

TMK



5/2002

5 / 2002

XXI 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
Tiina Oun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinema, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 61 61 77
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77
Tekstitoetus
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:

Kersti Kreismann, 2001. aasta parim naisnäitleja. Aprill 2002.

Harri Rospu foto

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



UUS
Soft

AJAKIRI ILMUB EESTI RIIGI TOETUSEL. HONORARID EESTI KULTUURKAPITALILT

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER	
Luule Epner	TAGASI "KEVADES" (O. Lutsu "Kevade" "Ugalas" ja eesti laval) 13
Anneli Saro	JUTUSTUSI ILUSATEST JA ÕNNELIKEST INIMESTEST ("Mõned teravad polaroidid" ja "No more tears" Von Krahli Teatris) 23
Ott Karulin	"ME VALVAME MÖÖDUVAT AEGA..." ("Merimees" "Theatrumis") 29
Kristel Nõlvak	HEA OLLA JA EDASI TEENIDA? ("Hea inimene Sezuanist" "Vana!innastuudios") 33
	EESTI TEATRI AASTAAUHINNAD 2001 37
MUUSIKA	
Helena Tyrväinen	SAMPOSEPISTAJA TÄHELEND (Soome heliloojast Uuno Klamist) 41
Bruno Giner	NÜÜDISAEGNE PRANTSUSE MUUSIKA: MÕNED SUUNAD 48
	PAUL HILLIERIGA EFK-st JA MUUSIKAST 2002. AASTA MÄRTSIS 56
	VIVALDI PSALMID EFK UUEL CD-L 62
	ERSOLE MAKSIMUMPUNKTID (ERSO esitles 1. märtsil 2002 kahte uut CD-plaati) 63
Maria Erss	"BASTIEN JA BASTIENNE" — ÕDUS SALONGIÕHTU TALLINNA LINNATEATRIS (W. A. Mozarti lühiooperi lavastusest) 67
KINO	
	VASTAB JAAK LÖHMUS 3
Peeter Torop	"VIIMNE RELIIKVIA": INTERSEMIOOTILISE TÖLKE IDEOLOOGILINE JUHTUM II 72
Peeter Linnap	TEISEL POOL VETT: ÜHE LAHKUMISE TRAUMATOLOOGIA (Eric Socvere pelgupiltide struktuurist) 77
Peep Pedmanson	LIMITEERITUD JA TOTAALNE PLYMPTON (Bill Plymptoni joonisfilmidest) 84
Mikk Rand	MUTANTTULNUKAD JA FESTIVALID PIMEDAS ÖÖS (Interjuu Bill Plymptoniga) 87
Livia Viitol	USUNDI- JA RITUAALIFILM: IGALÜHEL OMA (Aleksi Aleksejevi filmidest "Mari rahva pulmad" ja "Püha mägi") 90
Märt Kušo	KOLTUNUD PÄEVIKUD PUHKEVAD ÕIDE (Heili Klandorfi dokumentaalfilmist "10 päeva augustis") 93



Oled juba paar aastat Eesti Filmi Sihtasutuse peapekspert, suurel määral on sinu otsustada, kuidas jaotub riiklik filmiraha ja missugune filmiprojekt läheb kõigepealt töösse. Hiljuti vahetus järjekordselt sihtasutuse nõukogu, mis tõi ilmselt kaasa prioriteetide muutusi. Praegu peaks selge olema, mida loete kõige olulisemaks lähema aasta-kahe jooksul.

Kaks aastat selles ametis saab täis 1. juunil. See ei ole väga pikk aeg, arvestades, et kõigis Eestis tehtavates filmiliikides on keskmine küpsemisaeg kirja pandud ideest ekraanini kaks-kolm aastat.

Mis puutub minu ainuiskulisse otsustamisse, kuidas jaotub riigi filmiraha, siis selles osas hindad mu rolli kõvasti üle. Esiteks on jaotusprioriteetid paika pandud EFSi tegevusstrateegiaga, mille otsustab nõukogu, mitte juhatuse liige. Ja prioriteetid pole muutunud seoses uue nõukogu ametisse nimetamisega. Nii varem kui praegu ollakse seisukohal, et lõviosa toetustest tuleb anda täispikkade mängufilmide tootmisele. Nii on see kõigis filmimaades, ja vaevalt see prioriteet Eestiski ligematel aastatel muutub. Rahvusliku filmikunsti näo määrab ennekõike omakeelne mängufilm. Teiseks mängib toetuse otsustamisel alati oluliselt kaasa filmi produtsent – kui hästi on ta suutnud varem filmiprojekte lõpuni viia, kui veenvalt on kirjutatud materjalid, mille alusel toetust küsitakse, kui suur on produtsendi oma panus ja riskitahed, kuivõrd kogunud või lootustandev on filmi autorkond jne. Dialoog, mis ainult harva ei jõua kaugemale paberite lugemise tasandist, määrab väga palju. Peale selle tutvuvad esitatud materjalidega nõunikud, kes kirjutavad oma kommentaari. Ja viimaks, lõpliku otsuse teeb kaheliikmeline juhatuse, mitte üks isik. Niisiis, õige mitmetasemeline kontrollsüsteem.

Määrav on suuresti see, missuguseid ideepakkumisi teevad produtsendid. Oluline on, et kaks lähemat aastat peaksid kunstiliste ja rahvafilmide kõrval tooma ekraanile vähemalt kaks eestikeelset lastemängufilmi. Dokumentalistikas tahaksime jõuda vähemalt ühe kinodes linastuva pika tõseluufilmini, niisugust asja, mis ka kinopublikul huvitaks, ei käivita üleöö. Ideaalne oleks, kui suudaksime oma animastudiote potentsiaalile ning mainele tuginedes käivitada täispika lasteanimafilmi.

Filmitootmist on iseseisvuse ajal peetud kogu aeg teisejärguliseks ja tundub, et raha on riik eraldanud siis, kui muust kultuurist üle jääb. Tänavu oli selles osas järsk pööre, sihtasutus sai umbes 34 miljonit varasema 19 miljoni krooni asemel. Mõned ütlevad, et see oli Mart Laari valitsuse ühekordne rahastus, mis on seotud "Nimedega marmortahvil". Millised on järgmise aasta väljavaated?

Ära unusta, et alles meie esimese iseseisvuse teise kümnendi teisel poolel leidis riik raha filmitootmise toetamiseks sihtasutuse "Eesti Kulturfilm" kaudu. Ja muide, ära sedagi unusta, et "Kulturfilmi" baasil rajati 1941 Kinokroonika Eesti Stuudio, millest kahe aastakümne pärast sai "Tallinnfilm". Üks asi kasvab välja teisest.

Meenutame, et esimene mängufilm, mis tehti Eesti (siis NSV) riigieelarvest finantseerituna, oli Arvo Kruusemendi "Sügis" (1990) – ainult 12 aastat tagasi.

Filmitegijad ise olid 1990. aastate hakul väga aktiivsed filmitootmise lahtiriigistamise organiseerimisel. Eesrindlikud tegelased. Nüüd ei ole enam palju kasu sellest, et takkajärele oma riiki süüdistatakse. Natuke anakronistlikult kõlab see ka – ikka on keskus ehk riik süüdi, riik peab aitama. Tallinna eramurajoonides oodati viis esimest iseseisvusaastat, et äkki riik või keegi kusagilt tuleb meie lund rookima, praegu kühveldavad kõik ise oma jalgrajad puhtaks. Muidugi, uue iseseisvuse algusaja liiga järskudest pööretest tekkis palju probleeme, kuid mitte üksnes filmialal.

2002. aasta eelarvetõus oli ääretult tähtis samm selles suunas, et filmitootmine saavutaks mingisugusegi stabiilsuse. Stabiilsus ei tähenda aga tingimata, et uuel aastal tuleb jälle sama protsent raha juurde nagu mullu. Rahval on oi kui palju teisi valutavaid asju. Kindlasti mõningate konkreetsete filmiprojektide jaoks oleks lisaraha vaja. Kuid leevendust maksab loota teistestki suundadest – juba praegu võivad

Eesti filmitegijad taotlema toetust Euroopa audiovisuaalkultuuri programmilt "MEDIA Plus" (sellega ühinemine on ju Eesti riigi saavutus!), ETV arengukava näeb ette televisiooni aktiivsemat koostööd sõltumatute filmitootjatega (selleks peab tele-earves mõistagi olema eraldi raha, nagu see kõigis kultuurimaades ongi). Olen kindel, et 2003. aasta on Eesti filmitegijatele parem aasta kui 2002.

Ei ole vist mõtet hakata täpselt üle kontrollima, kui palju, kas viis või seitse korda rohkem saab teater võrreldes filmiga aastas riigilt raha. Hiljutisel filmirahva foorumil väitis Hannes Lintrop, et kõigi filmiliikide normaalseks arenguks oleks vaja kokku minimaalselt 100 miljonit krooni aastas. Seejuures ainult tootmiseks 70-protsendilise riigi dotatsiooni korral, nagu meil praegu nõutav, kõrvale jäi kõik muu filmikultuuriga seonduv. Millal ja mismoodi jõuame sinu nägemuse põhjal selle Eesti filmitootmise jaoks elementaarselt vajaliku nišini?

Teatri ja filmi eelarveliste toetuste populistlikul vastandamisel, õnnelikumal juhul võrdlemisel, ei ole tõesti muud mõtet peale selle, et öelda ah-haa, numbrid on, näe, sellised. Pealegi, head eesti näitlejad on ju see ürgmaterieeria, kelle abil head eesti mängufilmi saab teha. Eesti näitlejad olid väga head ka mõnedes üpris jubedates nõukogudeaegsetes mängufilmides.

Hannes Lintropi foorumikõnes oli juttu vajadusest teha kuus mängufilmi aastas. Olgem mõistlikud, Eestis on käesoleval ajal asjatundjate arvates võimalik saada kokku kaks ja pool professionaalset mängufilmigruppi, kui filme oleks rohkem kui kolm aastas, tuleks asjatundlikku tööjõudu hakata sisse tooma! Nokk kinni, saba lahti.

Alles stabiilsuse saabumise järel – kolm mängufilmi aastas kolm aastat järjest – võime loota professionaalide piisavale pealekasvule, kes siis konkureerivad paremate paikade pärast Euroopa Liidu avarustelt saabunud vilunud vendade-õdedega (tööjõu vaba liikumine ootab meid ka filmialal, mis teha).

Euroopa kontekstis on kõik Eestis tehtavad linatööd nn rasked filmid (*difficult films*), mis on tehtud piiratud keeleareaalile, vähese levipotentsiaaliga, kitsale vaatajaterühmale, kultuurilise arengu eesmärke silmas pidades jne. Kui Eesti filmid haara-taks suurde Euroopa filmilevisse, millest me ju unistame, niipea kui neist saaksid konkurendid, ei tohiks Eesti riigi antav toetus ületada 40–50 protsenti eelarvest. Sina räägid 70 protsendist. Üldiselt on see aga pikk Euro-teema, mis vaevalt et pakub huvi TMK avaintervjuu lugejatele, see oleks väärt eraldi kirjutisi.

Millal meil olukord stabiliseerub? EFS tahaks teha kõik endast sõltuva, et see juhtuks paari lähema aasta jooksul, st aastateks 2004–2005.

Eelmise aasta oli eesti filmis küllalt edukas. Animafilmide tootmine on olnud kogu aeg stabiilne, kõige rohkem vaidlusi ja tähelepanu on viimasel ajal esile kutsunud dokfilmid, ja selliseid oli ka mullu. Valmis kaks mängufilmi – Peeter Simmi "Head käed" leidis tunnustust nii Venemaal kui ka Berliini festivalil, Arvo Iho "Karu süda" osaleb kõigi aegade esimese Eesti filmina sel aastal A-klassi festivali konkursil Moskvas. Paistab, et tänavu jõuab samuti ekraanile kaks mängufilmi – Marko Raadi "Agent Sinikael" ja Elmo Nüganeni "Nimed marmortahvlil". Kaks tundub olevat reegliski saanud. Millised filmid valmivad järgmisel aastal, minu teada ei toimu peale Sulev Keeduse "Somnambuuli" veel ühegi teise võtteid?

"Agendi" esilinastus on planeeritud septembris, "Marmortahvlite" oma oktoobri lõupäevadele. See, et enne jõule jõuaks kinodesse veel kolmaski Eesti mängufilm, saaks sündida üksnes tänu suurtele pingutustele, st see saaks teoks ainult väga ettevõtliku toimetamisega, tegemist peaks olema suhteliselt tagasihoidliku eelarvega tänapäevateemalise filmiga, mille võtete peavad toimuma hiljemalt juulikuus ja järeltootmine saama ühele poole novembri lõpuks. See on peaaegu võimatu, kuid mitte täitsa võimatu.

Augustiks on planeeritud Soome–Eesti–Rootsi ühismängufilmi, seiklusloo "W.O.I.T.K.A. Metsavennad" võtted. Film peaks kolme riigi kinodes esilinastuma eeloleva aasta sügisel. Hiljemalt jaanuaris 2003 tuleb välja "Somnambuul". Muide, eesti filmi 90. sünnipäeva puhul märtsikuus taaslinastatud "Viimne reliikvia" on kogunud aprilli lõpuks üle 5000 vaataja, see number on suurem, kui oli "Lurjusel" ja "Georgical" ning see läheneb juba "Ristumisele peateega". Nii et kaks ja pool uut kinofilmi on igal juhul 2002. aastal kinodes.

Mängufilmis näib toimivat mingi skisofreenia, plaanid võivad muutuda üle öö. Kuigi just siin peaks pikemalt ette mõtlema, on ju tegemist ikkagi küllalt suure rahaga ja paljude inimeste tööga. Sihtasutuse väljaantud eelmise aasta eesti filmide kataloogist leian, et arenduses on Jüri Sillarti "Doomino", Rao Heidmetsa "Force Major", Tõnu Virve "Victoria ja Georg", Valentin Kuigi "Sinu kätes on pörgutuli" ning

Renita ja Hannes Lintropi "Soo", tänavuses neid aga enam ei kohta, lisandunud on hoopis Valentin Kuigi "Rüütlike aeg". Mõnest eelnimetatust on juba neli-viis aastat räägitud, mitmed tegijad ütlevad, et nende poolt on kõik korras, lepingud partneritega olemas, takistusi teeb vaid sihtasutus või konkreetset sına. Iseloomusta nende filmiprojektide praegust olukorda.

See, et film ei jõua arendusperioodist tootmisperioodi, on filmitootmises päris harilik asi, siin pole mingit skisofreeniat. Hollywoodis minevat käiku üks kahekümnest arendatavast projektist, Taanis on see vahekord 1 : 3. Läbirääkimised koostööpartneriga võivad katkeda, mõni planeeritud fond võib anda eitava vastuse, käsikiri võib ümberkirjutuste käigus muutuda selles suunas, et tootja(te) huvi selle vastu raugub jne. Ja dokumendid tootmistoetust taotlevas pakettis võivad näidata hoopis midagi muud, kui kinnitab sõber baarilauas.

Kuni Mart Poom ei seisa *Manchester United*'i väravas, ei kommenteeri osapooled klubijalgpalluri ostuga seoses peetavaid läbirääkimisi. Ka arenduses olevaid filmiprojekte on vara kommenteerida. Neil kõigil oli piisavalt tugevaid külgi, et saada omal ajal arendustoetust. Ja fakt on, et ükski neist filmiideedest, mida nimetasid, ei ole praegu tootmiseks valmis.

Eesti mängufilmis on läbi aegade leitud, et kõiges on süüdi stsenaarium, kuidagi ei tule häid käsikirju. Samas, kui põhjalik peabki algne stsenaarium olema, kui meelde tuletada Fellinit või Godard'i. Ütled, et meil puuduvad säärased anded, samas on meil parimad stsenaariumid, nimetagem kas või Mati Undi ja Olev Remsu omi, just filmiks tegemata jäänud. 1986. aastal korraldati eelmine stsenaariumide võistlus, laekus 88 võistlustööd ja 11-liikmeline žürii hindas auhindadega kümmet käsikirja. Filmiks said ainult kaks: Veiko Jürissoni "Elu ainus pühapäev" (Sulev Keeduse "Ainus pühapäev") ning Kalle Käsperi ja Andres Palingu "Kivilinna külalised" (Peeter Urbla "Ma pole turist, ma elan siin"). Tõnu Virve räägib aeg-ajalt ikka veel "Lenduri noorusest", mille ta kirjutas koos Hugo Adraga, prügikasti läksid ka Einar Ellermaa, Vaapo Vaheri jpt tööd.

Tänavu oli siis järjekordne stsenaariumide võistlus, ennustati, et tuleb 40–60 käsikirja. Paraku laekus vaid 20 võistlustööd, millest 7-liikmeline žürii (muide, Lauri Kärk, Tiina Lökk ja Enn Rekkor tegid võistluse kokkuvõtet ka viisteist aastat tagasi) pidas ergutustoetuse vääriliseks vaid kolme. Seega polnud üritus kuigi tulemusrikas. Olid žürii liige, räägi lähemalt võistlustöödest, ja kas mõni stsenaarium võib sinu nägemuse järgi kunagi filmiks saada?

Katsun vastata sama lühidalt, kui sa küsid.

Stsenaariumiprobleem on jätkuvalt tõsine igal pool, eriti Hollywoodis, selles pole midagi Eestile eriomast.

Ma pole kunagi kusagil öelnud, et Eestis puuduksid oma Godard'id ja Fellinid. Nad on meil täiesti olemas, ainult nimed on teised. Iga rahvas on oma filmikunsti väärt.

1986. aasta stsenaariumivõistlusel osales minu teada ka tookordse laia kodumaa avarustelt saabunud nn tsirkulaarkäsikirju, ei tea küll protsenti, aga küllap nad osavõtjate arvu pisut ikka suurendasid.

Kümme auhinda, see tähendab ca 1/9 osutus tähelepanuväärseks. Tänavusele võistlusele saabus 20 kaastööd, 3 märgiti ära, see on ca 1/7 – tulemus on ju parem, kas pole?

Me julgesime ennustada maksimaalselt 40 osalejat, ent küllap on vahepealsed viisteist aastat oma jälje jätnud – toonane võistlus toimus ju stabiilses filmitootmise atmosfääris, kuhu nn *perestroika* uksepraost langes isegi viltune (sõna)vabaduslootuse kiir. Mängufilmistsenaariumi honorariga võis osta auto. Hoopis teine kliima. Mõlemad filmid, mis tookordse võistluse kaastööde põhjal hiljem vändati, on minu meelest täitsa head filmid. Kuid ega neid vändatud ju sellesima võistlusele esitatud käsikirja alusel, filmide käikulaskmiseni ja valmimiseni läks mitu aastat.

Meenutaksin, et esimene Eesti filmikäsikirjade võistlus toimus 1924. aastal, järgmine minu teada 1937, kui vahepeal polnud veel mõnda. Okupatsiooni ajal tehti neid palju kordi, mitte ainult 1986.

Enamikust võistlustöödest ei saa kunagi filmi. Stsenaariumivõistlus peab esile tooma uusi kirjutajaid, aitama revideerida vanade kirjutajate vormi jne. EFSi laekunud võistlustöid võivad produtsendid ja režissöörid lugeda ja siis vaadata, milline oli tase, kust midagi kumab. See töö juba käib. Et äramärgituteks osutusid uued nimed, näitab, et võistlus täitis oma ülesande uute kirjutajate ergutamise osas, teisalt aitas see selgitada üldisi probleeme (näiteks krooniliselt – ei osata lugu lõpetada). Ligemalt rääkida neist toorikutest on mõtet alles siis, kui mõni neist hakkab filmiks saama, ja nagu varasem kogemus näitab, võtab see paremalgi juhul vähemalt kaks

aastat. Kannatust. Võiksim hakata mõtlema uuest võistlusest, et filmikäsikirjutajad liiga maha ei jahtuks.

Teiseks põhjuseks, miks meil filmitootmine normaalselt ei edene, peetakse pidevalt produktentide puudumist. Minevikust tuuakse näiteks legendaarne filmidirektor Raimund Felt, kes tööpoollest ka üheksakümnendate algul ajas filmimajanduse asju tulemusrikkalt. Ja kõik. Minu arvates on praegu suurepärase produktent Peeter Urbla, kelle juures just paljud noored alustavad ja kelle oskused ei ole meil täielikult rakendust leidnud, vahelgi rahajaotajate isikliku vimma tõttu. Sihtasutuses puudub praegu inimene, kes tunneks või oleks põhjalikult õppinud filmimajandust. Samas õppis režissööri ja teletöö kogemustega Aare Tilk paar aastat Ameerikas just filmitootmist, tema õppimiseks kulutati vist pool miljonit, suur osa sellest tuli sihtasutusest. Miks ei kutsuta teda, nüüd mil ta on välja õppinud, ookeani tagant koju, et ära kasutada õpitut. Või kui Tilk ei soovi Eestisse tulla, siis peaks ta saadud raha tagasi maksma. Mis sa arvad, kas Tilga rahulejätmise põhjus on ennekõike selles, et mõni kardab oma koha pärast?

Sina kõrgesti koolitatud ajakirjanikuna peaksid vist oma diplomi tagasi andma. Jälle on sul mitu erinevat küsimust ühekorraga. Ja üks neist veel sisaldab soliidse kultuuriajakirja veergudel sobimatut, arusaamatu sihiga halvustavat kommentaari nagu viimases tabloidis.

Tegusate mängufilmiproduktentide probleem on meil tõesti tõsine, aga ei jätku ka tootmisjuhte ega professionaalseid teisi režissööre ning mitmeid muid tähtsaid töötajaid. Hakka või tõesti välismaalt kutsuma. Aga eks nende ametite oskajaid tule tasapisi taas juurde, kui filmitootmine stabiliseerub ning laieneb.

Kui sa küsid EFSi töötajate kohta, siis neidki on valitud inimeste hulgast, kes meil siin Eestis võtta on või kes tulla saavad-tahavad. Sihtasutuse personali valimisel on üks kindel nõue – nad peavad olema sõltumatud otsestest filmitootmishuvidest. Peeter Urbla, keda nimetasid, on hea produktent, aga kas ta tahab mitmeks pikaks aastaks jätta ameti, mida ta valdab ja mis talle meeldib?

