta pragmaatik ning suhted kujunesid vastavalt sellele, kuivõrd need talle kasulikud tundusid. Praegune ajapuhver on suhtumist müütilisse algesse taas muutnud ning see läheb talle jälle korda.

Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video eriala sündis segastel aegadel Eesti Vabariigi teisel aastal. Siin polnud keegi kunagi proovinud filmitegijaid koolitada, selleks oli Moskva VGIK. Algul pidi eesti kursus tulema Tbilisi filmikoolis, neil olid leedulased just lõpetanud, kuid siis algas Gruusias sõda. Arvo Iho maskuliinset energiavoogu on võrreldud traktori või buldooseri omaga. Ja ta tegigi mõeldamatu teoks — filmi ja video õppetool on olemas tänaseni ja sel aastal võetakse vastu juba neljas kursus. Jaagu kujunemisel oli ülikoolil oluline roll — ta oli kursuse noorim, oma sõnutsi elukogemusteta, iseseisvuseta ja justkui embrüokeskkonnast tulnud. Tugeva praktikuna viskas Iho tuden-gid otsekohe nagu külma vette — juba esimesel aastal hakati filmima 35 mm lindile, mis mujal maailmas ja täna ka meil ongi ennenägematu. Siis aga jätkus veel odavat Vene linti. Vahel käisid loenguid pidamas õppejõud



Moskvast ja Helsingist, ka paljud meie filmikorüfeed õpetasid, kuid enamasti jäi pakutu memuaristlikule tasandile. Tegelikult akadeemilise hariduse andis sõpruskond, siia kuulusid Jaagu kõrval kursusekaaslased **Rein Pakk**, **Rainer Sarnet** ja **Marko Raat**, kursus nooremast **Andres Maimik**, samaealised näitlejatest tudengid **Taavi Eelmaa**, **René Reinumägi**, **Pille Lukin**, **Kaido Veermäe**, **Külli Koik**, **Tarvo Sõmer**, **Ardo-Ran Varres**. *Olid videokassetid, olid sõbrad lavakunstkateedris, oli loidus, mis tuli endast välja peletada; rajasime oma akadeemia väljaspool kooli. Ma usun, et need olid mu elu väljastavaimad aastad. Paljuski tänu traditsioonide puudumisele ja akadeemilisele koosole. Keegi ei toppinud mina meie asjadesse, sest Arvo Iho, eneselegi aru andmata, respektis seda vabadust, mille ta meile kinkis.*

Hiljem on see sõpruskond nii Jaagu kui ka teiste noorte režissööride filmides taas kokku saanud või õigemini siiani ühte jäänud. Tõsiseim lünk eesti filmikoolil oligi selles, et see ei õpetanud näitlejaid tundma ning nendega lavastajana töötama. Puudust võib kor-

vata üksnes teiste vahenditega, stiili või vormiga, psühholoogilist näitemängu on püütud õppida sõpradelt näitlejatelt.

Tegelikult Jaagule ei meeldigi realistlik, naturalistlik näitlejamäng, pigem eelistab ta teatud skemaatilisust, distantseeritust ja väikest võoritust. Nii istub talle just selline näitlejatüüp nagu René Reinumägi, niisugune pisut pealiskaudne tegelane, kes samas jätab mõtlemiseks avara ruumi. Kilmi viiest filmist kolmes viimasel on Reinumägi peaosa mänginud. Oma kahest esimesest filmist "**Aguli Ellinor**" (1993) ja "**Ta-ram ta-ram**" (1995) ei taha Kilmi enam eriti midagi teada, teises oli tegemist küll õnnestunud katsega jutustada seikluslik lugu, kuid ennekõike jääb töö ikkagi etüüdiks. Läbimurre toimus filmiga "**Külla tuli**" (1997); diplomikaitsmisel hinnati nii pilti kui ka loo jutustamist küll väga eklektiliseks ja väärtustati hindega "neli", ent teatav eklektilisus oligi taotluslik, ja seda külge märgati hästi festivalidel — žürii *grand prix* ja noore režissööri preemia Poitiers's Prantsusmaal 1997, peapreemia Oberhauseni lühifilmide festivalil Saksamaal 1999 ja *Wunderkind Prize* tudengifilmide festivalil Saksamaal samal aastal. Jaak arvab, et klassikalise rahvusromantilist süžeed, maaleminekut, ei saa praegu enam väga tõsiselt võtta, ja nii suhtus ta läheda distantsiga ka **Friedebert Tuglase "Felix Ormussoni"**, kuigi peab seda vaatepunktilt väga moodsaks teoseks.