Eesti Kinoliidu noortesektsiooni sügiskool Viitnal 1986. aasta sügisel. Vasakult: Andrus Peegel, Linnar Priimägi, ürituse korraldaja Jaak Lõhmus, seljaga Hendrik Lindepuu, Anton Raid, Kalle Kadakas ja Olav Kruus. Erakogust

ETV filmisaatesarja "Ffriik!" (1996 – 1998) meeskond. Vasakult: režissöör René Vilbre, saatejuht Ilmar Raag ja toimetaja Jaak Lõhmus.

Eesti Televisiooni fotoarhiivist



Mis puutub *American Film Institute*'is mängufilmiproductsendi magistriõppe läbi teinud Aare Tilka, kes sai tõesti selleks korraliku stipendiumi, siis saan vastata sinu mitmest küsimusest koosnevale küsimusele nii.

Ma ei saa kommenteerida tema stipendiumilepingu sisu ega tingimusi. Meil on vaba maa. Ja Ameerika on vaba maa. Kui eesti inimesele pakutakse pärast õpinguid head tööd Hollywoodis, on see ainult hea. Milleks hakata teda tagasi nõudma, kui tingimused filmitootmiseks siin ei ole praegu just ideaalsed. Suurepärane, kui ta õpib praktikas juurde. Olen kindel, et härra Tilk leiab pärast nii hea kooli läbimist ja Ameerika filmitööstuse ränkraske praktilise kogemuse omandamist Eestis alati filmitööd.

Ma ei kurda oma diplomi üle. Mis puutub filmiintervjuusse, siis sellel ei ole tänapäeval kindlat formaati nagu filmilgi, vaata näiteks ajakirju "Sight and Sound" või "Cahiers du cinéma". Küsimuste paljusus tuleneb sellest, et me ei vestle silmast silma, sul polnud selleks aega. Leian aga endiselt, kui maksumaksja on hulk raha välja andnud, siis peaks sellel tulemus olema. Eesti filmis puudub praegu pikemaajaline tuleviku suunatud nägemus. Ma ei nostalgitse sotsialismi järele, kuid sihiseadmine viis aastat ette ja teatavate proportsioonide paikapanemine filmitemades osas oleks ikkagi vajalik. Praegu on jumaluseks muudetud projekt, mille tegija esitab ning rahajagaja otsustab, kas läheb või mitte. Täielikult on lõppenud eesti kirjanduse ekraniseerimine. Mark Soosaar ütleb täitsa õigesti, et kui ei oleks sarja "Õnne 13", oleks üks põlvkond näitlejaid jäänud jäädvustamata. Praktiliselt ei tehta dokfilme eesti kultuurile ja teadusele olulistest inimestest, sest veidrikud ja marginaalid müüvad paremini. Tean, kuidas Tõnis Lepik on püüdnud igati raha saada Jaan Kaplinskist filmi tegemiseks; olgu, kui ta pole selleks üksinda suuteline, paneme kedagi juurde, et asi edasi liiguks. Hiljuti rääkis Ilmar Raag, et ETVs on portreelugude osas siiski midagi toimumas. Kas sihtasutus ei pea vajalikuks eesti kultuuri ja teaduse sihipeerist jäädvustamist?

Pikaajaline nägemus on eesti filmitegijatel alati olemas olnud, ehkki elatud on peost suhu. Vaata 1990. aastate alguse ja keskpaiga ajakirjandust ja kinoinimeste koosolekute kokkuvõtteid. Seal on jutuks kõik need asjad, mida siis ei olnud, aga mis nüüd, aastat seitse kuni kümme hiljem, toimivad: Eesti Filmi Sihtasutus, koostöö *Baltic Films*'i vihmavarju all, tunnustust koguv rahvusvaheline filmifestival, väärtfilmide maaletoomise toetus, ühinemine programmiga MEDIA (nüüd juba *Plus* lisandiga) jpm. No ei saa ühekorraga kõike. Praegu on vaja pingutada, et areneks rahvusvaheline filmikoostöö, hakkaks toimima Eesti filmide eksport, et kinosis tuleks juurde, et järjepidev filmikõrgharidus saaks tugeva ja arengusuutliku põhja, et televisioon panustaks rohkem raha filmitootmisse, et vanad Eesti filmid ei hävineks, et tuleksid kodumaised filmid DVD-del, oleks iga minut võtta pädev ja mitmekülgne informatsioon eesti filmi ajaloo ning tänapäeva kohta jne. See on lähemate aastate ühine töö, ja selle kõrval peab tasapisi laiendama filmitootmist, niisuguste filmide tootmine, mida rahvas, kunstirahvas meeleldi vaataks.

Mis puutub kirjandusklassika ekraniseeringutesse, siis ei saa EFS küll midagi ette kirjutada. Kui produtsent ja autorid üksteist leiavad – tuld! Mis see "Nimed marmortahvil" muud on kui eesti sõjakirjanduse tähtseose ekraniseering?

Pildiajastul on möödapääsmatu, et riigi aust ja uhkusest, kultuuri-inimestest, tehakse pidevalt dokumentaalfilme. Aga Eesti Filmi Sihtasutus ei saa aastast toetada rohkem kui 20–25 dokumentaalfilmi tegemist. Hiljuti valmis Dorian Supini film Arvo Pärdist, äsja Peeter Brambatil Lembit Sarapuust. On kultuuriinimesed? Kuid meil on ka tublisid sportlasi, meil on ajalugu, sotsiaalsed probleemid, maarahvas, rahvakultuur, noortekultuur, on ka omad suurepärased maalilised veidrikud. Film seto sootskask pakub kindlasti ka kodust kaugemal huvi.

Kui televisioon paneb alates uuest aastast omlalt poolt öla alla, laieneb dokumentalistika teemade skaala kindlasti võrreldes praegusega.

Tänane kitsalt pragmaatiline varakapitalistlik suhtumine filmi, mida peetakse enekõike kaubaks, mis peab olema müüdav, ei soosi eksperimenteerimist. Vladimir Karasjovi "Lindpriide" või Jaan Toominga filmidega võrreldavad projektid praegu vaevalt raha leiaksid. Sina kui kunagine avangardi pooldaja oled rõhutanud ametnikuna vajadust rahvalike komöödiate järele, nagu Sulev Nõmmiku jandid. Kas eksperiment, mida ilma rahata ei saa teostada, on eesti filmis nüüdseks välistatud?

Kui raha tuleb rahva taskust, siis peab rahvas selle eest tehtud filmi nägema ja film peab ka (rahvale) meeldima. Filmitootmistoetused ei ole pelgalt autorite ning režissööride loominguliste ja/või muude probleemide lahendamiseks. Tootmiseks kulutatud raha ei too Eesti film tagasi veel niipea, kui üldse millalgi, ent see ei tähena-

da, et peaksime tegema ainuüksi kõrget kunsti, mida kinos vaatab paar tuhat inimest ja televisioonis mõnikümme tuhat. Kaunid öied võrsuvad sõnnikust, ütles üks eesti filmiklassik.

Rahvalikku komöödiat pole meil mitukümme aastat tehtud, ei tea, kas enam osataksegi teha. See on ju lausa kultuuri küsimus. Loe soomlaste filmiteaduslikku ajakirja "Lähikuva", mismoodi nad seal analüüsivad menüükomöödiate *à la* Uuno Turhapuro retseptiooni ja muud abrakadabrat, mis kõik jäntides peidus ning kaasa kõlksub. Lame jänt on rahva hinges sees risti ja rästi. Mina nimetaksin seda igamehefilmiks, mida igaüks julgeb minna kinno vaatama.

Eksperimendi osatähtsust ei tohi muidugi mõista kunagi alahinnata, aga ei saa jääda ainult eksperimente tegema. Ilma rahata ei tee tänapäeval ühtki filmi, vähemalt oma raha peab olema, kui fondid ei usalda. Tuleta meelde, et prantsuse kunagise uue laine esimeste filmide taga oli mõnegi noore geeniuse lähisugulaste kopsakas varandus.

Asi ei ole Eestis ka nn väikeste filmide armastajate, pidevalt uuenduslikkuse otsijate seisukohalt halb. Eesti filmikooli 10. sünnipäevaks jõuab kinodesse selle kooli esimese lennu vilistlase Marko Raadi "Agent Sinikael", film, mis pole küll nii kirglik ja intensiivne nagu omal ajal Jaan Toominga "Lõppematu päev", ent oma ja uut proovib see noor mees leiutada küll õige mitmes filmitegemise tahus.

Paljud filmitegijad heidavad nii sihtasutusele kui ka kultuurkapitalile ette üle mõistuse minevat bürokraatiat, tohutut nõutavat paberilasu, mis kaasneb iga väiksemagi rahataotlusega. Soosaar ütleb näiteks, et ta peab ikka ja jälle paberitega tõestama, et ta oskab filme teha. Suhtlen iga päev mõne filmitegijaga ja nende jutust jääb mulje, et paljusid peavad rahastajad potentsiaalseteks sulideks, kes panevad raha lihtsalt oma tasku. Kas on ikka ilmingimata vajalik tõestada, et filmimees söi täna ühe asemel kaks taldrikutäit suppi?

Supitaldriku juures on omad reeglid, riigilt abi taotledes on omad reeglid. Katsu saada uus Eesti pass, kui sul on mõni nõutav paber puudu. Või taotleda USA viisat. Ei peeta kedagi suliks, aga tahetakse teada, kas ikka on kodanik. Euroopa filmifondidelt raha taotlemise paberite täitmine võtaks produtsendilt kuu aega. Need ajad, kus löid sõbra juures kontoris jalaga ukse lahti, on läbi, nuta või naera.

Mulle tundub, et meie filmiilmal on ülemäära jõudu võtnud maaklerlik suhtumine. Müüme kõik maha mis võimalik ja pärast vaatama, kas see oli õige. Omal ajal sa pooldasid "Tallinnfilmi" kui tootmisbaasi säilitamist. Räägi, kui suure raha eest stuudio ja selle varad maha parseldati, ja mis on sellest rahast saanud? Kas see oli õige, kui silmas pidada, et mõne aasta pärast jõuame võib-olla 6–8 mängufilmini aastas.

Nii lihtlabane asi küll ei ole. Müüakse siis, kui midagi ei vajata või ei suudeta ise pida. Ülimalt kalli stuudio ülevõlpidamine olukorras, kus tehakse paar mitte kunagi ennast tasuvat filmi aastas, ei olnud ega oleks ka praegu rentaabel. Varem oleks tulnud müüa, veel praegugi makstakse üleminekuaegadest kogunenud võlgu. Stuudio majade müügist saadud raha pole kuhugi kadunud, selle investeerimiseks tuleb otsida parim võimalus ja õigeim hetk. See aeg ei ole väga kaugel, kuid siiski ei saabu see minu arvates veel mitte 2003. aastal. Üsna huvitavaid Eesti ja/või Tallinna filmikeskuse ideid on kümne aasta jooksul välja pakutud, vahest mõni neist peerguudest võtab lõpuks tuld.

Üheksakümne date algul lammutati kibekiirelt riiklik kinovõrk, mida nüüd kibedalt kahetsetakse. Paljudes linnades puuduvad kinod, rääkimata maakohtadest. Ameerika filme sissetoov MPDE on praktiliselt vallutanud peaaegu kogu Eesti kinod; Euroopa film, mis on ka kallim ja toob vähem vaatajaid, muutub kinodes üha haruldasemaks nähtuseks. Euroopa filme ostnud "Filmimax" on otsad kokku tõmmanud ja asemele pole teisi tulnud, katkenud on varasem tihe suhtlemine saatkondadega, eri maade filminädalad on praegu üsna haruldased. Kinomaja saalis, kus vanasti näidati iga päev filme, on alles viimastel kuudel taas tegevus hoogustunud. Mida tuleks teha, et olukord radikaalselt paraneks lähemate aastatega? Kes peaks muutused ellu viima ja kes rahastama? Filmilevi on ka üks sihtasutuse tegevuse suundi.

Vanasti oli lumi valgem. Rikkad Euroopa maade filmifondid toetavad isegi Ameerika filmide lisakoopiade valmistamist, rääkimata kinode sisseseade uuendamise toetamisest jms. Meie võimalused lubavad praegu toetada üksnes Eesti filmide kinokoopiade valmistamist.

Eestis ei tegele keegi filmiajaloo uurimisega, rääkimata süvenemisest filmiteooria küsimustes. Kuigi meil on olemas selleks võimelisi inimesi. Pead sa normaalseks, et näiteks Jaan Ruus teeb aastaid telelehele nuppe, millega mujal maailmas tegele-

vad poisikesed, või et Lauri Kärk ei ole üldsegi hõivatud. Kultuuriministeeriumi kantsler Margus Allikmaa on toonitanud, et kõik filmiga seondud peaks olema sihtasutuse pädevuses. Kas tõesti sihtasutus ei oska leida sellist väikest raha, et võtta palgale paar inimest, kes tegeleksid filmiuurimisega? Küllap siis hakkaksid tulema ka filmiraamatud, mis praegu enam kui haruldased.

Praegu peaksime ikka arvestama, et filinduse arengu ja tasakaalu huvides ei pea kogu energia ja informatsioon lähtuma ühest punktist. Tootmise kõrval on tähtis haridus, haridus ei saa läbi ilma ajaloota ja teooriata, viimased ei saa hakkama ilma informatsioonita jne. Selleks et masinavärk tõrgeteta toimiks, on tarvis üsna mitmeid institutsioone ning nende tihedat koostööd.

Mind siiralt rõõmustaks, kui sinu nimetatud härrad saaksid pidevalt tegelda asjaliku filmiuurimisega, aga võib-olla on nad ise vabatahtlikult sellise töö valinud, mida nad praegu teevad.

Sinu küsimus on muidugi mõista valus. Kujuta ette, et meie auväärsed kirjanus- ja teatriloolased oleksid pidanud kaevama kraavi (kirjutama lehtedele nuppe, nagu sina ütlesid), et õhtul enne uinumist enda, abikaasa ja sõprade jaoks avada Sütiste või Põldroosi loominguloo iseäralikke juhtumisi. Eesti filmiajaloo uurimine on kahjuks tänaseni huvitatud inimeste jaoks ainult ja veel kord ainult harrastus. Seda tööd tehakse muu töö kõrvalt.

Ärgem laskugem detailidesse, mis maksab ühe töökoha loomine, rääkimata paari inimese palgale võtmisest. Filmiteaduse tegemiseks kohtade loomine kuulub ikka kõrgkoolide, muuseumide või filmiarhiivide pädevusse, see pole filmifondide otsene kohustus. Nii on see igal pool. Ka meil tuleb selleni jõuda. Et olukorda leevendada, saaksid küllap ka EPS ja Kultuurkapital aidata stipendiumidega.

Üks tõsine ja lahendamist nõudev probleem, millest palju räägitud ja vähe tehtud, on eesti filmide uute koopiate saamine, negatiivid on teatavasti Moskva lähedal Belõje Stolbõs ja Krasnogorskis. Esimese pääsukesena valmis digitaalselt taastatud "Viimse reliikvia" koopia Soomes. Kuid see olevat maksuma läinud ligemale miljonile. Juhuslikult juhtus kätte üks vana "Eesti Päevaleht", 7. jaanuarist 1999, kus mustvalgel kirjas, et koostöös Tallinna rahvusvahelise filmifestivaliga tehti enne seda sügisel kultusfilmi "Viimne reliikvia" värske koopia, kus kvaliteetsed värvid ja kriipimata filmilint ja see lõbu läks tollal maksuma 40 000 krooni. Noh, seda koopiat ei ole küll keegi kunagi oma silmaga näinud, kuid summa paneb mõtlema. Selle raha eest, mis soomlastele maksime, oleks venelastelt saanud 25 filmi. Või on kõik bluff?

Eesti-Rootsi ühisfilm "Põgenemine" ("Tallinnfilm" ja "Film & Scen", 1991; stsenaarist Jaak Lõhmus, režissöör Andres Sööt). Eric Soovere foto Eesti põgenikest Saksamaal, salvestatuna Lakewoodi Eesti arhiivis USAs. Repro raamatust "Käru ja kaameraga"



Siin ei ole mingit bluffi. Sa ei ole endale kogu protseduuri keerukust lihtsalt selgeks teinud.

40 000 krooniga saab Moskvast venekeelse koopia ja kontranegeatiivi. Vene filmilindil. Eestikeelsed, omaaegsed "Tallinnfilmid" helilindid on hoiul siinses filmiarhiivis. Nende materjalide põhjal tuleb teha uued helitööd. Siis tuleb pilt stabiliseerida, puhastada ning parandada, värvid korrigeerida jne. See töö kestab ühtekokku kuni kolm kuud, umbes nagu mängufilmi järeltootmine, ainult et natuke teises vormis.

Et asja saaksid kiiremini käima, peaksime tegema koostööd Läti ja Leeduga *Baltic Films'* raames. Kaasa aitab ka raamlepe Venemaa kultuuriministeeriumiga, ent ega siin mingit muud imet ei ole, kui tuleb maksta. Mitte keegi mitte kunagi ei anna ilma rahata Eestile tagasi filmide algmaterjale, see oleks olnud võimalik ainult vahetult pärast 1991. aasta putši, mitte praegu.

Filmide restaureerimine on pikka aega ja palju raha nõudev protsess. Soomes ja Põhjamaades alustati selle tööga kolmkümmend aastat tagasi. Meie alustame alles nüüd. "Kutsu-Juku seiklusi", "Viimne reliikvia" ja "Utotshkini lendamine" on olnud pilootprojektid, mis näidanud kätte kõik tarvilikud tööetapid ja ka kõigi tööetappide maksumuse. Mäng väärib küünlaid, eeskuju nakatab, lätlased juba plaanitsevad oma menufilmi "Saatana teenrid Kuradiveskis" restaureerimist.

Mitu festivali peaks Eestis olema? Teame hästi, et praegu on Pimedad Ööd peaaegu ainuke kinovalgus, pärast seda saabub taas pilkpime ameerika öö. Ja kas poleks aeg hakata jälle korraldama Eesti filmifestivali, tänavu toimus neljas eesti filmi nädal. Viie aasta toodangust on juba üht-teist välja valida. Igal filmimaal on ju oma rahvuslik filmifestival olemas.

Eesti rahvuslikku filmifestivali oleks kindlasti mõtet hakata korraldama, kui leiduks eestvedajaid. Kõik sõltub sellest, palju see maksab. Me võime ette kujutada, et oleks veel vaja üht rahvusvahelist filmifestivali Tartusse ja üht Saaremaale, ent oleme realistid, rohkemate rahvusvaheliste filmifestivalide tegemiseks Eestis ei ole lähema paari aasta kestel vajadust ega ka ressursi. Aga siiski, ootame, kuni keegi hakkab trummi taguma uues ja tundmatus kohas. PÖFF oli ja on originaalne festival, kui tahame uut juurde, peab see olema sama kreisi ja nakatav.

Oleme nüüd põhjalikult tänase filmiolukorra üle arutlenud, pöördume tagasi möödunud. Miks mitte kirjutada memuaare, kui noor veel oled, ütles üks filmiinimene. Oled oma varases nooruses tugevaid mõjutusi saanud tolles ajas vähem või rohkem teisiti mõtlejatelt, suhtlesid tihedalt Jüri Lina ja Tunne Kelamiga ja kellega veel, andsid välja mingit *samizdat*-trükist. Räägi sellest lähemalt.

Läks nii, et proovisin end ise kasvatada, kui kaela kandma hakkasin. Ma ei julge küll vanduda, et olen ühelt või teiselt inimeselt (väljaspool perekonda) saanud liiga sügavale ulatuvaid mõjutusi. Koos töötanud olen väga paljude huvitavate ning vastuoluliste inimestega. Ja lapsed on muide päris olulised mõjutajad, sealt tuleb nagu kajaga tagasi mingi suguvõsa veres olev mõju. Aga memuaaride kirjutamiseks olen veel tõesti liiga noor. Võib-olla peaks kirjutama romaani? See nagu moodsam värk. 1970. aastate Tartu elu oleks küll üht sürrealistlikku romaani väärt.

Lapsepõlv?

Kuigi olen Tartus sündinud ja elan Tallinnas, tunnen end ikkagi kuidagi maapoisina. Kõik suved kuni hilise tiineka-eani veetsin Valgamaal, Andel, Sangaste vallas. Oskan ilusti vikatiga niita ja *obest* ette panna, mida vist enamik linnapoisse ei oska. Möistan päris hästi Sangaste keelt kõnelda, kahju, et seda nii *arva saa teta*. Tänu vanaema juttudele arvan end mäletavat asju, mis toimusid sealkandis ülemöödunud sajandil. Praegu oma lapsi vaadates on natuke kahju, et tänapäeva elu lõhub niisugused sidemed, mälestused ei lähe enam toonases mahus suust suhu edasi, vanad asjad visatakse minema, pole aega omavahel pikalt juttu ajada, tundub et olnud asjadel polegi tähtsust. Minule tundub, et neil on tähtsust, aga vahest on see tunne sisse kasvanud sellepärast, et ema oli ajaloolane. Natuke müstiline tundub, kuidas lapsepõlve ajad tänase päevaga järsku ristuvad. Kohtasin tänavu esimest korda Kino-Matit, kelle näidatud filme lapsena Keeni kinos vaatasin. Ja käisin vanades tuttavates paikades, mis tänavu olid mängufilmi "Nimed marmortahvilil" võttekohtadeks.

Mina sain sinuga tutvavaks vist 1983. aastal Moskva filmifestivalil, tegid siis Tartu Ülikooli filmiklubi. Paljud meie põlvkonnast, kes filmiellu jäänud, on läbi käinud filmiklubide ülikooli. Olgugi et tollane kinode repertuaar oli tunduvalt mitmekesisem kui praegu, jäid paljud olulised filmid tsensuuri tõkete taha kinni, või nende ostmist ei peetud kassat arvestades mõttekaks, ja siin aitasid välja filmiklubid, kel olid tihedad sidemed saatkondadega. Tuleta meelde seda aega.

Esimest korda käisin Moskva festivalil 1973. aastal Tartu linna filmiklubi "Amfo" akrediteeringuga.

Mis siin pikalt meenutada, need ajad ei kordu iial. Mais, mil vestleme, on Tallinnas Federico Fellini filmide nädal. Üheksateist aastat tagasi kevadel tegime Tartus Vanemuise ringauditooriumis samuti Fellini nädala (osa värvifilme olid mustvalgete piraatkoopiatega). Professor Juri Lotman rääkis "Kaheksa ja poole" ees, maja taheti lõhki ajada, nõuti kordusseansse. Pärast filme mindi all-linna pidutsema, lauldes teel Saragina tantsu. Ülikooli filmiklubi oli tõeline alternatiivkino või filmi-õhtuülikool, selliseid filminädalaid meil küll väga palju ei olnud, aga üsna tavaline asi oli, et filme näidati kaks-kolm öhtut nädalas. Mitmed filmialal tuntud nimed on sellest klubist läbi käinud, Mart Taevere, Peep Pedmanson näiteks, kui ainult esimesena meelde tulnud nimetada.

Tallinna tulnud, töötasid lühikest aega nukufilmis, siis kutsus Jaan Ruus sind TMK filmitoimetajaks. Ruus märgib ühes kirjutises, et tulid väga halva iseloomustusega, ja pikka aega kaaluti, kas sind üldse võtta. Mis sa "Tallinnfilmis" korda saatsid, või peeti silmas sinu varasemaid patte?

See mõni patt, peaksin vist vastama. Ma ei tea, mida sa täpselt silmas pead, mul ei ole küll mitte kellelegi midagi ette heita. Enne "Tallinnfilmis" nukufilmiosa-konda olin tubli pool aastat lastemängufilmi "Karoliine hõbelõng" grupis režissööri abi. Nii suure süsteemiga nagu filmistuudio 1984. aastal oli, vist oma 600 töötajat, kohanemiseks on seitse–kaheksa kuud üpris lühike aeg, olen üldse väga aeglane koduneja. Et mind pärast ülikooli filmiklubi sügiskooli Taevaskojas kutsuti ajakirja, oli täiesti ootamatu. Selge see, et "mees tänavalt", nagu ma Tallinna filmirahva jaoks olin (mitmeid tegijaid tundsin küll filmiklubi kohtumiste kaudu), pidi tegema läbi kahekuulise katseaaja ja omaks võtmise nõudis aega.

Sa tegid mõni aeg väga hästi ajakirja, kui tollaseid aastakäike sirvida, siis aga tüdinesid ja pealegi pakkus *perestroika* uusi võimalusi. Pärast seda, ku sa mind ajakirja kutsusid, olid sa ühtepuhku välismaal, hakkasid ise filme ja telesaateid tegema. Sinu neljast filmist on "30 aastat hiljem" Mart Niklusest ja "Pögenemine" (koos Andres Söödiga) 1944. aasta paadipögenikest väga head filmid ning "Emb-kumb" esimesest Eestis toimunud UNICA festivalist vajalik, kuid sul on juba mõnda aega pooleli film poliitilisest seiklejast Aleksander Keskülast, sellest, kellest Hardi Volmer tegi "Minu Leninid". Käisite võttegrupiga Keskülagas seotud paigust, kohtusite teda tundnutega, leidsite üles tema haua jne, kuid ütle, millal sa jõuad filmi ära lõpetada? Või tuleks sul kedagi appi paluda?

Minul ei ole kedagi appi vaja, sest mina selle filmiga enam ei tegele. Minu teada on stuudio "Faama Film" plaan, et Aleksander Keskülast jutustava dokumentaali viib lähema paari aasta jooksul katuse alla üks teine režissöör. Praegu on võetud materjal n-õ konserveeritud, kuna stsenarist Kaido Jaanson on teinud Ameerika, Saksamaa, Rootsi ja Soome arhiivides väga olulisi avastusi, leidnud dokumente, mis näitavad asju täpsmini ja vahel ka teisiti, kui seni arvati. Ilma väga põhjaliku uurimata, milleks omal ajal filmiraha ei jätkunud – selleks andsid toetust teised fondid –, ei ole mõtet seda filmi lõpetada, olen ses suhtes Jaansoniga nõus. Keskülagas läks nii, et ta jõudis meieni kõigepealt mängufilmikangelasena komöödias ja alles siis hakati tegema uurimuslikku dokumentaali, ehkki vastupidi olnuks justkui loogilisem. Kuid aeg polnud veel küps. Olen kindel, et sellest tuleb huvitav asi.

Sinu senise tegevuse kõige tulemuslikumateks aastateks võib pidada tööd televisioonis. Võib isegi rääkida kahest ajajärgust eesti filmisaadete ajaloos, esimene, mida vedas Ahto Vesmes, ja teine, mille eesotsas olid sina. Vesmese saated olid ennekõike kinode repertuaari tutvustavad, sinu omad filmialast haridust andvad. Neid saateid võiks praegugi aeg-ajalt uuesti näidata. Hetkel on ETVs vaid Mark Soosaare kommentaarid tema soovitatud filmidele ning teispäevaste väärtfilmide tutvustused. Muidugi, "Anima tsoon" oli hea saade. Sina kui pikaajaline tegija võid öelda, missuguseid filmisaateid tänane aeg nõuab?

Tunnen end kõrvust tõstetuna. Tegemist on Eesti teleajaloo pildi ilmse vaesestamisega. Kuhu sa jätab Mark Soosaare ephhiloova "Suure Tumma eluloo" ja tema "Filmiohtud"? Ja Peeter Urbla "Filmikanal", mis kujutab endast suurepärasest kokkuvõtet Eesti filminduse ülimalt põnevatest aastatest 1986–1988? Ja veel Öie Orava, Veste Paasi, Jaan Ruusi ja Lembit Lauri filmisaated. Teletöö on meeskonnatöö nagu filmitöögi ja ei maksaks ka unustada aastakümneid töötanud toimetajaid ja režissööre.

"Ffriik!" ja "Ffriigi teataja", millest nüüd noored tegijad snitti on võtnud, ei sündinud tühjale kohale. Sellist filmi-teleajakirja prooviti algatada ka varem, mitme

teise tegijaga, aga aeg polnud ilmselt küps või ei sattunud kokku õiged inimesed. Kui me koos Ilmar Raagi ja René Vilbrega pakkusime välja sellise sarja idee, lasti meil esialgu ikkagi teha ainult proovisaade, mille järel otsustati, et võib selle seltskonnaga niisugust saadet tegema hakata küll.

Praegu on mõlemad mainitud mehed ETVs võtmepositsioonidel, nemad otustavad, missugust filmisaadet oleks vaja praegu teha. Minu teada ei ole eeloleval sügisel originaalfilmisaate sarjaks raha.

Kahtlemata ei saa mööda minna filmiajakirjanduse teemast. Seoses sellega, et Vardo Rumessen ajas parlamendis olles välja miljoni muusikaajakirja tegemiseks, on jutu olnud ka eraldi kinoajakirjast. Olen korduvalt rääkinud, et praegusest TMK mahust ei piisa ruumi kõigeks selleks, mida tuleks tõlkida või kajastada, palju jääb lehekülgede vähesuse tõttu kõrvale. Ja ilmselt tuleks ajakirja formaati ning kujundust muuta. Samas toon mõned näited, mida sa küllalt hästi isegi tead. Soomlaste "Filmihullu" on suuresti läbi aegade säilitanud oma ammu väljakujunenud ja suhtelisel vanamoodsa vormi ja ilmub edasi, samas rootslaste väga prestiižikas "Chaplin" tegi peatoimetaja vahetusega aastaid tagasi läbi radikaalse moderniseeringu ning lõpetas õige varsti ilmumise. Nüüd sinu nägemus: kas meil on eraldi filmiajakirjale ostjat? "Cinema", mis oli just kinode repertuaarile orienteeritud laiatarbeajakiri, pidas vastu ainult niikaua, kuni oli taga venekeelsele variantile Venemaa turg. Ja kui TMK uueneb, kes peaks seda filmi osas finantseerima?

Head eestikeelset filmiajakirja, mis ei peaks elama Hollywoodi filmide reklaami najal, on praegu minu arvates väga raske teha. Eesti filmide kohta pole ka nii palju kirjutada, filme alles hakkab pidevalt tulema. Mina näen, et enne paari aastat pole filmikultuuri ajakirjale nii palju lugejaid, et tasuks eraldi ajakirja teha. Meelelahutusajakiri – võib-olla, aga sedagi on raske ilma dotatsioonita majandada. Kui TMK uueneb? Kui TMK uueneb, peab selle väljaandmist finantseerima samadel alustel ja samast allikast, mille kaudu finantseeritakse teiste kultuurivaldkondade ajakirju.

Tänapäeval ei ole ideaale, nende olemasolu peetakse koguni endisaegseks naeruväärseks nähtuseks. Parteisid vahetatakse nagu sokke, see on loomulik, sest muidu jääksid jalad haigeks. Praegu on raha jumal. Sinagi oled liikunud üha edasi ja ikka selles suunas, kus rohkem makstakse. Muidugi on kogu sinu tegevus olnud seotud filmiga. Sihtasutuse nõrkuseks on minu arvates olnud inimeste pidev vahetumine. Kas sa planeerid oma elu ette? Kauaks sa tahad jääda peaeksperdi kohale?

Lõpp hea, kõik hea. Jälle palju küsimusi koos.

Kui ma oleksin bürokraadiks tahtnud algusest peale, oleksin Tartu Kunstikooli asemel läinud pärast keskkooli lõppu TRÜsse majandust või juurat õppima. Oma arust olen ma peaaegu alati edasi liikunud ainult sinna, kuhu mind on kutsutud. Selles mõttes pole ma küll mingi trügija tüüp.

Minu leping EFSiga on sõlmitud 2003. aasta 31. maini. Puhtprofessionaalselt vaadates võiks öelda, et kolm aastat on just üks aasta liiga vähe, et mingi etapp lõpuni viia. Neli oleks täpselt õige aeg, aga vahest selline *srok* määratakse minu järeltulijale. Olen EFSi esimese nõukogu ja juhatuse kohta kasutanud koduvillast võrdlust: nad olid soosilla ehitajad. Kui seda võrdlust edasi arendada, siis praegu tegeldakse kruusate rajamisega. Asfaltlinti mööda sõidavad need, kes tulevad hiljem.

Filmialal on olnud liiga palju huvigruppide omavahelist sõdimist ja liiga vähe koostööd. Ma võib-olla eksin, olen liiga sinisilmne, kuid mulle tundub, et praegu on algamas teatav rahulik tööperiood.

Küsitlenud SULEV TEINEMAA

JAAK LÖHMUS on sündinud 25. aprillil 1955 Tartus. Õppinud 1970–1973 Tartu Kunstikoolis puidu kunstilist töötlemist ja 1981–1987 TRÜs eesti filoloogiat. Töötanud 1984–1991 ajakirja "Teater. Muusika. Kino" filmitoimetajana, 1991–1999 ETV filmisaadete toimetajana ja 1995–1999 ajalehtede "Kultuurileht", "Eesti Ekspress" ja "Postimees" filmitoimetajana. Aastast 2000 Eesti Filmi Sihtasutuse peapeksper. Teinud dokumentaalfilmid "Emb-kumb" (1986), "Lünk" (1988), "30 aastat hiljem" (1989) ja "Põgenemine" (1991, stsenaarist; režissöör Andres Sööt).

TAGASI "KEVADES"



O. Luts – T. Lõhmuste, "Kevade" (lav Toomas Lõhmuste), "Ugala", 2002. Stseen lavastusest.
Tarvo Vridolini foto

Ehk küll vahetevahel on kõlanud deklaratsioonid, et eesti teater võiks suurepäraselt toime tulla üksnes tõlgitud tekstidega, pole niisugust olukorda veel ette tulnud. Kui algupärastest uudisnäidenditest ongi olnud põud, on ikka mängitud klassikat, ja mõnel ajalooperioodil, näiteks 1940/50-ndail, on just klassika teatri rasketest aegadest läbi aidanud. Tammsaare, Lutsu, Kitzbergi tähtsust ja positsiooni eesti teatrite mängukavas võib vabalt kõrvutada niisuguste maailmakirjanduse suurte klassikutega nagu Shakespeare, Ibsen või Tšehhov. "Libahunt", "Pisuhänd" ning kaks suurt proosatsükli – Tammsaare "Tõde

ja õigus" ning Lutsu nn Tootsi lood eesotsas "Kevadega" – moodustavad eesti lavaklassika südamikku. Oma suurte teemade, konfliktide, tegelaskujudega, mis sügavalt sööbinud eestlaste ühismällu, on nad meie rahvusliku identiteedi tugisammasteks. Nad on läbi aja kandnud rahvuslikke müüte ja põhiväärtusi ning muutunud ajaga ise rahvusliku mütoloogia osaks. Kui tarvitada Jaan Unduski mõistet – tegemist on meie lavakirjanduse tüvitekstidega.

Meie teatrikirjanik number üks on teadagi Tammsaare ning enim lavastatud eesti kirjandusteos on "Tõde ja õigus": 1932. aas-

tast tänaseni on ainuüksi kutselistes teatrites esietendunud ligi 50 sellel epopöal põhinevat lavastust, nii et kui nad tulnuksid lavale korrapärasel rütmis, võinuks rahvas umbes iga poolteise aasta järel näha "Tõe ja õiguse" uut teatritõlgendust. Luts oma suure aastaegade-müüdigaga (nii on "Kevadega" algavat tsükli nimetanud Undusk) ei jää palju maha. "Ugala" "Kevade" (lavastaja Toomas Löhmuste) on kavalehe andmeil selle teose 14. lavastus; see arv kasvaks, kui arvata peale lavastuse Lätis (1980) juurde ka soomlaste omad: Turu Linnateatris 1957, Helsingi Rahvateatri-Töölisteri filiaalis 1958 (vt "Oskar Luts ja teater", 1969). Ülo Vinteri koomilise balleti (1967) ning peremuusikaliga (1991) on "Kevade" sisenenud ka muusika- ja tantsuteatrisse. Küllap mõjutab aga vaatajate ootusi ja eelarvamusi teatritõlgendustest jõulisemaltki Arvo Kruusemendi legendaarne film (1969), mis praegugi juhib müüdavimate eesti filmivideote edetabelit kultustatud "Viimse reliikvia" ees. Lõpuks ärgem unustagem veel üht levimeediumi – estraadi, kuhu Lutsu Toots astus esimest korda juba aastal 1914, kui Mari Möldre hakkas "Vanemuise" piduõhtutel Tootsina vesteid esitama ning kus Tootsi ja Kiirt viimati (ent arvatavasti mitte viimast korda) võis näha rahvast naerutamas estraadikavas "Elu nagu Tootsi tasku" aastal 1999 (lav Kaarel Kilvet).

Lutsu on peetud eestlasele eriti lähedaseks, tema ornemaid tundekeeli puudutavaks kirjanikuks. Mihkel Mutt on kahtlustanud, et Lutsu tegelasi tuntakse ja armastatakse rohkemgi kui Tammsaare Andrest ja Pearut, keda laiemad rahvakihid on võtnud rohkem mõistusega, mitte südamega (Mutt

1987: 40). Mitte ainult et Lutsu tegelastes tunneb eestlane end ära – võib-olla kujundavadki eestlased end Lutsu tegelaste järgi, nii et on raske ütelda, mis me oleksime ilma Lutsuta, arvas muigamisi Madis Kõiv ühel kohtumisõhtul paari aasta eest. Rahvuslikkus, eestilisus on Lutsu puhul seotud (üld)rahvalikkusega – kuid see pole enam nii selgelt positiivse värvinguga atribuut nagu esimene, sügereerides kahtlusi loomingu esteetilise ja intellektuaalse väärtuse suhtes. Rahvalik Luts pole nõudlikuma lugeja silmis alati just kõrges hinnas olnud. Soliidse lugejauurimuse järgi aastast 1978 oli Luts eesti autorite pingereas küll teisel kohal (Tammsaare järel) tehnilise ja põllumajandusliku haridusega lugejatel, kuid kunstinõudlike filoloogide esikümnesse ei mahtunudki. Vastuvõtuhorisondis asetus ta niisuguste autorite lähikonda nagu Vilde ja Metsanurk, või väliskirjanikest Mark Twain ja Agatha Christie (vt "Tammsaare ja meie", 1982). Lutsu retseptiooni vorminud "rahvalikkuse" ja "üldmõistetavuse" stereotüüpide mõjul on tema loomingut kaldutud taandama tootsilikule tembutamisele, sügavamate tähenduskihtidest möödavaatamise hinnaga. Neile viimastele pühendas Jaan Undusk elegantse artikliseeria "Melanhoolne Luts" ("Keel ja Kirjandus", 1987–1988), milles ta rahvaliku jutuvestja kõrvale maalis pildi raskemeelsest, tundlikust, harmooniat ihalevast Lutsust. Kui oma "rahvalikus" hüpostaasis seisib Luts lugejate teadvuses nalja-Vilde lähikonnas, siis Undusk visandas sootuks teistsuguse konstellatsiooni, pidades melanhoolsele Lutsule kultuuritüpoloogiliselt lähedasiks niisuguseid kirjanikke nagu Henrik Visnapuu ja Mati Unt.



O. Luts, "Kevade"
(lav Leo Kalmet),
Draamateater, 1937.
Toots – Mari
Möldre, Kiir –
Olev Eskola.

O. Luts –
H. Luik, "Kevade"
(lav Kulno Süvalep
ja Kaljo Kiisk),
TRA Draamateater,
1954. Toots –
Jaanus Orgulas,
Kiir – Ervin Abel.



Rahvuslik ja rahvalik, koomiline ja tundedeline — need on lugejate-vaatajate ootushorisontide tähistavad märksõnad. Eesti teatri Lutsu-kaanonis valdas pikka aega nalja-Lutsu oma mitutpidi veidrate värvikate tüüpide ja mõnusa südamliku huumoriga. Voldemar Panso "Kevadest" (1969) peale on sellesse segunenud hellkurbi tundetoone ja/või rahvuslikku nostalgiat. Nii ühel kui teisel juhul on aga retseptiooniinerts suur. Mihkel Muti arvamus, et Lutsu ülipopulaarsed tegelased on nagu loodud "mütoloogilisteks operatsioonideks", ei ole teatrilaval kuigivõrd kinnitust leidnud. Pigem võib Lutsu-retseptioonile laiendada Raivo Adlase "Suve"-lavastuse (1984) arvustuses sõnastatud hoiaku: "Tootsi-lugude puhul ei tahaks ümbertegemist. Ta on saanud juba niivõrd rahva omaks, et muudatus häiriks." (Rosensvald 1984). Teatris tahetakse kohata vanu häid tuttavaid raamatulehekülgedelt.

Kas on tõlgendustraditsiooni mõjutanud sotsiaalpoliitilised murrangud ja kultuurisituatsiooni postmoderniseerumine 1990-ndatel, s.o kümnendil, mille Lutsu-lavastused moodustavad uue "Kevade" ajalähima konteksti? 1990-ndate mängukavas on Lutsu vana viisi populaarne, nii et valikuna pole "Ugala" "Kevade" mingi üllatus. Eelmisest "Kevadest", Aare Laanemetsa lavastusest "Endlas" (1996) möödunud kuus aastat — kui arvestada, et lavastus püsis repertuaaris ka 1997. aastal, siis vähemgi — pole eriti pikk intervall. On öieti kummaline, et ehkki 1996. aasta "Kevade" peaks veel püsima vaatajate, vähemalt

kriitikute aktiivses mälus, pole seni ilmunud arvustustes proovitud kõrvutada Laanemetsa ja Lõhmuste tõlgendusi. Tõsi, Pärnu "Kevade" külastatavus jäi üsna keskpäraseks (7600 vaatajat, 25 etendust). Möödunud kümnendi menukaim Lutsu-lavastus (lastemuusikali "Nukitsamees" järel, mille žanripetsiifika tõttu kõrvale jäta) oli hoopis Draamateatri ja "Vanalinnastudio" ühiste jõududega tehtud "Tagahoovis" Eino Baskini režiis (1996; 45 etendust ja ligi 21 000 vaatajat), nalja-Lutsu traditsiooniga valutult liituv lavastus, mille valemiks *vana hea tuttav* Lutsu rökka-va koomika võtmes, koloriitsed rollid pluss mõõdukalt allusioonid kaasaja oludele.

Kuid 1990-ndad toovad eesti teatrisse ka rahvusklassika tüvitekstide ümber- või ülekirjutamist ning ootamatut, kui mitte lausa vastupidilugemist. On iseenesest ootuspärane, et iseseisvas Eestis, kui kohustus kinnitada vaataja vaimu ühiste müütide taasesitamise ja rahvuslike püsiväärtuste jaatamisega ei ole enam nii sundiv kui okupatsiooniajal, asub teater neid müüte kriitiliselt uurima ning de- või remütologiseerima. (Müüdist saab siin kõnelda vähemasti kahes mõttes: klassikateos kui kultuurimüüt ning teoses eneses võib-olla varjatult sisalduvad müüditilised struktuurid ja tähendusmustrid.) See saatus tabab mitte ainult Lutsu, vaid ka Kitzbergi "Libahunti" (Peeter Jalaka kaks kriitilist uuringut Von Krahli Teatris, 1992 ja 1998), Tammsaare "Tõde ja õigust" (arhetüüpeid ja müüditilisi põhju valgustav "Taevane ja maine armastus" 1995 Mati Undilt, "Vanemuine"), Vilde "Pi-



O. Luts –
V. Panso, "Kevade"
(lav Voldemar
Panso), Noorsoo-
teater, 1969.
Toots – Mikk
Mikiver, Imelik –
Jaan Tooming,
Kesamaa – Rudolf
Allabert, Kiir –
Lembit Ulfsak.

"Kevade", 1969. Lesta – Mari Lill, Teele – Milvi
Jürgenson.