Lühifilmide kasseti "**Kass kukub kappadele**" (1999) tegemise idee pakkus välja produtsent **Peeter Urbla** pärast kooli lõpetamist. Jaak Kilmi "**Tähesõit**", **Peter Herzogi "Harjutusi Florianile"** ja **Rainer Sarneti "Pauli laululaegas"** said ühisnimetajaks kelmikomöödiad. **Jaan Ruus** olevat öelnud, et tegemist on mängitsemisega ulmekeskonnas, stiiliprooviga. Jaak nõustub sellega täielikult, nii mõeldigi. "**Tähesõit**" on lugu tegelasest, kes tapab sõbra ning põgeneb, et sattuda enese teadmata massienesetapjate hulka. Film on maneerlik, toetub dekoratsioonile ja väljendab anarhistlikku vaimu seiklusfilmis vormis. Siin on sees operetti ja melodraamat, mida Jaak kunagi vihkas ja nüüd üha enam hindab. *Kui eelmise põlvkonna jaoks oli kino ooper, siis meile on see operett. Eelmine põlvkond võttis kino liiga tõsiselt. Jaak ja tema sõbrad vaimustuvad aga **Paul Morrissey "Cinecittas"** tehtud baroksetest "**Frankens-***

teinist" (1974) ja "Draculast" (1974) või siis "Fleshist" (1968) ja "Trashist" (1970), aga samuti Hongkongi režissööri Wong Kar-wai filmidest.

"Külla tuli" rahvusvaheline edu viis Kilmi ühe kurdi päritolu saksa produtsendi ühisprojekti *jek/junges europäisches kino*, kus viiele noorele lavastajale Euroopast anti võimalus teha institutsioonidest sõltumatud lühifilmid, milles juhtteemaks identiteet. "Dogma 95" ideedest mõneti lähtuvas käsikaameraga filmitud "Inimkaameras" (1999) registreeritakse dokumentaalses laadis noorte lahkuminekut, kus dialoogis paiguti üksüheselt edasi antud talle endale või sõpruskonnale isiklikku.

Vahepeal jäi pooleli suurprojekt, mis Ruusi sõnul seisis savijalgadel. Albert Kivikase plakatliku ja propagandistliku klassika "Nimed marmortahvilil" põhjal kirjutas Kilmi koos Maimikuga stsenaariumi, isegi mitu varianti, kus erinevatel ajaperioodidel aastast 1939 kuni aastani 2018 filmi tegelased suhestuvad Kivikase kangelastega. Stsenaarium sündis paljuski "Teljenihke" vaimus — süüdimatu ja kompleksivaba mäng rahvusliku minevikuga. Ühena järgmistest projektidest on Jaak Kilmil plaanis täispikk mängufilm, sest võib-olla on see tõeline kino, mida ta ihaleb. Kuigi päris kindel Jaak selles väites ei ole. Ja ilmselt hakkab ta lähiajal vedama *jek-i* raames järjekordset lühifilmide rahvusvahelist projekti.

Veel üks lõik kunagisest "Teljenihke" programmist, millele Kilmi tänagi alla kirjutaks. *Küsimus ei ole põlvkondade vahetuses ega filmi esteetika muutumises, vaid paradigma nihkes. Vintske ja vindunud Moskva koolkonna kõrvale on tekkimas üheselt määratlemata jõud, tegijad, kes kohanduvad võimalustega — tehes filme, saateid, mida iganes täpselt sellise mateeriaga, mis just parasjagu on, tegijad, kes ei tõuse üles väljakujunenud institutsioonide vastu, vaid suudavad mõelda ja toimida neid otseselt arvestamata.*

SULEV TEINEMAA



HEINO AASSALU

27. VII 1932 — 20. II 2000

Meie hulgast lahkus Heino Aassalu — üldtantsupidude pealavastaja ja organisator, konsultant, lektor, rahvatantsuansamblite juht, tantsuseadja ja -pedagoog, tantsuloolane ja aktiivne tantsukriitik.