"Kevade", 1969. Arno – Tõnu Tamm, Õpetaja
Laur – Heino Mandri.

suhända" (Merle Karusoo aktualiseeriv modifikatsioon "Second-hand" 1994, "Vanemuine"). Lutsu kaanonit raputavad Undi suurlavastus "Täna õhta kell kuus viskame lutsu" (1998, Draamateater) koos intiimsema paarikuga "Inimesed saunalaval" (1999, Von Krahli Teater) ning eriti tugevasti Madis Kõivu "Tali" Raivo Adlase režiis (1996, "Vanemuine"). Kõik nad sisaldavad märkimisväärses annuses "Kevade" situatsioone, tegelasi ja teksti. Paraku paistab Lutsu müüdi dekonstrueerimine laiemale publikule iseäranis raskesti talutav olevat, miks muidu jäi vaadatavus väikeseks – "Täna õhta..." ja "Tali" kogusid kumbki ca 3400 vaatajat, väikelava mõõtkavas suhteliselt edukaks võib pidada vaid "Inimesi saunalaval" (3000 vaatajat).

Toomas Löhmuste "Kevade" jätkab tõlgendustraditsiooni uuel spiraalikeerul. Kõivu ja Undi ümberkirjutustega ta nähtavalt ei suhtle – kui üldse, siis vaid kõige üldisemas perspektiivis, millest edaspidi. Nende dekonstruktiivsete lavastuste taustal on Löhmuste oma ennem tagasipöördumine vana tuttava "Kevade" juurde nüüsguguses lüüriliskoomilises võtmes, nagu me seda tunneme Panso lavastusest. Oma uuendusteski on Löhmuste lavastus diskreetne ja traditsioonitundlik; ta ergastab, mõneti avardabki meie "Kevade"-kujutelmi, kippumata neile vastu mängima. "Minu lavastus kuulub Lutsu klassikaliste tõlgenduste ritta," kinnitab lavastaja

(Kolk 2002). Kas niisugune ringiga naasmine tüvitekstide järeleproovitud tõlgendusedlite juurde pärast 1990-ndate dekonstruktsiooni saab alanud sajandil paljukäidavaks teeks, ei tea öelda; "Tõe ja õiguse" uusim versioon Mikk Mikiverilt ("Tagasi Vargamäel" 2001, Draamateater), märgiline juba pealkirja pidi, näib küll kuuluvat samalaadsete traditsiooni ergastavate-elavdavate interpretatsioonide hulka. Huvitav, mis hakkab juhtuma Kitzbergiga?

Lavastuse asupaik traditsiooni – uuenduse teljel oleneb mõndajagu sellest, kellele see on orienteeritud. Lõhmuste sõnul pole tema "Kevade" mõeldud ühelegi konkreetsele sihtgrupile (Kolk 2002), samas on viidatud teatri soovile saada repertuaari Mark Twaini "Tom Sawyeriga" võrdselt menukas noortetükk (vt Kaugema 2002). "Kevade" on oma lavaloo algusest peale kaldunud tegelikult rohkem "suurte" teatrisse. Juba 1937. aastal juhtus nii, et Leo Kalmet kavatses küll tuua "Kevade" välja noorsoolavastusena vanemale koolieale, ent saali täitsid täiskasvanud; ajaleheski olla märgitud, et lavastus oli mõeldud lastele, kuid papad-mammad trügisid need saalist välja (Kalmet 1982: 125–126). Panso "Kevade" oma mälestuste nostalgiaga tahtis "panna täiskasvanuski helisema mõni ununenud tundekeel" (Panso 1969), taastada vaataja emotsionaalses mälus lapsepõlv. Lõhmuste hoiab kuldsele kesktele, pakkudes igaühele midagi, ent päris karideta see tee pole. Arvata võib, et mõned tasandid, mis võivad intrigeerida täiskasvanut (Juudi kuju), jäävad lastele ähmaseks. On igatahes selge, et tegemist pole sajabrotsendilise lastetükiga. Saalitäis rahutuid rüblükuid on selle "Kevade" jaoks küllalt ohtlik publik, neid peaks tasakaalustama küllaldane hulk täiskasvanuid.

Kui 1930-ndatel oli teatri-"Kevade" peategelaseks vembumees Toots ning 1950-ndatel astus tema kõrvale pööraselt naljakas hädavares Kiir Ervin Abeli eredas kehastuses (Draamateatri ülimenukas lavastuses, 1954), siis Panso "Kevades" sai oma peategelasekoha tagasi Arno. Arvo Kruusemendi filmis (mille juures Panso oli tegev ühe stsenaristina) langes tõlgendus suuris joonis kokku Panso lavastusega, küll aga oli suur erinevus väljendusplaanis: Panso naivistliku hõnguga teatraalsusele seadis film vastu maksimaalse loomulikkuse ja ehtsuse taotluse – filmiti "Kevade" protomaastikel Palamusel, osatäitajaks tegelastega üheealised lapsed. Arno tõusis veel rohkem suurde plaani – eks luba filmikeel ka tegelast kindlamalt fookuserida. Toomas Lõhmuste, kelle näitlejabiograafias-

se kuulub Arno roll Kalju Komissarovi ja Kalju Orro "Kevades" (Noorsooteater, 1984), ei kipu mõistagi seda traditsiooni murdma.

Kompositsioonilt ja poetikalt Pansole lähedal seisab ka lavastaja enese tehtud dramatisering. See on ligi 40 stseenist koosnev montaaž, milles sujuvalt liigutakse ühelt tundealalt teisele, sekka on põimitud intermeediumilaadseid pantomiimilisi stseene (kui Pansol täitsid seda funktsiooni koolilaste ühis-tegevused – uisutamine, lumesõda jms –, siis Lõhmuste lisab Arno unenägede visualiseeringud). Niisugune dramatisering on sobivaks lavaliseks ekvivalendiks Lutsu "pildikestele koolipõlvest". Komissarovi–Orro lavastuses püüti tekitada koondav vaatepunkt pidevalt laval viibiva ja autoritekti esitava õpetaja Lauri kaudu, mislābi "Kevade" muutus looks ammu möödunud aegadest, mida meenutatakse ja jutustatakse. Lõhmuste lavastuses seesuguse jutustaja järele vajadust ei tunta, ometi ei puudu mälestusliku perspektiivi võimalus. Selle loob hõllanduslikku nostalgiat kiirgav raam: etenduse algus, Arno kodunt teeleasaatmine, on oma sooja kullaka valguse ja muusikatausta imeõrnade helinate-tilinatega kui idülliline postkaart kuldsest Eesti ajast; lõpus kuuleme Ernst Enno luuletust "Kojuigatsus" ("Nüüd õitsvad kodus valged ristikehinad...") hilitsetud, ent emotsionaalselt intensiivses esituses. Raam on rajatud tundeliselt värvitud kodu-motiivile; kodunt lahkunu ei jõua sinna tagasi, vaid kõlama jääb vaibumatu igatsus (hinge)kodu järele.

"Kevade" lapsepõlvemaailm, mida mäletatakse ja taga igatsetakse, ei ole Lõhmustel kuigi tugevalt kinni konkreetses ajastus, mõõdanikus (samas ka mitte tänapäeva toodud). Panso "Kevade" aeg oli eesti rahva lapsepõlv, ärkamise aeg, millele viitasid vanad armsad koorilaulud, tsitaadid C. R. Jakobsonilt ja K. J. Petersonilt jm; 1984. aasta "Kevadet" mängiti historiseerivas kujunduses – koolituba pikkade pinkidega jne, taustaks vanamoodsad maalitud pannod. Uue "Kevade" kujundus (EKA diplomand Jaanus Laagriküll) ei tekitu kujutlusi ülemöödunud sajandivahetusest, see on lihtne ja funktsionaalne. Visuaalseks dominandiks on muld-must taust muutuvais värvides vertikaalse vöödiga (see osutub avauseks mustade kardinat vahel), mille kohal "taevakumm", kus jõulustseenis süttivad tillukesed eredad tähed. Tagapõhja must ei mõjunud mulle kosmiliseksistentsiaalse värvina, vaid assotsieeris küntud põldudega, mõjus "Kevade" sentimentaalset paatost talupoeglikku eluringi maandavalt. Peale künkaid markeerivate poo-



O. Luts –
K. Komissarov –
K. Orro, "Kevade"
(lav Kalju
Komissarov ja
Kalju Orro),
Noorsooteater, 1984.
Arno – Toomas
Lõhmuste.

diumide on laval veel Arno voodi eeslaval ja rõuguredel tagalaval ning suur risttahukas, mis on kord ahi, kord muutub kellatorniks, sahvriks või saunaks – seda laadi polüfunktsionaalne kujunduselement, nagu neid tunne-mati Undi stsenograafiast. Lavaruumis on õhku ja avarust. Asju on vähe; koolitoaks piisab suurest plangust, mis kõlbab teisel parveks või perekond Kiirte peolauaks, magamistuba markeerivad voodikotid jne. Akvarelset värvigammat – sügise soe kollane ja oranž, kevade heleroheline, sekka õrna sinist, unenägu kergelt müstilist lililat, roosat jne – toetab diskreetne, mõnele juhtmotiivile rajatud muusikakujundus (Peeter Konovalov): Arno teema vaiksed kirkad helinad, Igavest Juuti saatev leierkastilugu, unenägu lummuslik, irreaalsust sugereeriv muusika. Lavastuse atmosfäär on hele ja helge.

"Kevade" Panso-järgne lavalugu on olnud ühe armsa ja ilusa lapsepõlvemaailma tuhmumise ja lagunemise lugu. Eklektikat, nõrka ansamblimängu ja tervikut loova atmosfääri puudumist heitis kriitika ette Komissarovi–Orro lavastusele. Laanemetsa "Kevades" oli tegelaste üksinda ja eraldi olek juba taotluslik, filmi ilusat atmosfääri ja sõbralik-kust lavastaja ei tahtnud (Laanemets 1995: 8). Välja tuli tumedatooniline, rabe ja rahutu, nukralt illusioonitu "Kevade", arvasid ka arvustajad (vt näit Vellerand 1996). Lootusetult lõhestatud oli "Kevade" koolipere Madis Kõi-

vu "Talis", ajaloo surve all jagunes 1940-50-ndatesse edasi mõeldud tegelaskond okupantide käsilasteks, metsavendadeks, pagulasteks jne. Lõhmuste "Kevade" pöördub selleski suhtes tagasi Panso-traditsiooni juurde. Trupp mängib Paunvere koolilapsi hoo ja lustiga, atmosfäär on sõbralik ja soe. Lutsu teose ehk kibedaima stseeni, Kuslapi kiusamise ja vägivallauima, kuhu Arnogi langeb, on Lõhmuste jätnud sisse võtmata (sellega küll ahendas Arno "tundekasvatuse" amplituudi). Sooje värve lisavad stseenid Arno kodus. Nende osatähtsus on suurem kui eelmistes teatri-"Kevadetes", Arno isa (Margus Vaher) ja ema (Leila Säälik) kõrval on küllalt palju ruumi antud Lible (Andres Tabun) ja teenijatüdruk Mari (Anne Valge) teineteise aasimistele.

Traditsioonis püsimine ilmneb ka osajaotuses, mis nii üldiselt tuntud teose puhul on tingimata tõlgenduslik akt. Luts fikseerib paari joonega oma tegelaste välimuse ja oleku, nii et neist tekib ere ja selge kujutluspilt, millega tegelaste lavalisi kehastusi saab võrrelda. Osatäitjate rivi teatrilavadel on enamasti vastanud ootustele; viimastel kümnenditel on neid ilmselt eriti jõuliselt mõjutanud filmi-"Kevade" tüpaažid. "Kevade"-kaanonisse kuuluvad vibalikud punapäised Kiired, tüsedad flegmaatilised Tõnissonid, heledapäised nipsakad Teeled jne. "Ugala" lavastuse trupp on noor – kaasa mängib Kultuurikolledži õpilasigi – ning see tuleb aina kasuks. Lap-



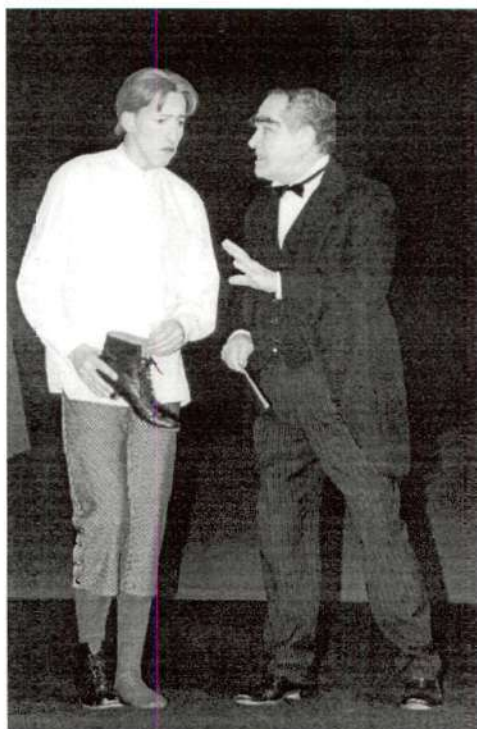
“Kevade”, 1984.
Stseen lavastusest.
Keskel Toots –
Andrus Vaarik.
TMM arhiiv

se-mängimises ei ole pingutatust ning osatäitjad, vaataja jaoks võrdlemisi “puhtad lehed”, sulavad tegelaskujudega tõrkumata kokku. Põhituumas küll ootuspärased, erinevad lavakujud eelkäijatest oma mänguliste aktsentide ja varjunditega, kuid nad ei tee läbi niisuguseid ootamatuid metamorfoose nagu näiteks Undi Lutsu-lavastuse energiline Kiir või visionäärne Kuslap, vaid jäävad vaataja *vana-deks headeks tuttavateks*.

Koomika ja karge lüristm on “Ugala” “Kevades” heas tasakaalus. Kõik Tootsi krestomaatilised vembud on sisse võetud, nalja saab palju. Toots (Tanel Ingi) oma lokkidega meenutab Aare Laanemetsa filmi-Tootsi ning on samasugune energiast pakatav rüblik, alati tegutsemas või uusi vigureid plaanitsemas. Seekordne Toots ei lase end puudutada isegi Lauri heatahtlikkusest (stseen kutsikaga), vaid viibib ilmselgelt mõtetes kuskil mujal, jäädes



O. Luts – M. Unt,
“Täna õhta kell
kuus viskame lut-
su” (lav Mati Unt),
Draamateater, 1998.
Toots – Ivo
Uukkivi, Kiir –
Taavi Eelmaa.
Mati Hiisi foto



"Kevade", 2002. Toots — Tanel Ingi, Köster — Peeter Jürgens.

pedagoogilise mõjutamise suhtes immuunseks. (Vahemärkusena: kohati üpris tinglikku teatrikeelt kasutavas lavastuses mõjub elusa koera lavalettoomine pisut odava efektina, liiati ei sobi "osataitja" silmanähtavalt maatõugu krantsi rolli.) Kiire (Aarne Soro) punapeaga harmoneeruvad ta punased sokid ja saksik lehv. Sarnaselt juba mitme eelkäijaga (alustades Lembit Ulfisakiga Panso lavastuses) on roll satiirivaba, tehtud mahekoomilises võtmes. Selles pisut kenitlevas Kiires ei ole tagedust ega kiuslikkust, pigem on ta (üli)püüdlük ja tütarlapselikult edev — vaadatagu vaid, millise graatsilise liigutusega ta aina oma juukseid silub. Koomilistest stseenidest tundusid nähtud etendustel säravamad olevat need, kus Toots ja Kiir on kahekesi koos aktsioonis: "ütle üks ilus poisslapse nimi" esimeses vaatuses ja saunastseen teises. Sädelevalt koomiline on Peeter Jürgensi Köster. Ei mingeid rasvaseid värve ega lopsakat groteski nagu mõnes varasemas Julk-Jüris. Artistliku kerguse ja varjundirikkusega mängitud roll on suurel määral rajatud kehaplastikale. Meelde jäävad väga aktiivsed käed, joonistamas õhku keerulisi mustreid kord taktikepi,

kord kingapaariga. Vintis kõstri pikk monoloog poiste magamistoas, kus oleks lihtne libastuda ülemängimisse, on Jürgensi esituses kütkestavalt naljakas otsast lõpuni.

Rohkem märgina mõjuvad kogukas ja seekord mitte niiväga flegmaatiline Tõnisson (Tarvo Vridolin), kes Arno unenäos parveplanku tassides assotsieerub Kalevipojaga; suhtlemistõrges Kuslap, alati kühmus, pea õlgade vahele tõmmatud (Kristjan Kaarjärv); laia joonega, imelikult kunstlik — tundub, et mitte veel orgaaniliselt kunstlik — Imelik (Meelis Rämmeld). Blondi patsiga Teele (Hilje Murel), iseteadlik ja tujukas, meenutab filmi-Teetet, kuid mõjub natuke linlikumana. Sellise Teele kõrval tuleb hästi välja Arno põhiloomus: "Ugala" Arno (Erni Kask) on eeskätt tõsine maapoiss. Varasemaist Arnodest on minule kõige sügavamalt mõjunud väga ekspressiivne, tugeva "kiirgusega" Tõnu Tamm Panso lavastuses oma igatsuste, unistuste ja suurte siiraste tunnetega. Erni Kase Arno on teistsugune, mängitud napimate vahenditega, tundelisi paisutusid vältides. Ta pole nii õrnasüdameline ega kurvameelne kui lava-eelkäijad; tema kiindumus Teelesse pole nii romantiline ega kannatused nii valusad — see Arno saab oma eluga hakkama küll. Et "Ugala" lavastuse tundeline põhiheli on Panso omast palju kargem ja maalähedasem, tuleb oluliselt Arno osalahendusest. Ta elab enam sissepoole; niisuguse introvertse talupoisina hakkas Arno minu jaoks korraga seostuma Tammsaare Indrekuga. Tema hingesusulaseks on Laur (Gert Raudsep), seekord õige noor õpetaja, kelles seetõttu puudub mõne varasema Lauri südamlik isalikkus. Jahedapoolne, õiglase meelega, õpilastegi keskel ükski, on ta kui Arno projektsioon tulevikku.

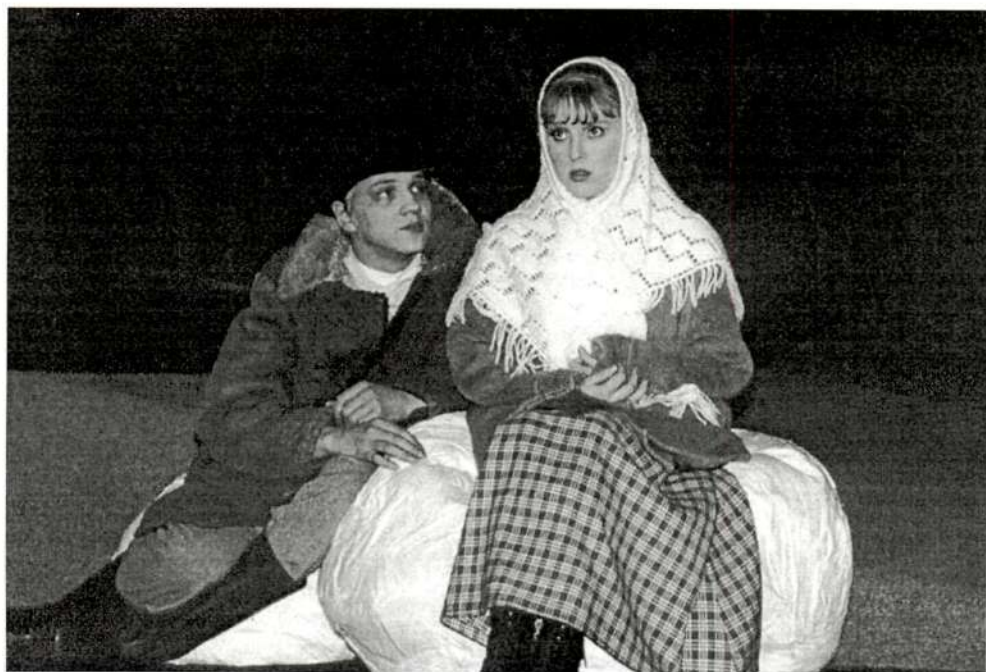
Lavastuse keskendamist Arnole pole dramatiseerija Lõhmuste oma valikutega ülearu võimukalt ette määranud. Välja on jäetud mõned Arno seisukohast olulised episoodid, näiteks Teele päästmine ja jökke kukkumine (Panso "Kevade" üks suuri plaane), või juba mainitud Kuslapi kiusamine. Vastukaaluks laiendab lavastaja Lõhmuste Arno teemat omapoolsete täiendustega (lisamata küll sõnagi teksti), ja teeb seda kahes suunas: esiteks mõtleb juurde ja visualiseerib Arno unenäod (kuid jätab välja ainukese Lutsul esineva unenäo, mille seadis lavale Panso), et mängida nähtavaks Arno siseilm; teiseks, muudab läbivaks tegelaseks Lutsul vaid põgusalt mainitud leierkastijuudi, et peegeldada "Kevade" müüdilisele foonile. Neid kaht lavastuskomponenti tõsteti esile eel tutvustustes, neile juhib vaataja tähelepanu äärmiselt kontseptsioon

tuadne kavaleht ning päris loomulikult räägivad neist ka kõik arvustajad. Ma ei arva, et Lõhmustel oli tingimata mõjutatud Kõivu ja Undi ümberkirjutustest, kuid eks ole tema lähenemine – unenägu ja müüt “Kevade” avarustena – samasuunaline. Kõivu “Tali” sai lugeda Arno nägemuste, mälu-piltide ja palavikufantaasiate fragmentaariumina; unenäolised veidrused ja müüdilised korduvaeg olid Undi lavastuse esteetilisi koordinaate. Kuid Lõhmustel ei määra unenäolisus ja müüdilised lavastuse esteetikat tervikuna, vaid on paigutatud omaette tasanditele, lavamaailma sisepiiride taha.

Võib-olla ei võimenda unenäopildid subjektiivsust ja Arno-kesksust päris sel määral, nagu sisendavad tegijate kommentaarid. Küsimus on nii kasutatud teatrikeeles kui ka fokuseerimises. Neljas nägemuspildis valitseb muusika ja lillaka valgusega loodud irreaalne atmosfäär. Siiski ei valitse neis niivõrd püüd tabada unenäo poeetikat kui unenäot i n g l i k kujutamine tantsulise ja/või mimeetilise liikumise ja plastika abil (koreograafia: Jüri Nael). Nad eristuvad lavamaailmas eeskätt oma tinglikkuseastmega, tublisti erinevades nii Lutsu unenäokirjeldusest (viuli ümber keerlevad painajalikud nägemused)

kui Kõivu ja Undi veidrusest – nende semantika on märksa ühesem ja esteetika korrastatum. Pole võimatu neid vastu võtta mingit üsna selget tähendust vahendavate režiikujunditena koreograafilises märgisüsteemis. Eriti käib see esimese, vahest liigagi illustratiivse unenäo kohta, kus publikule tantsitakse-võimeldakse ette kõstri nivelleeriv kasvatusmeetod. Veealust elu kujutav koreograafiline etüüd mõjub omaette toreda intermeediu-mina. Arno varjatud hirme teeb nähtavaks Tootsi ja Teele kokkulaulamine kuulsal võruga, mis on autentse unenäo poeetikale kõige lähemal. Viimane unenägu – Teele karjatab lambukesteks muutunud-muudetud poisse – on jälle pigem Teelet iseloomustav režiikujund. Kui muidu saab unenäostseene vaadata nii Arno päevamuljete peegeldusena kui ka iseseisvana – nende intiimsuse määrd pole liiga suur –, siis viimane on vaatepunkti seisukohast küsitav: liikumist saadab Teele sise-monoloog (lindilt loetuna), mida on üsna raske ümber mõelda Arno (masohhistlikuks?) unenäoks. Iseenesest on plastilised rühma-stseenid aga hea leid, mis lavastuse poeetikat rikastab. Koomilise värvinguga koreografeeritud stilisatsiooni näeme veel Kiire ristsete stseenis.

“Kevade”, 2002. Arno – Erni Kask, Teele – Hilje Murel.
Tarvo Vriidolini fotod



Lutsul vaid ühes lauses nimetatud leierkastijuudid on Lõhmuste teinud läbiva tummrolli (Enn Kose) – kentsaka lõbus-kurva mustakuulise mehe, kes peaks “Kevade” viima kokkupuutesse avaramate metafüüsiliste ja müüdiliste taustadega. Neid on varemgi välja valgustatud. Jaan Undusk eritleb oma artiklisarjas “Melanhoolne Luts” Arno elamusi, kui ta loeb Jeesusest Ketsemani aias, ning jõuab sedakaudu luterliku sõna- ja lepinguusu tähenduseni “Kevades”; Madis Kõivule on tähtsam metafüüsilise süü ja karistuse teema, mis avaneb parve uputamise loos. Lõhmuste annab leierkastijuudile Igavese Juudi, Ahasveeruse tähenduse. Nimetatud tähendus tekib ennekõike kavalehe toetusel, selleta võib juut jääda arusaamatuks lastele (saalis oli kuulda lapsi emadelt küsimas, kes see mees ometi on) ning, nagu tõdeb senine kriitika, ähmaseks täiskasvanud vaatajalegi. Kui üritasin esimesel vaatamisel etteantud tõlgendust ignoreerida, siis muutus juut minu jaoks eeskätt “Kevade” maailma liigutajaks, aastaegade ringi käigushoidjaks. Juut “teeb” tuult ja tuisku, jõuluajal lööb lustlikult kirikukelli, talvel ehitab lumememme ja kevadel kargab üle lompide – justkui personifitseerib looduse muutumist –, ja temaga käib kaasas aina korduv leierkastiviis nagu elu igavene ringkäik. Tekib mõtteline seos Jaan Unduski käsitlusega, kes kirjutanud Lutsu Tootsi-lugude õilistumisest aastaegade müüdiks, eestlase rahvuslikuks elutantsu allegooriaks (Undusk 1994).

Juut suhestub-suhleb ennekõike Arno ja õpetaja Lauriga. Kolmekesi kuulavad nad jõe hääli esimeses vaatuses, kolmekesi jäävad lavale finaalis, kuulatama Enno koduigatsuse-luuletust. Kas osutatakse Arno ja Lauri metafüüsilisele meelelaadile, võimele tajuda elu sügavusi ja kordumise kurba veetlust? Või on oluline Arno jaoks muutunud konstellatsioon: asunud alguses teele isa ja ema hoole alt, on ta nüüd, ühe elujärgu lõpul, koos oma (võimalikku) tulevikku märkivate tegelaskujudega? Või peaks neid kolme siduma süü, mis ei luba rahu saada – on ju niisugune Ahasveeruse põhitähendus? Lavastaja ütleb, et igavese ränduri motiivi sai ta “Talve” raamatust (Kolk 2002), ning kavaleht lisab, et “Talves” koju surema naasvat Arnot kihutavat taga igavene süütunne hüljatud eluülesannete pärast oma kodupaigas. Kui niisuguse seletusega soostuda, siis ikkagi avaneb see hoopis kaugemas (tegelikult ju mitte Lutsu kirjutatud) “Talve” perspektiivis ega kehti “Kevade” Arno jaoks, kellele kodu on ikka

veel suurim igatsus. Tõsi, Arno süüdiolkule tehakse vihjeid ka “Kevade” loo sees – tal lastakse Igavese Juudiga silmitsi sattuda pärast stseeni, kus Arno Kuslapilt ülekohtu pärast andeks palub, ent andeks ei saa. Kuidagi kistuna ja irdsena see aga mõjub, ei ole Arno süü siin kaugeltki Ahasveeruse mastaapi. Jääb nentida, et kui Ahasveeruse assotsiatsiooni-ga taheti osutada kõlbelisele süüle, siis lavastuses see motiiv eriti tööle ei hakanud.

“Kevade” on teoseid, mille taaskordsest lavalisest kehastumisest oodatakse esmajärjekorras rõõmu tuttava ja teada oleva äratundmisest. Neid ootusi Lõhmuste sooja heleda tonaalsusega lavastus täitmast ei keeldu. Avardustest ja uudstest ei tõuse nüüd, lavastust tagantjärele meenutades, kõige selgeminimällu mitte niivõrd tinglik-sümboolsed unenäopildid ja Igavene Juut, vaid tõsine, sentimentaalsuseta Arno; niisugune Arno, kelle kaudu uues “Kevades” aimub tammsaarelike kihistusi.

Viidatud kirjandus

- Kalmet, Leo 1982. Pool sajandit teatriteed. Tallinn. Kaugema, Tambet 2002. Lilled, heinamaa ja päikesepaiste... Postimees 19. II.
 Kolk, Madis 2002. Kas Igavene Juut või rahvahuumor? [intervjuu Toomas Lõhmuste ja Jaanus Laagrikülliga]. Sakala 13 II.
 Laanemets, Aare 1995. Vastab Aare Laanemets. Teater. Muusika. Kino, nr 7.
 Mutt, Mihkel 1987. Oskar Luts ja *fin de siècle*. Teater. Muusika. Kino, nr 1.
 Oskar Luts ja teater (koost. Heivi Pullerits) 1969. Tartu.
 Panso, Voldemar 1969. Varsti tuleb “Kevade”. Sirp ja Vasar 21. II.
 Rosenvald, Avo 1984. Vana armas Tootsi-lugu – aga ka midagi enam. Edasi, 16. XII.
 Tammsaare ja meie 1982. Tallinn. Nõukogude Eestis raamatukogundus XII.
 Undusk, Jaan. Melanhoolne Luts. Keel ja Kirjandus 1987, nr 1, 10; 1988, nr 1.
 Undusk, Jaan 1994. Ümberkirjutajad, torsotäiustajad, müüdimeistrid. Postimees 6. VII.
 Vellerand, Lillian 1996. Kevadest kevadeni. Kultuurileht 10. V.

JUTUSTUSI ILUSATEST JA ÕNNELIKEST INIMESTEST

"Mõned teravad polaroidid" ja "No more tears" Von Krahli Teatris

Von Krahli Teater on end Eesti teatri-
maastikul afišeerinud kui alternatiivteatrit, st
eesti teatri peavoolust kõrvale kalduvat kunsti
harrastavat ja soosivat teatrit. Teatri firmamär-
giks on kujunenud eelkõige erinevate väljen-
dusvahendite (sõna, näitleja keha, multimee-
dia, muusika jms) sünteesimine. Sisuliselt
paistab silma soov õnnestada või lammutada
müüte ning konventsioone, astuda ühiskon-
na konnasilmadele.

Euroopa teatrikuultuuri taustal võiks
Von Krahli 1990-ndate teise poole drama(?)
repertuaari (tantsuprojektide kohta ei julge
sõna võtta) ideoloogilist ja esteetilist suunit-
lust nimetada klassikaliseks avangard- või
alternatiivteatriks ning teatrit ennast etablee-
runud mässajaks. (See ei ole hinnanguline,
vaid klassifitseeriv seisukohavõtt, sest pean
ennast pigem selle teatri sõbraks kui vaenla-
seks.) Paljude Euroopa riikide kultuuri rahas-
tamisprintsipiides on nimelt eraldi löige nn
alternatiivkultuuri toetamiseks. Kuna alterna-
tiivkultuur kui selline on pidevalt muutuv ja
üldse raskesti määratletav, siis kunstnike väi-
tel kanoniseerub see nähtus ametnike teadvu-
ses üsna kiiresti ja leiab väljenduse mingites
formaalsetes tunnustes nagu näiteks "multi-
meedia", "alastus", "homoseksuaalsus", "vä-
givald" jne. Ühesõnaga kõik see, mis väike-
kodanlikule maitsele võiks šokeeriv tunduda.
Aga olgem ausad, kaasagetset meediakarast-
atud inimest on tegelikult raske millegagi
šokeerida või raputada.

Järgnevalt käsitlen kahte Von Krahli
Teatri uuslavastust, mis vormilt ja sisult esin-
davad sellist klassikaks saanud alternatiivteat-
rit, kuid mis nii mind kui ka paljusid noori
vaatajaid siiski ühel või teisel viisil kõnetavad.

1966. aastal sündinud kirjanik **Mark
Ravenhill** esindab inglise uue laine näitekir-
jandust. Assotsiatsioonirikas ja tugevate tä-
hendusväljadega on juba autori nimi: inglise



M. Ravenhill, "Mõned teravad polaroidid"
(lav Ingomar Vihmar), Von Krahli Teater, 2001.
Nadia – Tiina Taurait, Viktor – Erki Laur.

keeles "raven" – ronk ("see tark elajaloom"),
ronkmust, aplalt õgima; inglise "rave" –
märatsemine, sonimine, mõirgamine, pööra-
ne armumine + inglise "hill" – mägi, hun-
nik. Ravenhilli 1999. aastal kirjutatud näidend
"Mõned teravad polaroidid" räägib nn klas-
sikalisele avangardile omaselt masendavast ja
halastamatust maailmast ning noorte maailma-
valust ja armastusest. Tõsi küll, mõned nen-
dest noortest, nagu ka kirjanik Mark Raven-
hill, lavastaja **Ingomar Vihmar** ja Von Krahli
kunstiline juht **Peeter Jalakas**, on jõudnud
kuldsele keskikka, kus noorusraevule nos-



“Mõned teravad polaroidid”.
Jonathan – Helgur
Rosenthal, Helen –
Liina Vahtrik.

talgiliselt tagasi vaadatakse ja vaikselt teatud kompromissidega lepitakse.

Kunstnik **Liina Keevallik** on piki Von Krahli saali pikka külgseina kujundanud viit tegevuskohta kujutava simultaanlava. Siin on steriilne lennujaama ootepaviljon (hiljem haiglapalat), ööklubi kohvikulaua ja toolide ning teatri fuajeesse avaneva ukseaugu ja plinkiva valgusega, pargipink võrkaiaga, Nadia korter rebitud lillelise tapeedi ja maitsetu klaaspärlikardinaga ning Heleni roosades toonides kodu. Helen (**Liina Vahtrik**) ja Nick (**Juhan Ulfsak**) on 1984. aasta paiku süsteemi vastu protestinud ja rikkaste vastu võidelnud. Võitlus lõppes Nicki vangiminekuuga. Nüüd on Nick vangist väljas ning püüab uut elu alustada ja muutunud maailmast aru saada. Helen on otsustanud süsteemi seestpoolt parandama hakata, temast on saanud edukas ja jõuline poliitik ning kinnisvaraomanik. Ülejäänud tegelased on Helenist ja Nickist mõnevõrra nooremad ning elavad hoopis ühes teises maailmas. Aidsihaige Tim (**Peeter Rästas**) on tellinud endale kuskilt idabloki postsotsialistlikust riigist seksiorja, ühe *crazy* kuti Viktori (**Erki Laur**). (Viktor võiks seega eesti vaataja jaoks olla pidepunkt selles fiktsionaalses maailmas.) Viktoril on nii ilus keha, et selle peale lähevad kõik hulluks, ka tema isa ja vend, ja keha on see, mis loeb. Seejuures naiivitarist strippari Nadia (**Tiina Tauraite**) humanistlik jutt sisemises ilust, tunnetest, tähendustest tundub poistele ja vaatajatelegi jabur ning

kohatu. Need kolm inimest elavad “õnnelikus” imaginaarses maailmas väljaspool aega ja ruumi ning ei sõdi kellegi vastu, sest binaarsed hierarhiad (rikkad – vaesed, parempoolsed – vasakpoolsed, mehed – naised) on hägustunud või ei oma enam mingit tähtsust.

Tegemist on sõnakeskse lavastusega, kus suuri visuaalseid kujundeid ei looda, kuid nii tiheda, teravmeelse ja pingestatud teksti korral pole see ka hädavajalik. Lavastust läbib koomiline element loob tõsiste teemade käsitlemiseks nii tegijate kui ka vaatajate jaoks ohutu distantsi, st etendust on võimalik paralleelselt vaadata nii koomilises kui ka traagilises võtmes või soovi korral ühelt teisele ümber lülituda. Ühelt poolt jätab see vaatajale küll vabad käed ja ei suru mingeid hoia-kuid või suhtumisi talle pähe, kuid teisalt propageerib vargsi pinnalisust ja kergemeelsust. Siinkohal olgu välja toodud üks üldisem suund eesti teatris – pikematele eksistent-siaal-filosoofilistele repliikidele tuleb populistlikel kaalutlustel saateks komponeerida visuaalset asjasse mittepuutuvat tulevärki, mis ka tekstisse süveneda üritaja tähelepanu hajutab. Kõne all olevas lavastuses on üheks selliseks kohaks Nicki ja Timi maailmavaateline dialoog, mida varjutab Viktori sensuaalne tants peegli ees.

Timi haigestumine ja surm lõhub selle õnneliku maailma kujutlusmängu, pinnalisuse ülistuse ning loo tonaalsus muutub tõsisemaks ja siiramaks – seksuaalsusest liigutak-

se armastuse poole. "Mõned teravad polaroidid" järgib üsna standardselt alternatiivkunsti narratiivsete žanrite enim levinud kompositsiooni: algul kujutatakse koledat julma trööstitut maailma, siis rebeneb see kate kohati ja esile kerkivad õilsamad (rudimentaalsed?) tunded – peamiselt armastus oma erinevates vormides, aidsi- või vähihaige sureb ning lõpus on lootustandvaid noote ja viiteid integreerumisele ühiskonnaga. (Teater kui üks kaasaegne initsiatsiooniriitus, sissejuhatus täiskasvanute (kodanlike väärtuste?) maailma!) Nii jäävad ka selle lavastuse lõpus Helen ja Nick rahunenult teineteise ning oma kahe kodanliku sõbra – sohva ja teleri – seltsi. Ja selles ei puudu ka teatud iroonia.

Mälu salvestas siiski mitmeid esteetiliselt teravaid ja emotsionaalselt mõjusaid pilte, polaroide. Nadia ja Victor lennujaamas ning hiljem haiglas dialoogi pidades peegeldavad füüsiliselt teineteist; seisavad, ülakeha ette kallutatud ning käsi südamele surutud (meeste puhul nii ebatavaline žest, seega siis ka silmahakkav). Viktori profiil tohtu suure ekstaatiliselt pärani suu ja kiiskavate, õgivate silmadega – tõeline tühi auk, mis on valmis kõik ettejuhtuva alla neelama. Siis kaks pilti pühast perekonnast, mille tänapäeval moodustavad näiteks mees, tema poiss-sõber ja nendega platoonilistes suhetes olev tüdruk-sõber. Tugitoolis istuv Nadia ja teda tugitooli käsitugedel toetavad kaitseinglid Tim ja Viktor poseerivad lahkuvale Nickile. Ning siis hiljem Viktor ja Nadia, kes seisavad Timi haigevoodi juures, esimene Timi oma kehaga varjates ning teine emalikult kahe mehe üle valvates.

Näitlejatehniliselt tekib selles lavastuses siiski mingi lõhe Peeter Rästase ja Helgur Rosenthali ning ülejäänud truppi vahel. Rästas on tüpaažilt huvitav näitleja ja tema esitada on selles lavastuses mitmed võtmerepliigid, sest võib arvata, et Tim on autori üks *alter ego*'sid. Kui etenduse algul balansseerib Rästase rollilahendus skaalal usun – ei usu, siis rolli arenedes muutub Tim järjest tõsiselt võetavamaks. Eriti delikaatne on stseen, kus Tim nutab välja oma jõuetust ja eluväsimust. Kuna nuttev mees ei ole elus ega teatris sage vaatepilt, siis tekitab situatsioon ise juba teatud võorastust, kuid laval jäi see stseen siiski usutavuse piiridesse, nii et nuriseda võiks vaid diktsiooni üle.



"Mõned teravad polaroidid". Nick – Juhan Ulfsak, Tim – Peeter Rästas, Viktor – Erki Laur.
Priit Grepi fotod

Jonathani (Helgur Rosenthal) lihastes on pinget ja jäikus, ta ei oska oma käte ja jalgadega midagi ette võtta ning seab end siis järjest uutesse sisutihjadesse poosidesse. Sellist füüsilist kramplikkust võib kõige tihedamini tähele panna algajate amatöörnäitlejate juures. Ka Jonathani repliigid ei suutnud veenda ning teksti oli raske jälgida, sest puudus loomuliku (tegelikult küll teatraalse) kõne sise- ja struktureeritus ja motiveeritus.

Von Krahl'i trupis on tekkimas kindel tööjaotus; tendents kasutada näitlejaid tüübikohastes rollides. Ehk on selle üheks põhjuseks külalislavastajate näitlejate arengust mitte hooliv töömeetod? (Vaadake näiteks "Lavastajaraamatust" vastuseid küsimusele "Kas püüate anda näitlejatele osi, mis erineksid nende eelnevatest töödest?") Kui utreerida, siis Tiina Tauraitte esindab oma rollides ikka beibesid, Liina Vahtrik aga jõulisi naisi, ning nad teevad seda tuntuud headuses, aga üllatust see vaatajale ei paku. Lavastuses "Mõned teravad polaroidid" on siiski üks näitlemis-

tehniselt põnev ning tänuväärne stseen Heleni ja Jonathani vahel, kus Liina Vahtriku Heleni tundeskaala liigub jäisest külmusest kiiresti üles sulades naiseliku flirdini ning siis aeglaselt hirmureaktsioonis eemaletõmbumiseni. Juba Juhan Ulfsaki ja Erki Lauri haprana tunduv füsiognoomia soodustab kujutluspilet pigem nõrkadest ja naiselikest meestest kui jõulistest robustsetest tüüpidest, pigem noorukitest ja luuseritest kui edukatest teoinimestest. Juhan Ulfsaki luuseriks vormitud Nick oli küll veenev ja orgaaniline, kuid sarnanes mitme ta varasema (ja ka järgneva) rolliga. Materjal võimaldanuks siin ka hoopis teist tüüpi osa. Erki Lauri Viktor oli kogu oma naiselikkuses šarmantne ja väljapeetud. "Võõrast" kiputakse ikka kas või ebateadlikult naeruväärsena kujutama, kuid siin võis maneerlikkuse taga näha nii elustiili kui ka inimest.

"No more tears" ehk "Pisaraid pole vaja" põhineb kavalehe väitel kolme autori, Mishima, Kane'i ja Lake'i tekstidel ning olemasolul. Sisuliselt koosneb lavastus kahest osast; esimeses pooles improviseeritakse tuntud ameerika telesaate "Ricky Lake'i Show" ainetel (veel hiljuti võis saadet jälgida Kanal 2-s) ning teises pooles esitatakse tuntud jaapani kirjaniku Yukio Mishima näidendit "Sotoba Komachi" (tõlkija **Rein Raud**). Lavastaja **Tiit Ojasoo** seekordne töömeetod meenutab paljuski Jaanus Rohumaa "Impro"-projekte ning eriti "Impro II – Nanseni passi", mille esimene osa lähtus nn lihtsaid inimesi kaasava(te) populaarse(te) telesaa(de)te ühiskonnakriitilisest läbimängimisest ning mille teises osas jõuti positiivse programmi ja ülevate humanistlike ideedeni. Kunstnik **Ene-Liis Semper** on mänguruumi kujundanud tinglikuks mustaks kuubiks, mille sees kaks väiksemat musta risttahukat istumiseks. Selles sünges ruumis liiguvad pikkades mustades kleitides naised ja mustade ülikondade/mantlitega mehed, nii et kostüümid peaaegu sulavad fooniga kokku ja kaugemalt vaadates näeb vaid rääkivaid päid – valendavaid nägusid ja V-kaelustest paistvaid kaelu.

Lavastus algab pimeduses ja vaikuses. Organiseeritud aegruumi algusest annab märku vaid vaikne viljaterade sahin, mis tõi meelde kabukiteatri helibuketi. Sellest pimedusest sünnib kõigepealt katkendlik kahehäälnine dialoog; jahe naisametniku hääli küsib ja süüdis-

tab ning pehmetämbri line mehehääli vastab ja vabandab oma tegusid. Seal on mees, kes võrgutas abielunaise või keda ennast võrgutati, seal on mees, kes lõi vennale kirvega pähe, ja võib-olla on seal veel keegi, aga seda vaataja ei näe. Siis süüdatakse pimeduses küünal ja välja joonistuvad neli tegelast: kaks naist ja kaks meest. Järgnev lavategevus hakkab meenutama kohati esoteerilist seanssi, kohati vabamüürlaste koosolekut või ülekuulamist.