Heino Aassalu teatritee algas juba kümneaastaselt, mil ta jõudis "Estonia" lavale jõulunäitemängu osalisena. "Estoniaga" oli Heino Aassalu seotud kogu oma teatrielu, selles majas tähistas ta oma 60. sünnipäeva "Silva" lavastusega Talveaias. Heino Aassalu kui tantsuloolase sulest on pärit Tiiu Randviiru (1988) ja Elena Poznjak-Kõlari (1995) monograafiad, tema toimetada oli ka 2000. aastal ilmunud Eesti Teatri Biograafilise Leksikoni tantsuosad.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2000

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

RAIVO TRASS Answers (3)

Raivo Trass, actor and director, is the chief director of the Pärnu "Endla" theatre. He has also worked at the Rakvere Theatre, Estonian Drama Theatre, the Tallinn City Theatre. In recent years, he has been at the head of "Endla". In his interview to the TMK magazine, Trass speaks about his most important activities in the field of theatre — the initial period of innovations in Estonian theatre; the evening dedicated to Gustav Suits in the Tallinn Writers' Union; his adaptations of Estonian classics — but the emphasis of the interview lies on more general theatre-related problems. What is the role of the chief director, what should an actor be capable of doing.

MARGOT VISNAP. Debuts in "Endla" — the Beginning of Something New? (15)

In summer 2000, four theatre directors are among those who graduate from the 19th class of the Drama Department of the Estonian Academy of Music. The critic reviews two debut performances of two students at the Pärnu theatre "Endla" — *Filling the Barn* by Jaanus Andreus Nooremb (staged by Tõnu Lensment) and Shakespeare's *The Winter's Tale*, staged by Tiit Ojasoo who also arranged the music. The critic finds both productions quite promising, but the young directors can fully demonstrate their skills and ideas only in the course of practical theatre work.

ELLE VATSAR. Peeter Volkonski's Prince Bolkonski (20)

The article from the series "Actor and his role" analyses Peeter Volkonski's role in the "Vanemuine" production of "War and Peace" (staged by Mikko Mikiver). This is a unique occasion where an actor plays the part of his own great-grandfather. The prototype of Prince Bolkonski in Lev Tolstói's "War and Peace" is Peeter Volkonski's ancestor Prince Volkonski. The author of the article is Elle Vatsar, student of the history of theatre at the University of Tartu.

GERDA KORDEMETS. Theatre Whose Existence is Unbearably Light (26)

In 1999, the Tallinn City Theatre produced Paul Claudel's "Exchange" (staged by Katri Kaasik-Aaslav). This was quite a remarkable event because symbolist drama is a relatively undiscovered area in Estonian theatre. Theatre critic Gerda Kordemets tackles the essence of symbolism and discusses the possibilities that a symbolist text offers to the director, and the demands that such a text presents.

MARIUS PETERSON. Something Happened or Somebody Came (31)

Korean theatre director and pedagogue Jeong Ok Kim presents his views about Estonian theatre and theatre in general. Jeong Ok Kim is the president of the International Theatre Institute (ITI). He visited Estonia last autumn when he belonged to the jury of the theatre festival "Drama '99".

MUSIC

EVI ARUJÄRV. The XI Tallinn Baroque Music Festival: Life After Reformation (36)

The XI Tallinn Baroque Music Festival took place in Tallinn between 28 January and 6 February. The reviewer admits that the great idea of reviving the past which, amongst other things, brought back old music in the second half of the 20th century, has by now perhaps reached its final stage and somewhat weakened. Wanting back the alienated past, or searching for music's stylistic authenticity, is to some extent an idea of yesterday. It is being replaced by new ideas and arguments — the freedom of creative interpretation, conscious or unconscious usage of loans from various contemporary performing styles and practices, in addition the popular-culture-style presentation to bring old music closer to the so-called wider audiences, etc.etc. The performers included: *The King's Singers* (England), *Hortus Musicus* (Estonia), Pekka Vapaavuori (Finland), the Moscow Patriarch Choir *Drevnerusski Raspev*, *The Dufay Collective* (England), *Vox Clamantis* (Estonia), *Camerata Köln* (Germany), Lars Ulrik Mortensen (Munich), Latvian National Opera with "Alcina" etc.

European Critics on Erkki-Sven Tüür. Responses to the Violin Concerto and "Exodus" (44)

Several of Erkki-Sven Tüür's works were premiered in Western Europe in 1999, including the Violin Concerto with Isabelle van Keulen as the soloist, and "Exodus". Extracts from German and English music press were translated by Tiina Õun and Rauno Remme.

EVI ARUJÄRV. Kangro's "Heart": Left Fist and Jester's Bells (48)

An article about the Estonian composer Raimo Kangro's opera "Heart" (libretto Kirke and Maarja Kangro, staged by Neeme Kuningas, scenography and costumes by Airi Eras), produced in the National Opera "Estonia"; premiere on 26 November 1999 during the festival "NYYD '99".

Richard Kostelanetz. Conversation with John Cage. Earlier Works for Radio and Tape (54)

Interview with the composer John Cage who talks about his first experiences in producing for radio and tape, allowing the interviewer a glimpse into his creative "kitchen". Translated (and shortened) from the book "John Cage Ex(plain)ed" by Elin Sütiste and Anneli Remme.

JOHANNES JÜRISSE. Per Aspera Ad Astra, or Eduard Tamm in his Time (57)

Eduard Tamm (1879 — 1941), a prominent French horn player, conductor and composer, was educated at the St.Petersburg conservatory. As a talented French horn player, he was employed in the St.Petersburg Imperial Court Orchestra at the beginning of the century. During the Red Revolution he came to Estonia and worked mainly in South Estonia, in the city of Võru where he became a prominent figure in local music life — conductor of several orchestras, music teacher and composer. The article gives a through overview of his activities.

ROBERT STAAK. Guillaume de Machaut — the Last Trouvère (66)

The article is devoted to the assumed 700th anniversary of the most prominent poet and composer of the *ars nova* era — Machaut was supposedly born around 1300. His life, poetry and music are all reviewed here. The article's author is a lute-player, has taught ancient instruments at the Estonian Academy of Music, produced radio programmes about early music, played in the Estonian ensemble *Hortus Musicus* and is currently playing in the early music ensemble *Rondellus* (lute and percussion instruments).

HEINO PEDUSAAR. I Keep Thinking... (73)

The article is dedicated to the 90th anniversary of Helmi Betlem (born on 26 April 1910), Estonian singing teacher and chamber and oratorio singer.

Helmi Betlem graduated from the Tallinn Conservatory, the Aleksander Arder singing class in 1934. Between 1940 and 1944 she taught singing at the Tallinn Conservatory. One of her most outstanding students was Naan Pöld who later became professor at the Hamburg *Musikhochschule*. Betlem was a soloist in Händel's oratorio "Simson", in Haydn's "Creation" and "Seasons" etc. In 1944 she emigrated to Sweden and from there to Toronto in 1949 where she established her own singing studio.

CINEMA

RAYMOND DURGNAT. Theodor Angelopoulos (79)

A review translated from the yearbook "Variety International Film Guide 1997" about the work of Theo Angelopoulos (born in 1935).

JOHN MOUNT. Eternity and a Day (85)

A short review of Theo Angelopoulos's latest film "Eternity and a Day" (1998), translated from the magazine "Sight and Sound", June 1999. The film won the *Palme d'Or* at Cannes the same year.

OLLE MIRME. Three Cat Dethroners in the Cassette Film "Happy Landing" (89)

In 1999, the studio "Exitfilm" produced a 90-minute cassette film "Happy Landing". This includes three short films "Star-Ride", "The Temptation of Florian" and "Me Myself and I"; the directors are Jaak Kilmi (b.1973), Peter Herzog (b.1969) and Rainer Sarnet (b.1969). Kilmi and Sarnet graduated from the Tallinn Pedagogical University in 1998; Herzog who came from Dresden attended the same courses as an auditor student. The science fiction adventure films with rather elaborate visual and technical effects are characterised under the general name of picaresque comedies. The reviewer finds that Kilmi's "Star-Ride" is doubtlessly an enjoyable entertainment, but a somewhat shallow achievement compared with his other, more recent short films; Herzog's "The Temptation of Florian" is more fragmentary and occasional than his previous film; Sarnet's "Me Myself and I" presents real verve and vivid imagination, tasteful kitsch and truly shrewd solutions.