Koosolekut juhatab Ricky (**Liina Vahtrik**), kes jõulise ja kibestunud matroonina üsna teadlikult ja eesmärgipäraselt inimestega manipuleerib. Lavastuses näidatakse Rickyt läbi kergelt halvustava prisma – see on kahjurõõmsalt ringikekslev naine-raisakull, kes elatub teiste muredest ja valust, või masin, mis kordab monotoonselt: "Mul on sinu pärast hea meel!" **Tiina Taurait**e mängib kõiki saate naiskülalisi: tüdrukut, kes pusitas oma õde; ema, kes andis ära oma lapsed; tüdrukuid, kelle poiss maha jättis jne. **Erki Laur** ja **Juhan Ulfsak** esitavad siis vastavalt erinevaid meeskülalisi. Selles mängus ei püüta vähemalt algul ühest rollist teise ümber kehastuda, vaid pigem esitatakse erinevaid situatsioone, probleeme, tekstikatkeid, neid vabalt kombineerides ja kommenteerides. Info edastamine toimub võõritavalt, paralleelselt mingite oma või lavastaja suhtumiste väljendamisega. See on situatsioon, kus tegelased klassikalises tähenduses on surnud, mitte-laval-olevad.

Üheks võõritamise võtteks on songid, laulunumbrid, kus argikõnet esitatakse muusikalises vormis, tekitades nii koomilise konflikti sisu ja vormi vahel. Vahtrik/Ricky näiteks esitab šamaanitrummi põmina saatel suggestiivse joiu emast, kes ei talu emaduspinget, korrates refräänina: "Igaüks peab oma supi ära sööma!" Joig haarab peagi kogu kogukonna, kes lõpuks transis ringi kargleb. Ulfsak sekundeerib sellele oma hüpnootilise retsitatiiviga: "Mina olengi narkomaan, ma vaatan, kust ma narkootikume saan..."

Teiseks läbivaks võõritusvõtteks on mõne lause või sõna absurdsuseni kordamine ja varieerimine. Näiteks Ricky kohutavaljalakas surmtõsiselt esitatud üksikjuhtumite üldistus: "Vend tapab venna, õde tapab venna, isa tapab venna, ema tapab venna..." Või lavastuse esimese osa lõpp, sildstseen teise osaga, kus Effie kurdab, et tema poiss jättis ta maha, sest ta olevat paks, ta olevat seest ka

R. Lake, S. Kane,
Y. Mishima, "No
more tears" (lav Tiit
Ojasoo), Von Krahli
Teater, 2002.
Lembit Ulfak,
Tiina Tauraitse,
Liina Vahtrik
ja Erki Laur.



paks. Ricky kui suverään teatab selle peale, et tema sööb paksude inimeste toitu ja kannab paksude inimeste riideid ja nõnda edasi ... ning käib oma paksu koeraga paksu metsa all jalutamas.

Lavastuse esialgne võõritatus annab aga aegamisi maad tõsiselt võetavale, süngele, puudutavalegi. Atmosfäär (must foon, mustad kleidid, hispaaniaalik kitarrimuusika), meeolu (ängistus, väljapääsmatus) ja nais-tegelastevaheline vastuolu meenutab Federico García Lorca näidendit "Bernarda Alba maja", kus türannist ema on sulgenud oma tütre kodumaja seinte vahele ning käsib neil oma isa leinata, kuid läbi selle maski tungib jõuliselt esile õdede frustratsioon ja seksuaalsed ihad. See emakuju on loomulikult Ricky, kes püüab meeste ja naiste vahelisi segaseid armastus-vihkamissuhteid selitada, süüdlasi välja selgitada ja haavatuid ravida. Need psüühiliselt haavatud, "armastuse" ohvrid on lavastuses enamasti naised ja Tauraitse esitleb neid vastupidiselt telesaatest tuntud kuraasikatele naistele malbete nukukestena, kes süüki ei allu lõplikult Ricky ideoloogilisele manipuleerimisele *à la* "kõik mehed on seed!".

Naiste ängistusest ja frustratsioonist annab märku naiste tants – ekstaatiline veerlemine põrandal melodramaatilise muusika saatel, mis lavastuse esimesel vaatamisel oli oma ootamatuses väga mõjuv ja puudutas ilmselt mingeid alateadvuse kihte. Teisel vaatamisel, tehnikasse ja detailidesse süvenedes,

nägin laval püherdavaid ja aeroobikaharjutusi tegevaid naisi ning tundsin pisut piinlikkust oma esialgse meeleliigutuse pärast. Aga emotsioon on see, mis loeb! Naiste vaatepunkti näib esindavat ka järgnev lavategevus; Rammsteini laulu "You, you hate me" ("Sina, sa vihkad mind") saatel tormavad lavale mehed, sooritavad omavahel oraalse seksuaalakti ning siis kopuleeruvad kõige ettejuhtuvaga. Tagaseinale on ilmunud hoiatav kiri – "You will be next" ("Sina oled järgmine"). Järgnevalt projitseeritakse lavapõrandale videopilt valgetest väänlevatest tõukudest ning lastakse sel vaatatajale mõnda aega mõjuda. Selline filmikunstist tuttav kõrvutav montaaž ehk võrdlus peaks vaatajas esile kutsuma tugeva emotsiooni ning sisendama talle sellega teatud suhtumisi – näiteks, et seks on jälk. Suurema teatrikogemusega vaataja jätab see trikk üsna külmaks, sest see kuulub klassikalise alternatiivteatri põhisõnavarrale, aga Von Krahli noorele publikule võiks räige vaatepilt mõjuda küll.

Lavastaja käsitöö- ja komponeerimiskusest annab tunnistust järgnev järsk vaatepunkti ja meeolu muutus. Ulfak esitab tsitaadi Sarah Kane'i näidendist "Iha", mis kavalehe järgi olevat "üks ilusamaid monoloogide armastusest". See sensuaalne argistest olmedetailidest koosnev tundeavaldus püüab väljendada tegelase masendavat mõistustpimestavat meeleheitlikku armastust. Ulfaki kurvad silmad koos lakkumist, trepil ootamist jms kirjeldava lausungiga tekitavad assotsiat-



"No more tears". Taavi Eelmaa ja Erki Laur.
Mark Raidpere fotod

siooni niutsuvast koerast ja tema pretensioonideta armastusest oma peremehe/naise vastu. Monoloogi taustaks on esteetiliselt mõjuv must/pime aken tuletõrjeredeli ja radiaatoriga, nii et visuaalne pilt on kõnekas sõnadetagi.

Rääkida tuleks ka meeste tantsust pealkirjaga "Läbimine 4" (kavalehe järgi) või "Miks mulle meeldivad vägivaldsed mehed" (kiri foonil), mille kontseptsioon pärinevat Laurilt ja Ulfsakilt ning koreograafia Kaja Kannilt. See veider sõrkivate marionettide või hüpnukkude kordeballett esitas mehi kui isetuid kõrgusesse püüdlevaid isendeid, võib-olla inetuid pardipoegi. Igal juhul vaatepilt on kentsakas ning tekib irooniline vastuolu nii kirjaga seinal kui Ricky saates nähtud ülbete ja süüdimatute meestegelastega. Mehe traagika ja jõhkruse taga aga seisvat naine, kes olevat murdnud mehe südame. Nii lõpetataksegi lavastuse esimene pool didaktilise tõdemusega: "Inimsuhted on keerulised!"

"Ricky Lake'i Show" läheb sujuvalt, ilma vaheaja või katkestuseta üle Mishima näidendiks "Sotoba Komachi". Õise pargi atmosfäär luuakse minimaalsete vahenditega – kahte risttahukast pinki ümbritseva puuvõra

varjuga, nii et lavapõrandale tekib suur raku-koeline ring. Ühel pingil istuvad saali poole seljaga teineteise najale naaldunud skulptuurised armastajad, teisele pingile seab end sisse vanaeit, Sotoba Komachi (Taavi Eelmaa), kes näeb välja ja liigub nagu suur hall vares. Tema sulgedetaoliselt narmendav kostüüm, kaltsupundar, varjab tegelase kehakuju ning muudab ta sootuks ja ebaseeldivaks. Vanaeide ühel kohal ringitiirutamine, käte laiutamine, sulgede sättimine ja käre hää ei jäta mingit kahtlust, et tegemist on linnuga.

99-aastane skeptiline konisid suitsetav vanaeit kohtub pargis noore Luuletajaga (Erki Laur), kes romantiseerib ja ülistab armastust ning armunuid. Nende vaidluse katkestab kõrvalpingil ärkav armastajapaar, kelle vestluse pragmatism ja madalus tühistab kujutluse armastuse ülevusest. Nii jõutaksegi jutuga sisemise iluni ning vormi – sisu, paistmise – olemise vastuoluni. Komachi väidab: "Kaunitar on alati kaunitar. Kui ma praegu ilge välja näen, siis see tähendab ainult, et ma olen ilge kaunitar." Komachi hakkab meelde tule-tama üht tantsupidu kaheksakümmend aastat tagasi: tagaseinal rullub mälestusena lahti

värviline foon jaapani stiilis palee ja õitsvate kirsiokestega (esimene värviline objekt selles must-valges maailmas) ning kostab imeliselt kaasakutsuv valss. Peokülalisi kujutatakse varjuteatrina, rõhutades tegelaste siluettide ja kraaksuva hääle koomilisust ja inetust ning tegelaste lamedust. Noorusest rääkides muutub Komachi kärisev hääle pehmeks ja helisevaks – meenub Taavi Eelmaa roll Song Lilingina lavastuses “M. Butterfly”. Luuletaja, kes kehastas selles mälestusmängus Komachi austajat, kapten Fukakusat, hakkab äkki nägema Komachi ilu ning ütleb selle ka elu hinnaga välja. Luuletaja sureb, värviline foon langeb ning argielu tungib politseiniku näol peale – pidades Luuletajat joodikuks, üritab Politseinik teda jaoskonda toimetada.

“No more tears” lähtub peaaegu vae-se teatri põhimõtetest; midagi üleliigset või illustratiivset laval ei ole, rõhk on peamiselt näitlejate mängul ja vaatajate ettekujutusvõimel. Oma väljendusvahendite minimalistlikkusega meenutab lavastus “Theatrumi” firmamärgiks saanud laadi, teisalt videoprojektsioonide, šokeerida püüdvate elementide ja eklektilisusega Von Krahli Teatri tuntud laadi. Tegemist ei ole täiusliku kunstiteosega, lavastuses on oma nõrgad kohad: mõned stseenid on lõpetamata või viimistlemata, teises osas vaatajate tähelepanu hajub mitmel korral jne. Kuid käsitletud teemad, vaatamata oma lihtsusele ja kohatisele lapidaarsusele, ning lavale loodud atmosfäär ikkagi puudutavad ja külvavad oma ambivalentisuses kreatiivset segadust. Täiuslik on surnud, lõpetamatus ja nooruslik toorus aga liikuv, ot-siv ja leidev. Ja see loeb!

OTT KARULIN

“ME VALVAME MÖÖDUVAT AEGA...”

Fernando Pessoa “Merimees”.

Tõlkija Anneli Tuulik.

Lavastaja Lembit Peterson.

Kunstnik Andri Luup.

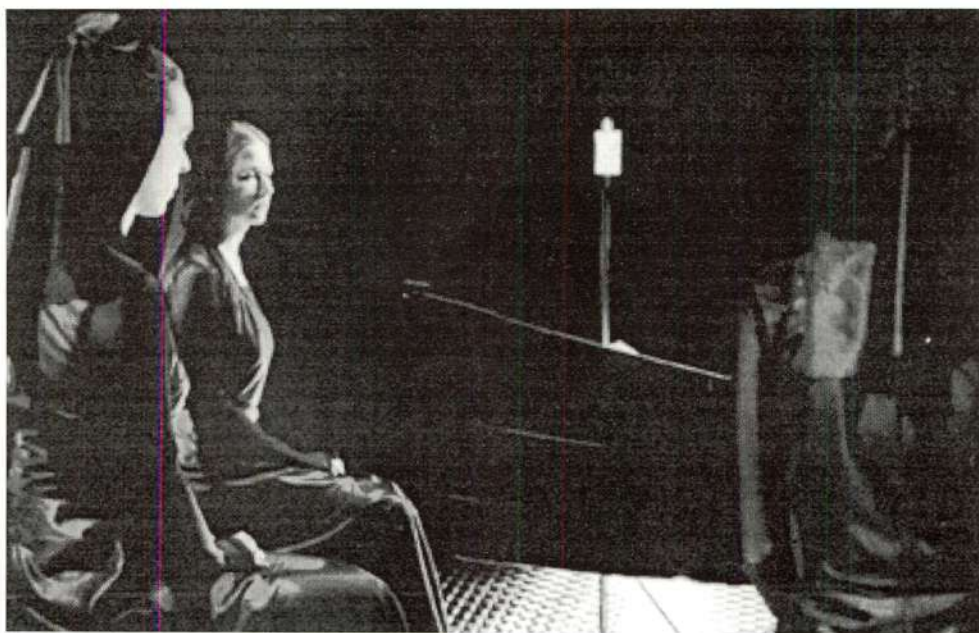
Valgus Airi Eras.

Osades: Maria Peterson, Kristi Pumbo,

Anneli Tuulik.

Esietus 9. ja 10. märtsil “Theatrumis”.

Väike viiekümnekohaline saal. Meie, publik koguneme. Kolmandikku saalist eraldab läbipaistev must loor, mille taga, justkui uttu vajunud, teine ruum, vana lossi kamber – lava. Selle põrandat katab poolringikujuline metallisõrestik, ruumi keskel metallkarkas-sil puust avatud kirst, kus puhkab noor naine, käed rinnal vaheliti, jalgadega meie poole. Ümber kirstu päitsi poolkaares kolm tooli, kõrge metallist seljatoega. Tagaseinas aken, kust paistmas kõverik puu, tükike vaikset merd ja mäenurk. Ning kuu tuhmilt taevas säramas. Meie koguneme ikka veel: viimased repliigid kõrvalistujaga, uuriv pilk publikusse. Peaaegu märkamatu on loori taha, keskmise tooli peale, istuma ilmunud Esimene Valvaja. Etendus juba käib, kuigi saalitudel veel tummalt meile oma valgust heidavad. Saabuvad ka Teine ja Kolmas Valvaja, hõivates ülejäänud kaks tooli. Meie oleme ikka veel oma repliikide ja pilkude juures. Siis kustuvad saalitudel – etendus algab nüüd tõesti, ka ametlikult, kuigi tegelikult algas see juba ammu, loo ajas võttes tunde tagasi. Saali maabub vaikus. Äkki langeb alla meid ja neid eraldav must loor. Kohatult äkki, nõudes kõigi meie pilke lava suunas vaatama. Repliigid katkevad. Vaikus. Möödub pikk ja mõtteintensiivsusest tiine tund. Lossikambris vahetatakse sõnu – vaikselt, pikki pause pidades, toolidelt tõusmata. Vaikus on siin peategelane. Ja siis saavad saalitudel tagasi oma elu-jou. Etendus on lõppenud. Aplaus. Pigem



F. Pessoa, "Merimees" (lav Lembit Peterson), "Theatrum", 2002. Anneli Tuulik ja Kristi Pumbo.

vormitáide kui tõeline soov, sest see lavastus etendus igáihes meist eraldi ning laval toimuva lõpuga veel otsa ei saa, ja teisiti ei olekski see võimalik. Aga millest räägiti? Minevikust, erandlikult. Sellest, mis oli enne seda hetke siin, mis nüüd on juba osa minevikust. Olnust, mis alati näib kaunim, kui antud aeg, ja mis alati on ka vale, sest ta peabki näima ilusam praegusest. Räägiti unenägudest ja unistustest, kuid ometi ei lubatud endal ei näha und ega unistada millestki enamast kui julgusest unistada. Ja üldse, kas unenägu ongi unenägu või on see reaalsus, mis näeb unes meid, küsib Pessoa ja vastust ei anna — otsus on vaataja teha (kuigi pole ka otsest vajadust otsustada, sest see ei muudaks niikuinii midagi).

"Theatrumile" tuleb anda au, et nad võtsid meile pakkuda (sõna "mäng" tundub siin kohatu) Fernando Pessoa "Merimeest". Sümbolistlik draama, mis näiliselt ei suuda täita ühtki dramaalet nõutud elementi — tegevus, karakterid, progress puuduvad. Näiliselt. Tegelikult on need olemas, kuid mitte laval, vaid igas vaatajas. Pessoa tekst on vaid lõpuni mõtlemata mõtete kogum — tegevus ja karakterid peavad tõusma iga vaataja oma elust, näidendi peategelane on igáihe Mina. Ainult tund kestev etendus sunnib saali hiirvaikseks,

vähimigi liigutus tundub mürana, näidendi tekstile sekundeerib vaid oma mõtete mõtlemise ragin. Tuleb tunnistada, et mulle, kes ma näidendit polnud enne lugenud, olid kõige raskemad etenduse esimesed kümme minutit, mil tuleb suuta unustada see, mis teatris AD 2002 muidu sünnib — Lembit Petersoni lavastatud "Merimees" on sellest kõigest erinev. Kui püüda leida sõnu selle kirjeldamiseks, siis oleksid need publiku unustamine ja (väline) passiivsus (emotsioonitus).

Tõesti, välist passiivsust on lavastuses palju: üks jalgade toolile tõstmine ja käte nende ümber põimimine, vaevu aimatav keha õõtsutamine, pilguga kaasnevad peapööramised, enda magamasättimine toolil, kus istutakse. Tekstigi antakse edasi näiliselt emotsioonideta, miimika puudub peaaegu täielikult, vaid kohatised nõrgad emotsiooniaistingud hääles. Peter Brook kirjeldab oma raamatus "Tühi ruum" eksperimenti, mis ta oma näitlejatega tegi: ta andis neile ülesandeks "kujutada dramaatilist situatsiooni, mis ei sisalda ühtki füüsilist liigutust" (Brook 1972: 44) ja püüdis siis aru saada, mis toimub. Ta järeldas, et see on võimatu. Aga mis siis, kui dramaatiline situatsioon puudub, kui kogu tegevus on sõnade kõlas ja mõttes, mida räägitakse, nagu see on Pessoa? Muidugi ei taha ma

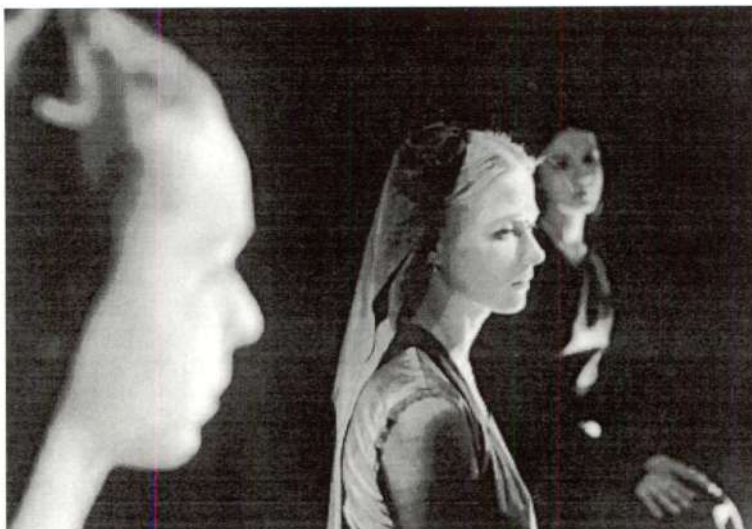


"Merimees". Maria Peterson.

väita, nagu puuduks "Theatrumi" "Merimehes" vähimigi füüsiline liigutus (lugesin need enamuses ettegi), ja eks ole ka hirmust suurenevad silmad, kartusest vaid mõne millimeetri võrra allapoole tõmmatud pea ja magamiseks suletud silmalaud füüsiline tegevus, kuid ometi toimub selle lavastuse tegevus eelkõige fikseeritud pilkudes — ja sõnades, mis tegevuse leiavad vaatajas. "Teie jutustasite ja ma olin nii süvenenud, et kuulsin teie sõnade mõtet ja kõla eraldi," ütleb näidendis Kolmas Valvaja. Ja nii oli ka saalis. Publikuni jõudis eelkõige sõnade kõla ja hääl, mis seda ütles, kuid, tuleb tunnistada, et esimest korda vaadates vähemalt minuni kogu sõnade mõte ei jõudnud, sest vastu võtta oli nii palju mõtteid. Lõplikud tähendused aimusid alles pärast etenduse lõppu ja mõned formuleeruvad veel nüüdki, ja ehk on ka neid, mis jäävadki mulle kaugeks. Sellest aspektist on Pessoa tekst vaataja suhtes halastamatu. Lavastus on seda nii mõneski muus mõttes. Näitlejad ei mängi publikule ning ometi mängivad nad selleks, et jätta muljet mittemängimisest. Aga kellele nad siis seda mittemängimist mängivad, kelle jaoks nad seal laval on? Varem tsiteeritud Brooki lause on võetud tema raamatu sellest osast, mis räägib pühast teatrist ja selle otsimisest. Püha teatri alla peab ta silmas "nähtamatu nähtavaks tegemist" (Brook 1972: 37),

milleks on vaja tagasi minna või uuesti jõuda rituaalideni. Brook ise otsis seda läbi sõnade keele kaudu. "Merimehes" küll on sõnad ja nende mõte, kuid, nagu varemgi juttu oli, jõuab esimesena vaatajani just sõnade kõla ja alles siis tuleb mõte, ja mitte niivõrd laval, kuivõrd kõlale vastu vaataja seest. Ei julge siinkohal väita, et Peterson teeb Brooki nii igatsetud püha teatrit (ei leia Brook seda isegi), kuid kahtlemata otsib ta seda (kindlasti ei ole see mandunud või räme teater, mida ta teeb). Ja nii mängivad tema õpilased just talle, oma kaaslastele ja iseendale. Ning publik unustatakse, mis ei tähenda aga, et teda eitatakse (nagu Grotowski seda ühel eluperioodil tegi). Ja just seetõttu, et publik on unustatud, ongi vaataja vaba selleks, et lavastus etenduks just temas.

Et aga ka "Theatrumi" lavastuses on laval siiski näitlejad ja sellel ruumil on ka kuju, peaks rääkima neistki. Kui eelnev puudutas taotlust, siis nüüd on teemaks sooritus. Tinglikku lavakujundust juba veidi riivasin (avatud kirst, kolm tooli, aken), kuid nüüd ei saa enam mööda veel ühest teemast — religioosus (näidendis ja lavastuses). Kas on võimalik olla Jumalale veel lähemal, kui valvates vaikes, liikumatus, öises ruumis äsja surnu rahu (ehk vist suremise hetk on, kuid sellest rääkijaid pole). "Kes on see viies inimene siin



"Merimees".
Anneli Tuulik,
Kristi Pumbo
ja Maria Peterson.
Marius Petersoni fotod

toas, kes sirutab käe ja katkestab meid iga kord just siis, kui hakkame teda tundma saama?" küsib Pessoa Teise Valvaja suu läbi. Just see Jumala kohal- ja juuresolek muudab siiraid vastuseid nõudva ja hinnanguootust täis pihivaikuse nii väljakannatamatuks ja sunnib valvajaid rääkima, isegi teadmata, miks. Nagu näidendis, on usk kõikjal kohal ka lavastuses, ilmnedes eelkõige lavakujunduses. Nii kirstu hoidev karkass kui ka toolid on ehitatud nii, et metallist pulkade ristumiskohal moodustuks rist (kuigi see on pigem kristlik sümbol, ei ole tegemist niivõrd kristliku jumala, kui võrd jumalaga üldisemalt). Nii ümbritseb kolme valvajat kümnekond ristikujustist – Jumala kohalolek on materialiseeritud ja nii nõuab veelgi rohkem tähelepanu. Siiski on need ristid laval küll olemas, kuid näitlejatel jäävad nad märkamata (ei ühtki pilku, vihjet neile) – nii jäävadki nad justkui teisele tasandile äraootavale seisukohale – kas vaataja haarab nad "oma" etendusse või mitte. Mina haarasin. Võib-olla poleks ma pidanud seda tegema, kuid nõnda talitades ei eksinud ma ka kindlasti millegi vastu. Ja siis veel kirst, kus lahkunu puhkab. Pigem küll paat, nagu hiljem ka kavalehte lugedes selgub. Eks surmgi ole ju osa protsessist, pidevast liikumisest ja surmaga ei lõpe veel eksistents (kardavad Pessoa tegelased ju isegi, et surnu võiks kuulda, mis nad tema kohta räägivad). See paat seal laval toob meeltesse aga veel ühe teise paadi ja ühe merimehe, kellest Teine Valvaja kui oma unenäost kaaslastele jutustab. (Aga

miks üldse "merimees" ja mitte "merimees", nagu ütleb ÕS? Ehk on see selleks, et kui "merimees" on keegi, kes vaid kasutab merd, tehes heal juhul temaga koostööd, siis "merimees" kuulub tõepoolest merega kokku, see on tema olemuses, nagu on meri lahutamatu ka meriheinast, merihobust ja merihärjast). Niisiis, merimees, kes seilas meredel ja pärast laevahukku sattus üksikule saarele, kus ta hakkas oma unistustes looma endale uut kodumaad, uut lapsepõlve, sõpru, linnatänavaid jne, kuni ta lõpuks ei mäletanudki enam oma päris kodumaad, sest unistuste kodumaast oli saanud tõelisus. Aga ühel päeval saabus ka tema saarele paat, kuid merimeest siis seal enam ei olnud. Vähemalt ei olnud teda seal endisena, küll aga ehk uena, kes paadis oma teekonda jätkab – kuhu?

Hetkel, mil ma selle küsimuse olen küsinud, on see saanud möödaniku mureks...me kõik valvame mööduvat aega.

HEA OLLA JA EDASI TEENIDA



B. Brecht, "Hea inimene Sezuaniist" (lav Jaanus Rohumaa), "Vanalinnastuudio", 2002.
Shu Fu – Egon Nuter, Yang Sun – Ardo Ran Varres.
Liis Mäesalu foto

*ülim headus on kui vesi
vesi on hea musttuhandetele
ta ei võistle
ta läheb sinnagi
mida peetakse halvaks
nõnda ta ongi kui kulg*

Lao-Zi

B. Brecht, "Hea inimene Sezuaniist".
Lavastaja Jaanus Rohumaa, kunstnik Mae Kivilo, valguskunstnik Maldar Mikk Kuusk, võitlusstseenid Rein Oja.
Esietendus "Vanalinnastuudios" 10. märtsil.

Mis juhtub, kui kulgeja kohtub maailmaparandajaga? Taoist konfutsianistiga? Ideaaljuhul täiuslik kooskõla. Aga Jaanus

Rohumaa on vist kristlane ja Bertolt Brecht hoopis dialektiline materialist. Või mitte?

Mis juhtub, kui kohtub see, kes usub inimest kõiksuse osana loomuldasa loomulikult käituvat, ja see, kes teda ühiskondliku tegutsejana võttes ei suuda jätta kasvatuses puutumata? Kes teab?

Rohumaa ja Brecht on aga igal juhul nüüdseks kohtunud. Ja teada on, et mõlemad on mehed, kellele läheb väljaspool teatrit toimuv sama palju korda kui kõik, mis selle sees. Ja mis juhtub?

Brecht'i näidendi "Hea inimene Sezuaniist" tegevus toimub Hiina väikelinnas, kuhu jumalad missioonitundest on laskunud head inimest otsima, et taaskinnitada maailma eluõigust. Leiavadki ja kinnitavad. Iseendi jaoks ja selleks korra. Aga meile? Aga edasi?



"Hea inimene
Sezuanist".
Yang Sun —
Ardo Ran Varres,
Shen Te —
Evelin Pang.

Brecht jätab muidugi põhitöö publikule teha, mõelge ise ja leidke lahendus. Lahenduse aga peate leidma! Rohumaa on oma lavastuse epiloogi Brechti käsulauad sisse jätanud, ja siiski täidab vana "eepiku" lavalugu Rohumaa interpreteeringus meid pigem sisemise rahu kui närvilise otsingupaanikaga. Ja jumal tänatud, ongi kogu lahendus! Rohumaa usk headusse ja armastusse kumab sellest lavastusest nii tugevalt läbi, et kogu Brechti kahtlusest hea inimese tegelikku olemasolusse, või vähemalt tema püsijäämisest neis kohutavais, armetuis ja ebaõiglasid ühiskondlikes tingimuis, ei jää alles suurt

midagi. Rohumaa on lisanud Brechtile selle inimliku mõõtme, mis vähemalt allakirjutanu jaoks sealt alati häirivalt puudu on olnud. Inimliku mitte psühholoogismi mõttes, sest vormiliselt tabab lavastaja kindlasti eepilise teatri tuuma ja loob kerge, mängulise ning kahtlemata ka meelt lahutava õhustiku, mida Brecht nii oluliseks pidas, aga inimliku selles mõttes, et mängib rohkem tajudele kui intellektile. Südamele rohkem kui peale. Ja see ei tähenda, et kedagi illusioonivõrku petetakse, tajumine pole ju tundlemine. Südame puudutamine teeb inimese hoopis erk- saks.

Jaanus Rohumaa lavastuses tõuseb esiplaanile hea inimese, endisest lõbutüdrukust Shen Te (Evelin Pang või Katariina Lauk-Tamm) ja lenduritööst unistava Yang Suni (Ardo Ran Varres või Jaanus Rohumaa) armastuslugu. Lugu küll, aga rõhk on siin sõna esimesel poolel. Sest Brechti-truult kistakse meid sündmustiku ennastunustavast jälgimisest küll pidevalt välja, aga tunne kord juba ärganuna ei kao enam saalist. Ja siin on kontseptuaalne peaosalis(t)e mäng, võib-olla juba ka näitlejate valik. Nii Evelin Pang kui ka Katariina Lauk-Tamm haaravad saali esimesest hetkest oma täiuslikult veenva headuse kiirgusvälja. Headus selles lavastuses võrdub armastusega. Hea inimene on armastav inimene.

Sellesse headuse võrku püütakse publik tegelikult juba varemgi, esimesest hetkest, mil veemüüja Wang (Margus Tabor) etenduse käivitab ja publiku südamlikult ümber sõrme keerab. Selline vaataja valvsuse uinutamine võiks Brechti välja vihastada küll, kui siin ainult oleks mingit kavalalt uinutavat petmist. Siin on aga tõepoolest siiras esinemislust, siiras headus, hea tuju ja soov mängida oma publikule. Ja seda kiirgab kõigist tegijaist.

Rohumaa järgib Brechti kõiges viimase jaoks olulises — on olemas aktuaalne ühiskondlik teema, on publikuga suhtlemine, on nali ja naer, on võõritustki. Ainult et lahenduse järele pole vaja küsida. Vormiliselt seda küll tehakse, tegelikult on aga vastus lavastuses sees — headus on ilmas olemas, pole midagi lihtsamat hea olemisest, pole midagi kergemat armastamisest! Ole lihtsalt hea, ole loomulik, toimi rahulikult — toimi toimimata, nagu ütles Lao-Zi — ja kõik ongi korras. Su mured lahendatud.

See sisemine kindlustunne lasebki lavastajal ja näitlejail, ning nendega koos vaatajail, mängu täiel rinnal nautida. Mäng tähendab alati, et mingid reeglid pannakse paika, kuid kogu rõõm tuleb piiride järgikatsumisest, nende hägustamisest. Hea ja kurja vahelise piiri määramise komplitseerimiseks (aga võib-olla ka mõnel muul põhjusel) on Brecht sisse toonud ka Ida-Lääne temaatika. Ja see on võimalus, mida lavastaja Rohumaa ei lase endale kaks korda pakkuda. Kuid targana ei tee ta sellest omaette teemat, vaid liigub koos kunstnikuga (Mae Kivilo) kergelt üle idamaiste sümbolite ja värvitähenduste, rüütades austusväärse lõbutüdraku keiserliku kollasesse ja hiina vaesteaguli eestimaaisesse lapitekki; riputades lakke jaapani *origami*-lambid ja valades vaataja üle venekeelse popmuusikaga. Kuid ei märkigi väsitavast eklektikast — see on puhas mängurõõm, ja toimib



“Hea inimene Sezuanist”. Shen Te — Evelin Pang.
Toomas Tiutle fotod

sõnumi edastamisel ühesuunaliselt — armastuseigatsus puudutab meid kõiki ja lahendus on ju olemas:

*Ma tahan sellega minna, keda ma armastan.
Ma ei taha välja arvutada, mis see maksab.
Ma ei taha järele mõelda, kas see hea on.
Ma ei taha teada, kas ta mind armastab.
Ma tahan sellega minna, keda ma armastan.*

Shen Te

Et südamehääle järgija, rahu kandva kulgeja jaoks on maailm harmooniline tervik, selle mõistmiseks annavad tegijad ida-termiinites võtme juba kavalehel — yini-yangi printsiip on see, mis maailmakorra eest hoolitseb ja alatise tasakaalu eest hea seisab. Selline kahe pooluse, valguse ja pimeduse, vastandus pole loomulikult võõras ka meile, eestlane kasutaks siin maakeelsemat öö-ilmata vastandust, kuid tõsi, et yini-yangi kontseptsioon viitab kahe ürgpooluse vältimatule kooseksisteerimisele kõigutamatumalt. Ja lavastus toob selle välja sama selgelt.

Kerges taotlikkuses võib juba “süüdistada” Brechtigi, sest yin on teda näidendi kirjutamisel enam huvitanud, tema loo kesk-

mes on naine, kes olude sunnil end aina enam meheks peab muundama. Naiselik alge, mis liigselt domineerides iseend otsast õgima hakkaks ja seetõttu paratamatult mehelikul algel endas arenda peab laskma. Ja kui palju on vett! Wang on veemüüja, ja ta ise on sama hea ja pehme, kuid väsimatu võitleja nagu tema müüdav vesi. Mis jõuab kõikjale. Lavastaja rõhutab vee puhastusjõudu mitmeti – Wangi täidetud veekruus jõuab vaat et viimase vaatajani saalis, ja armunud Shen Te valab Wang oma jõuandva veega vihmana üle. See, mil viisil äsja armastuse leidnud noored oma lennuk-korvtoolis lavapõrandalt õhku tõusevad, on kahtlemata lavastuse liigutavaim stseen. Ja hetk, mil yin ja yang, naine ja mees, täiuslikult koos toimivad ning maa ja taeva vahel hõljudes ka viimaste vastandlikkuse tervikusse seovad.

Erinevad peategelaste koosseisud lisavad/muudavad veidi siiski ka rõhuasetusi. Katariina Lauk-Tamme Shen Te on küpsem ja pühaku aupaiste raamib tema pead juba esimesel ilmumisel, ta naiselikkus on niivõrd kõikehõlmav, et oma meespoole Shui Ta'na esinedes võtab tugevuse, agressiivsuse kogumine aega. See annab aga Jaanus Rohumaale partnerina võimaluse häirimatut "saabastega selga"-ürgmeest mängida. Siiski kogub Lauk-Tamm end mehena niivõrd, et Rohumaa kangelane omakorda lavastuse teises pooles enda naiselikku poolt peab otsima hakkama, ja tasakaalu säilitamise huvides on ühel hetkel meie ees pehmeäälne "lilla" igati usutavaks naistevallutajaks kerkinud tõsimeheliku suurvabrikant Shui Ta kõrval. Evelin Pang ja Ardo Ran Varrese värvid on puhtamad, selle võrra on lavalist improvisatsiooni vähem, nooruslikku avatud siirust aga rohkem. Nende armastuses ja toimimises on ehk vähem elukogenu tarkust, kuid seetõttu puudub ka väikseimgi künismi varjund, mida Rohumaa Yang Suni interpretatsioonis täielikult eitada ei saa. Varrese lendurpoisi puhtsüdamlikus armastuses oma hea ingli vastu ei teki aga kahtlust. Ja Pang omakorda on "puhastverd" nii naise kui mehena esinedes. Petab ära. Seega samuti siiras.

Lavastus on tervikuna vaimustavalt improvisatsiooniküllane. Iseasi, mida Brecht sellisest tekstiga ümberkäimisest oleks arvanud. Kuid temagi seadis huvide etteotsa publikust igavuse peletamise ja ta toimuvaga ühel tasandil hoidmise. Margus Tabori kõik etteasted "publikujuhina" täidavad selle eesmärgi saajaprotsendiliselt. Lõpuks piisaks juba ainuüksi tema käetõstest või -langetamisest, et publik vastavalt naeraks või hinge kinni

hoiaks, kuid Tabor ei tee kuni etenduse lõpuni ülesannet endale kergemaks, ja sügav kummardus talle siinkohal selle haarava energia-voor eest.

Kogu oma rõhuasetuse juures loomulikkuse märglevale võidukäigule, ei jäta lavastaja Brecht-armastajatele ka mõnd tõelist võõrituspärli sisse toomata. Brecht teadupärast leidis oma võõritusefekti tarbeks algimpulssse ka ida teatrit ja pidas maske õigustatult üheks vastuvõtuvõimet halvava naturalismi lõhkujaks (iseasi, et nende eesmärk vahest päris selline pole, nagu Brecht arvas, ehk siis intellekti aktiveerimine). Maskidest Brechti teatris on üldjuhul saanud praegusele eurooplasele kergemini mõistetavad loosungid-tahvlikesed, mida ka Rohumaa vaimukalt kasutab, kuid tõelist ehmatavat äratundmisrõõmu pakuvad publikule kolm kaunist n-õ beibemaskides jumalat (Karin Lätsim, Carita Vaikjärv, Kadri Lepp). Roosades kontoriietes ärinoores, "hea inimese projekti" järelevaatajad, jumalad, kellega tuleb suhelda soovitatult inglise keeles ja mobiiltelefoni vahendusel – kas pole ehk liigagi üheselt pähe lajatatav võrdlus? Ilmselt siis mitte, kui see publiku jaoks töötab, ja kuigi ka lavakooli tudengid näisid end esialgu veidi ebalevalt tundvat, on nad iga etendusega kogunud veenvust, ning lõpuks tuleb allakirjutanulgi tunnistada – kui miski ärritab, siis on see eepilise teatri vahendina ju oma ülesande kõrgusel...

Küllaltki üheplaanilistele jumalarolli-tele lisaks saavad aga tudengid end õnneks tõestada teisi tegelaskujusid kehastades (sest lavastus läheb arvesse XX lennu bakalaureusetööna). Ja siin ei jää nad "Vanalinnastudio" kogenud näitlejaile alla, eriti meelde jääv oli Kadri Lepp vaimukalt usutava naispoliitseinikuna.

Olgu näitlejatudengeile selle lavastuse peamine väärtus kas või ainult eksamiarvestusena, "Vanalinnastudio" jaoks võiks siit küll ühte uut algust oodata – üleminekut teatritele, kus maailm on vähem must-valge, kuid nalja saab siiski, ning sõnum ulatub tänasest päevast hoopis kaugemale.

Lõpuks polegi tähtis, kellenä täpselt Brecht ja Rohumaa kohtusid, tulemuseks sai igal juhul hästi toimiv kooskõla.

EESTI TEATRI AASTAAUHINNAD

2001

Lavastajaauhind

HENDRIK TOOMPERE – R. Garcia “Kokkade öö” Eesti Draamateatris.

Meesnäitleja auhind

MAIT MALMSTEN – Katku Villu (“Kõrboja peremees” Rakvere Teatris).

Naisnäitleja auhind

KERSTI KREISMANN – Leena Tuisk (“Kadunud poeg” Eesti Draamateatris).

Meeskõrvalosa auhind

SULEV TEPPART – Juss (“Tagasi Vargamäel”) ja Kilter (“Rehepapp”) Eesti Draamateatris; Finbar (“Teisel pool”) Emajõe Suveteatris.

Naiskõrvalosa auhind

KERSTI TOMBÄK – Marie (“Kahe maailma hotell” Rakvere Teatris).

Kunstnikuauhind

ENE-LIIS SEMPER – kujundus lavastustele “Ve-revennad” ja “Orlando” “Vanemuises” ning “Rehepapp” Eesti Draamateatris.

Eriauhind

MARKO MATVERE – draama- ja muusikalinäitleja parimate omaduste ühendamise eest muusikalis “Hüljatud”.

Muusikalavastuse auhind

MATI PALM – Boriss ja Pimen (“Boriss Godunov”), Banco (“Macbeth”) Rahvusooperis “Estonia”.

NEEME KUNINGAS – “Targa naise” lavastus Rahvusooperis “Estonia”.

Tantsulavastuse auhind

Duett AGE OKS ja TOOMAS EDUR – osatäitmised lavastustes “Pulmareis”, “Romeo ja Julia”, “Giselle” Rahvusooperis “Estonia”.

KATRIN ESSENSEN – “Selgitus inimese kohta” lavastamine Von Krahli Teatris, osatäitmised lavastustes “1973” (2. tants) ja “Uus Elysium. Une Luup” (Tartu Teatrilabor).

Muusikalavastuste eriauhind

TEO MAISTE – 2001. aasta lavaloomingu eest.

Kriitikuauhind

REET NEIMAR ja LEA TORMIS – “Sallivust teatrimaailma” (TMK, 2001 nr 10).

Ants Lauteri nimeline noore näitleja auhind

KATARIINA LAUK-TAMM – Julia (W. Shakespearé'i “Romeo ja Julia”), Bianca (T. Rózewiczi “Valge abielu”), Nadia (L. Visconti “Rocco ja tema vennad”), Mileedi (A. Dumas' – E. Nüganeni “Kolm musketäri”), Erna (J. Rohumaa – M. Tuulingu “Ainus ja igavene elu”), Thomasina (T. Stoppardi “Arkaadia”), Helen (McDonagh' “Inishmaani igerik”), Varja (A. Tšehhovi “Kirsiaed”), Camille (A. De Musset' “Armastusega ei naljatleta”).

ANDRES RAAG – Ciro (L. Visconti “Rocco ja tema vennad”), Valentine (T. Stoppardi “Arkaadia”), Lenny (H. Pinteri “Kojutulek”), Roland (J. Tätte “Ristumine peateega”), Carlos (J. W. Goethe “Clavigo”), Billy (M. McDonagh' “Inishmaani igerik”), Inglise kõrtsipidaja (A. Dumas' – E. Nüganeni “Musketärid. Kaksikümmend aastat hiljem”) ja Joachim Ziemssen (T. Manni – M. Kõivu “Võlumägi”).

Georg Otsa nimeline auhind

PILLE LILL – Desdemona (“Othello”), Violetta (“Traviata”), Maria Boccanegra/Amelia (“Simon Boccanegra”), Floria Tosca (“Tosca”) “Vanemuises”; Krahvinna (“Figaro pulm”) Pärnu Ooperis; Mimi (“Boheem”) ja Madama Butterfly (“Madama Butterfly”) “Estonias”; osatäitmine mono-ooperis “Inimese hääl” “Endlas” ning väljapaistva kontserttegevuse eest.

Salme Reegi nimeline auhind

VAT TEATER – sõnumiselge ja ajatundliku repertuaari kujundamise eest (laste- ja noorsoolavastused “Kivid”, “Lend üle ookeani”, “Jumal on DJ”, “Pompeenia”).

Priit Põldroosi nimeline auhind

INGO NORMET – EMA Kõrgema Lavakunstikooli juhtimise, lavastaja õppesuuna sisseviimise ja eduka pedagoogitöö eest, võttes arvesse ka “Lavastajaraamatu” koostamist.

Aleksander Kurtna nimeline auhind

TÖNU OJA ja VILLU KANGUR – 2001. a. Boubli'i ja Schönbergi muusikali “Hüljatud” tõlge; varasemad muusikalitõlked: Piret’ “Linnupuur”, Ashmani ja Menkeni “Väike õuduste pood”, Normani, More'i ja Henkeri “Irma La Douce”.

Kõiki Eesti teatri aastaauhindu rahastab Eesti Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapital.