IRVO AHO. Children of the Perished Alpinist (93)

Another review of the cassette films "Happy Landing". The reviewer thinks most highly of Jaak Kilmi's "Star-Ride", his only reproach is the overexploitation of "cosmopoetry". Rainer Sarnet's film "Me Myself and I" could have demonstrated a firmer plot-line; Peter Herzog's "The Temptation of Florian" would have deserved a full length film, because it now only has an intrigue, a beginning and an end of the story.

RAIGO KOLLOM. His Own Horse and Film (96)
Last year, Ago Ruus (b.1949) finished two full-length documentaries about the Estonian horse: "Into the Sunset" and "Sanctuary" (studio "PROfilm"). He has been involved in this subject for a few years already. In his longer article, the director of the Niitvälja Riding School Raigo Kollom analyses these films, considering them remarkable achievements. The films determine the place of Estonian horses in Estonians' life and history, among other horse breeds, in the world of ideas and emotions of modern man; the chances of keeping the Estonian horse alive are also discussed.

TIIT KÄNDLER. The Film that Has All (102)
Riho Västriku's (b.1965) true-life film "The Snow Leopard" (1999, Studio "Vesilind") portrays Jaan Künnap, one of the most prominent mountaineers and photographers in Estonia. The film which took two years to make, contains both tragical and comical elements, banality and refinedness. Västriku, himself a mountaineer, knows the topic inside out so one cannot describe the film as a success or a failure — it quite simply has all.

PEETER LINNAP. Make-Believe and Schizophrenia: a Visit to the Blair Witch (105)
A longer analysis of Daniel Myrick and Eduardo Sanchez's film "The Blair Witch Project" (1999)

which has already become a cult film. The reviewer concludes that this splendid "documentary work" interprets the feature film as a style; capturing reality which was considered "objective" as a language determined by the camera, and the set of film pictures as an artificial limb of the so-called reality, produced by optics, film material and light.

Persona Grata. JAAK KILMI (123)
A short portrait of Jaak Kilmi, one of the most talented film directors of Estonian younger generation of film-makers, whose diploma work "Came to Visit" has won several international awards. His short films "Human Camera" and "Star-Ride", made last year, have also attracted keen attention and caused a lively dispute.

A Century in Theatre, Music, Cinema (112)
The continuation of the column about the key events in the field of theatre, music and cinema during the 20th century. This time, the years 1921—1930 are investigated.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:
AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävalla pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehti-Maja (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:
Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4
Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Praaneksemplariid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolne sissekäik), tel 6 200 489.*

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÖNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMAGI
ÜLO VILIMAA

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 31. 03. 2000. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

E li respondi sans de mour.
 a maie vo conuincement
 Veul faire niais peurement
 A e ceu de chaut entremette
 or es cest chose qui couvent estre
 -p-uis qui ul plant lors cas de lay

En commençay ce duc lay.
 Que ou claiue chancou lallate
 A nist voir elle estre clamee.
E ommant lauaue
E haute en pres
Sa tme.



Dunt a vous sans recolla. Dunt cuer. puce. de sir. corps. et amour.
 Comme a toute la nullour quou pult chypar. Ne qui vune.
 ne moze pult a ce jour. Si ne me voir a folour courner.
 Dunt pitez en vllour toute.

Fragment Guillaume de Machaut' värssjutustuse *Le Remède de Fortune* käsikirjast. Tantsustseenid pargis. Poet laulab Daamile oma *chanson balladée*. Pariis, Bibliothèque nationale.



Georg Friedrich Händeli ooper "Alcina", Läti Rahvusoperi etendus Tallinna XI barokkmuusika festivalil "Estonia" kontserdisaalis 5. veebruaril. Alcina — Sonora Vaice, Morgana — Evita Zalite. Lavastaja Kristina Wuss (Saksamaa), kostüümid Kristine Pasternak, lavakujundus Andris Freibergs, koreograaf Jane Gingell (Inglismaa).

Harri Rospu foto