Hendrik Toompere



Mait Malmsten



Kersti Kreismann



Kersti Tombak



Sulev Teppart



Ene-Liis Semper



Teo Maiste
Mati Palm



Marko Matvere



Neeme Kuningas



Katrin Essenson



Reet Neimar

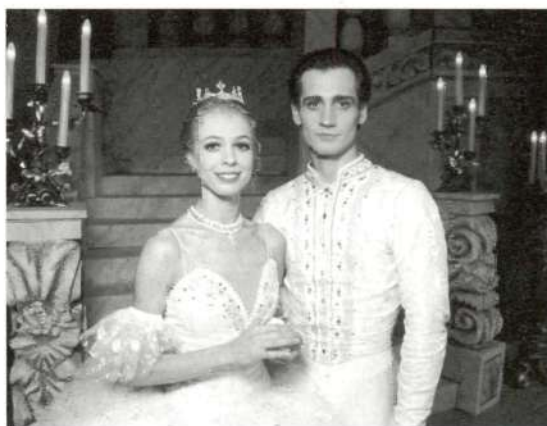


Lea Tormis



Ingo Normet

Age Oks
ja Toomas Edur





Katariina Lauk-Tamm



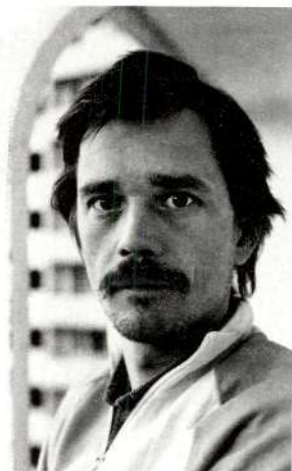
Pille Lill



Andres Raag



Villu Kangur



Tõnu Oja



VAT Teater

*Harri Rospu, Priit Grepil,
Tiit Blaadi, Toomas Huigi
ja Teet Malsroosi fotod*

SAMPOSEPISTAJA TÄHELEND

Soome muusika 1920. aastate revolutsioonäri ja ühe suurema orkestrivirtuosi, uue muusika *enfant terrible*'iks ja pühapäevalapseks kutsutud **Uuno Klami** (1900 – 1961) looming jäi kauaks Jean Sibeliuse varju. Heino Ellerist (1887 – 1970) kolmteist aastat noorema ja Eduard Tubinast (1905 – 1982) viis aastat vanema Klami esteetilised vaated muusikale ning kompositsioonitehnilised lähtepunktid on 1920. aastate Pariisis, kuhu ta tegi ka oma esimese õppereisi aastail 1924 – 1925. Tema suurteks paleusteks muusikas olid Stravinski ja Ravel, maailmakirjandusest on teda inspireerinud Eugene O'Neill, William Shakespeare, Federico García Lorca, Edgar Allan Poe, soome kirjandusest "Kalevala", Aleksis Kivi ja Juhana Cajanus. Tema esimene tähelepanu äratanud teos, veel õpingute ajal loodud Klaverikvartett valmis 1922, järgnevatel aastail loodud Klaverikvintett ja süit keelpillikvartetile said tugeva kriitika osaliseks, süüdistatuna modernismis ja prantsuse mõjudes. 1920. ja 30. aastatel valmisid mitmed silmapaistvad värvikad orkestriteosed: klaverikontsert "Öö Montmartre'il" (1925; NB! Heino Elleri Pariisi katakombidest saadud muljete põhjal valminud sümfoonia poeem "Viirastused", 1924), "Hispaania serenaadid" (1925 – 1933), "Habaneera" (1926), "Karjala rapsoodia" (1927), Ravelist inspireeritud *Opèrnredoute* (1929) ning süit "Merepildid" (u 1930 – 1932); esimene täismõelduline sümfoonia valmis 1938; II sümfoonia 1945; (NB! Elleri I sümfoonia 1936, sümfoonia süit "Valge öö", 1939; Tubina I – 1934, II – 1937), "Tšeremissi fantaasia" (1931), "Lemminkäise seiklused saarel" (1934) jm. Teise maailmasõja ajal valmivad Viulikontsert (1943), samal aastal ka koreograafiline süit "Kalevala sari" ("Kalevala süit"), mis 1933. aastal oli etendunud pealkirja all "Koreograafilised pildid Kalevalast" ja oli algsest mõeldud oratooriumiks. Pärastsõjaaegsesse perioodi jäävad tema Teine klaverikontsert (1950/54), orkestripala "Virmalised" (Revontulet, 1946 – 48) jm; viimase, lõpetamata jäänud teose, balleti "Pöörised" (Pyörteitä) loomisae on 1957 – 1960. Klami sai Soome tegevheliloojate seas juhtpositsioonile 1940. aastatel, 1953 tituleeriti ta Soomes Sibeliuse järel armastatuimaks soome heliloojaks, ta oli Soome Uue Muusika Ühingu asutajaliige 1949. aastal (1951. aastast Finnish Branch of ISCM), 1959 valiti ta muusikuna Soome Akadeemia liikmeks. Klami läbinurme soome



Soome muusika "pühapäevalaps" Uuno Klami (1900 – 1961) oli kolmteist aastat noorem Heino Ellerist ja viis aastat vanem Eduard Tubinast.

muusikaelus toimus ajal, mil maailmamainega Sibelius oli lõpetanud kirjutamise, sellest hoolimata heitis soome muusika "suur tamm" talle varju veel kauaks. Oma majesteetliku eelkäija sümfoonia-te "sügava loogika" asemele tõi Klami rapsoodia ja eksootika, soomelikkust käsitles mitte rahvusromantiliselt, vaid hoopis stravinskilikult primitiivismi vaimus, oma Klaverikontserdis kasutas aga žanre (džässielemendid), mida tema suur eelkäija ei puutunudki. Ta ihales kogu elu Raveli "kaunilt kõlavat orkestrit" ja Stravinski "Sacre'i hügelorkestri geniaalset käsitlust". Ta võttis osa Eesti Vabadussõjast 1919. aastal.

1987. aastal loodi Soomes Uuno Klami Selts, mille esinaine **Helena Tyrväinen**, järgneva artikli autor, töötab Sibeliuse Akadeemias. 1997. aastal esines ta samal teemal ettekandega EMA muusikaajaloo konverentsil.

27. september 1928. Helsingi ülikooli aula. Kavaleht, mis tutvustab Uno Klami (1900–1961) sensatsiooniliselt menukat esimest autorikontserti, on lugedes kui ümbermaailma reis: esiteks orkestripala "Habaneera", edasi Klaverikontsert "Öö Montmartre'il" (*Un nuit à Montmartre*), siis "Kolm hiina laulu" (*Kolme kiinalaista laulua*) sopranile ja orkestrile, ja viimaks "Karjala rapsoodia". Publikule mõjusid klaverikontserdi džässielemendid ning "Karjala rapsoodia" karikeriiv laad ja soome rahvamuusikaga sobitatud polütonaalsed dissonantsid lustakalt ja võib-olla veidi ehmatavalt. Soome muusikalavale oli ilmunud karjala kosmopoliit ja modernist, pühaks peetud teemasid pilav ja Pariisi uusimatest mõjudest nakatatud mees – nüüd oli Soomel oma *succès de scandale*, nagu ütlevad prantslased.

Esimese autorikontserdiga algas "soome muusika kuldse poisi ja pühapäevalapse" (nii on Klami kirjeldanud luuletaja ja helilooja Elmer Diktonius) tähelend, mis kestis terve Klami eluaja ja kauemgi, kui kuuekümnendate-seitsmekümnendate aastate vaikelu välja arvata. Klami muusikat esitati väga palju Soomes ja algusest peale ka rahvusvahelises ulatuses; tema eluajal mängiti seda Saksamaal, Suurbritannias, Rootsis, Belgias, Taanis, Norras, Prantsusmaal, Ameerika Ühendriikides, Hispaanias, Itaalias, Lõuna-Aafrikas, Austraalias, Eestis ja tõenäoliselt ka mujal Ida-Euroopas.

Vabakutselise helilooja ja kriitikuna töötavale Klamil määrati 1939. aastal riiklik heliloomingu stipendium. 1940. aastatel peeti Klami tegutsevate soome heliloojate vaieldamatuks liidriks. 1953. aastal nimetas Helsingi Filharmoonia Orkestri kuulajaskond Klami armastatuimaks soome heliloojaks pärast Sibeliust; 1959. aastal, mil Klami ainsa heliloojana Soome Akadeemia liikmeks määrati, leidis tema staatus ametlikku tunnustust. 1994. aastal Soome Raadio Sümfooniaorkestri publiku hulgas läbiviidud küsitlus näitas, et Klami on Sibeliuse järel kontserdikavadel enim nõutud soome helilooja.

Uno Klami debüteeris soome muusikas ajal, mil juba maailmakuulus Sibelius oli lõpetanud oma uute teoste publiku ette toomise. Ent "võimsa tamme" vari jäi soome muusika kohale veel kauaks. Suurbritannias, Sibeliuse rahvusvahelise tuntuse peamises kantsis, peeti Sibeliusest lugu kui sümfooni-kust ja Beethoveni kõige olulisemast mantlipärijast. Klami aga distantseerib end oma esimese autorikontserdi kavaga otsustavalt jär-

venpää maestro ideaalidest. Ta toob Sibeliuse sümfooniade "sügava loogika" asemele rapsoodilise ja eksootika. Soome motiive on "Karjala rapsoodias" käsitletud sundimatu primitiivismi vaimus; klaverikontserdiga on aga Klami ette võtnud žanri, mida vanameister pole puudutanud.

Väike muusik ja suur saatus

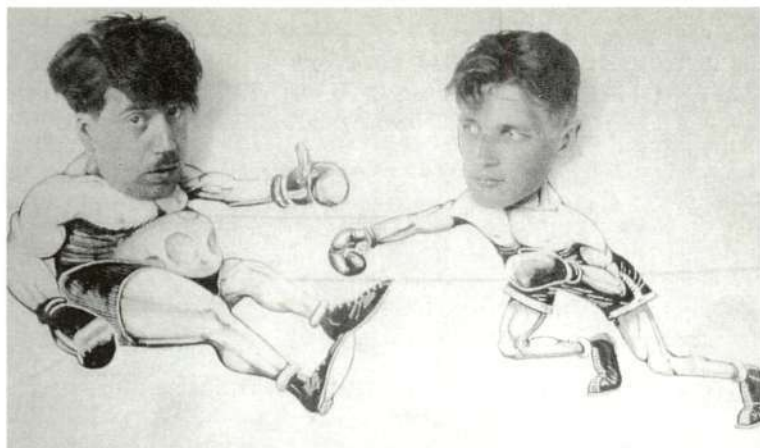
Klami hoidis Sibeliusega distantsi ka edaspidi. Küllap oli see vähemalt mingil määral teadlik, kuigi kindlasti ei olnud Klamil eesmärgiks lihtlabane soov olla väljakutsuv. Klami oli oma aja laps ja tema taust sootuks erinev Sibeliuse omast. Sibelius tuli muusikamaailma koduse musitseerimise kontekstist; seda tõsiasi kinnitab tuntud foto Sibeliusest ja tema õest-vennast, kes mängivad Loviisa seltsimajas trios. Klami noorusaegsetel fotodel plõnnib aga soniga noormees õue peal kitarri.

Uno Klami jõudis soome muusikas tähtsale kohale, alustades kultuurilises mõttes tavatult tagasihoidlikust lähtekohast. Ta sündis Kagu-Soome rannikul Virolahti väikelinnas 20. septembril 1900 kalamehe ja poodniku Anton Klami ja talupidaja tütre Amalia Korpela esimese lapsena. Uno polnud veel nelja aastanegi, kui suri tuberkuloosi tema noorem õde; mõni kuu hiljem võttis sama haigus isa. Vaene perekond siiski ei olnud ja Uno lapsepõlv oli tulvil muusikat. Paljud sugulased olid rahvapildudel mängivad külaviiuldajad; ka Uno isa oli mänginud viiulit, ema aga laulis ja saatis end kitarri. Uno õppis mängima kodust harmooniumi ja viiulit ning luges väga palju. Niisuguselt lähtekohalt oluks soome rahvuspärandi romantiline idealiseerimine muidugi keeruline.

Virolahti polnud mingil juhul kolgas. Rannikul elavad põllupidajad-kalurid jutustasid lugusid pikkadest kaubaretkedest võõrastele maadele ja muigasid sisemaa elanike üle, kelle elu näis selle kõrval piiratud. Klami pere liikmed olid käinud Uues Maailmas; osa neist jäigi sinna, osa tuli tagasi. Uno omandas kosmopoliidi maailmataju varakult.

Saatuslikuks Klami komponistkarjääri kujunemisel sai temaga ühes majas elanud nõbu Hilja. Hilja oli Huugo Niinivaara, kohaliku põllumajanduskooli direktori juures teenija. Niinivaarade haritud peres oli tavaks musitseerida ja Hilja rääkis neile oma andekast sugulasest. Uno kutsuti Niinivaarade poole, talle tutvustati kontsertmuusikat ja lubati klaveril improviseerida. Hilja oli ka see,

Šarž viiuldajast Arvo Hannikainest ja Uno Klamist (paremal) Pariisis 1925. aasta kevadel.



kes saatis Klami teadmata tema helitööd Helsingi Muusikainstituuti (hilisemasse Sibeliuse Akadeemiasse); seepeale tuli Virolahtisse kiri, mis palus noorel heliloojal instituudiga ühendust võtta. 1915. aasta sügisel kolis Uno emaga Helsingisse, et poiss saaks muusikaõpinguid alustada. Ent juba järgmisel suvel suri Amalia Klami tuberkuloosi. Viieteistaastaselt orvuks jäänud Unol ei olnud jõudu kohe õpingute jätkamiseks. Tuli pikk paus; 1918. aasta kevadel astus Uno Klami seitsmeteistaastasena kaitsevähke ja võitles Soome kodusõjas.¹ Samal aastal läks ta vabatahtlikuna Eesti Vabadussõtta ja 1919 võttis osa nn Karjala komitee Aunuse retkest Ida-Karjalas, edutult lõppenud katsest vabastada (Soome piiridest välja jäänud) Aunuse elanikkonda Vene enamlaste režiimi alt.

Õpingud jätkusid 1920. aastal ja 1921. aasta sügisel astus Klami Erkki Melartini kompositsiooniklassi. Melartin oli eelarvamuste, rahvusvahelise muusikamaailma suundumusi hästi tundev õpetaja, kelle kunstilised töökspidamised ja ideaalid erinesid kardinaalselt Sibeliuse omadest. Klami on hiljem öelnud, et on oma õpetajale südamest tänulik. Miks ja kelle õhutusel süvenes Klami huvi prantsuse koolkonna vastu – seda mainiti juba arvustustes Klami tudengiaastatel ette kantud tööde kohta –, täpselt ei teata, ehkki tolleaegsed Soome muusikaringkonnad tundsid Pariisi vastu elavat huvi. Klami õpetajatest olid Pariisis käinud ja prantsuse muusikaga hästi kursis vähemalt Leevi Madetoja (muusikaajalugu) ja Ilmari Hannikainen (klaver).

Kosmopoliitiline Pariis ja prantsuse-vene mõjud

Klami esimene õppereis aastail 1924–1925 viis Pariisi. Teatmeteostes, ka välismaistes, on väidetud, nagu õppinuks Klami Raveli käe all, ent Arbie Orenstein, Raveli uurija Ameerika Ühendriikides, kes on toimetanud helilooja kirjalikku pärandit tutvustava kogumiku, pole leidnud Raveli kirjavahetusest Klamille ühtki viidet. Manuel Rosenthal, kellest sai 1926. aastal Raveli õpilane ja hiljem lähedane sõber, polnud Klamist sellises kontekstis midagi kuulnud. 1924. aasta detsembris teatas Klami Soome, et on ostnud helilooja Florent Schmitti sajafrangise õpiku. Ka sellest kontaktist ei teata rohkem midagi, kuigi esimestes Klami käsitlustes on tema õppimisele Schmitti juures viidatud.

Nii ehk teisiti on Pariisi mõjud selgesti kuulda Klami muusikast ning näha tema kirjadest ja muudest mõtteavaldustest. Pariisist koju saadetud kirjades korduvad pealkirjad *Petruchka*, *Le sacre du printemps*, *La valse*, *Le festin de l'araignée*, *La mer* ja *Pelléas et Mélisande*. Klami täheldas, et *La Société Musicale Indépendante*'i liikmeskond on väga rahvusvaheline ja tuntud, ning kirjutas Honeggerist terve ajaleheartikli. Hiljem võttis ta Pariisis veeedetud aja kokku nõnda: "Vene modernistid Prokofjev ja Stravinski ning uus hispaania muusika vapustasid mind. Sealt ongi pärit "Karjala rapsoodia". Klami säilitas imetluse Raveli "kaunilt kõlava orkestri" ja "väljendusvahendite loomuliku elegantsuse" vastu. Ta jäi eluks ajaks imetlema Stravinskit, eelkõige tema varaseid "vene" töid ja "suure orkestrikoosseisu geniaalset kasutamist *Sacre*'is".

¹ Marjo Vakoneni suuliste andmete põhjal.

Pariisis omandas Klami heliloomingu esteetilise ja tehnilise aluse, millele toetus elu lõpuni. Pooleaastane viibimine Viinis 1928–1929 seda ei kõigutanud. Viinis õppis Klami Hans Gáli juures, kes oli küll Alban Bergi ja Anton Weberniga heades suhetes, aga esindas ise sootuks teistsugust muusikaideali, ja uue Viini koolkonnaga Klami kokku ei puutunud. Klami häämmastas sümfoonikute linna konservatiivne muusikaelu. “Viini publikule on Brahmsi- või Bruckneri-järgse muusika kuulamine tõeline katsumus. Uue muusika Tootatud maa on Pariis, Viin kiidab takka vana,” kirjutas ta. Paradoksaalsel moel olid tema suurimad Viini muusikaelamused seotud Raveli ja Bartóki kontsertturneedega. Just Viinis kirjutas ta orkestri suurele koosseisule ravellilikult virtuoosse valsi *Opennredoute*, ja varsti seejärel lõpetatud elegantsest orkestrisüidist “Merepildid” (*Merikuvia*) kajab vastu Viinis kuuludud “Booloro”.

Teistmoodi modernist

Klami, ehkki Aarre Merikantost, Väinö Raitiost ja Ernest Pingoudist mõnevõrra noorem, oli üks kahekümnendate aastate moderniste ja soome muusika revolutsionääre. Täna on ehk raske mõista, milles seisnes Klami teoste revolutsioonilisus võrreldes tema vanemate kolleegidega; tema radikaalsus oli seotud pigem heliteose esteetilise ja filosoofilise aluse kui tonaalse helisüsteemiga. Ükskõik kui modernselt Klami muusika ka ei kõlanuks, tonaalsusest ei loobunud ta iial.

“Kas kuuleme temalt ka midagi muud peale pilavate seltskonnajade, millest eilne kontsert koosnes?” küsis kriitik Heikki Klemetti pärast Klami esimest autorikontserfi. Aga publikule Klami huumor, paroodia ja *joie de vivre* just meeldisid, ja ka dirigendid tunnustasid tema järjest virtuoosemat orkestratsiooni. (“Läbi aegade on instrumentaalselt idiomatiiline ja särav tekstuur töö viitaalsele kaasa aidanud ning hoidnud seda aegumast,” on öelnud Klami ise.) Klami oli Soome orkestrite hulgas hoopis populaarsem kui tema vanemad modernistidest kolleegid.

1932. aastal kirjutas Klami kolleeg ja sõber Sulho Ranta: “Klami on tõestanud, et soome helilooja ei pea ilmtingimata kirjutama laadis, mis lähtub väärkast hoiakust, et “muusika sünnib kurbusest”. Klami mõjub värskele, ta leiutab alati midagi uut ning tema suhtumine – heliloomingut ei pea võtma nii kohutavalt tõsiselt – on selle maa heliloojate seas üsna haruldane; niisugune on see hele-

dapäine karjala prantslane, oma põlvkonna juhtfiguur.”

Klami kui humoristi maine kujunes välja teostega “Neli soome rahvalaulu” (*Neljä suomalaista kansanlaulua*) kammerorkestrile (1930), “Nukuteatri stseenid” (*Kohtauksia nukketeatterista*, 1925/31), *Rag-Time & Blues* (1931) ja “Lustakad serenaadid” (*Sérénades joyeuses*, 1933). Ülevalav “Rahvapidu” tsüklist “Pilte maelust” (*Kuvia maalaiselämästä – Kansanjuhla*, 1932), mis toetub idiomaatilisel “vene” Stravinskile, mõjub ehedalt isegi täna. Maarahvas ei ole selles rahvusromantiliselt idealiseeritud, vaid ühtaegu hell ja karm. “Rahvapeos” avaldub omanäoline poeetiline ja samas realistlik kunstnikuhoiak, mis on Klami loominguale iseloomulik. Järjekordne pärl on “Karjala tantsud” (1935), “Kalevala” sajandaks aastapäevaks kirjutatud särtsakas ja mänguline pala, mis kasutab rahvamuusika motiive samuti Stravinski vene perioodi vaimus.

Klami ja “maailma muusikad”

Kui võtta tõsiselt Klami enda väidet, et “Karjala rapsoodiat” on inspireerinud kahekümnendate aastate Pariis, tuleks arvestada ka Pariisis omandatud ideedega, millel pole soome rahvusromantismiga vähimatki pistmist. Rahvamuusikast inspireerituna kirjutas Klami hispaaniaainelisi teoseid (“Habaneera”, “Kaks hispaania serenaadi”, “Segidilja”, “Jota”, “Hispaania serenaadid”), kasutas Manuel de Fallalt laenatud helikeelt (näit “Kapten Scrapuchinat” “Merepildides”), oli lummatud Idamaadest (mida tunnustavad “Kolm hiina laulu”, “Nukuteatri stseenide” “Hiina kaupmees” ja “Idamaine serenaad”). Tšellole ja orkestrile kirjutatud “Tšeremissi fantaasias” (1931) on kombineeritud suurepäraselt eksootikat ja soome-ugri alget.

Tundub, et Klami võttis omaks paljude Pariisi heliloojate, näiteks *La Société Musicale Indépendante*’i liikmete suhtumise “maailma muusikatesse”. Selles kontekstis ei tähendanud rahvamuusika tsiteerimine üldsegi rahvustunde väljendamist. Huvitaval kombel kadusid eksootika ja soome rahvamuusika Klami loominguist umbes üheaegselt, kolmekümnendate aastate keskpaigas. (1940. aastal valminud süiti “Hispaania serenaadid” koondab helilooja oma varasemad hispaaniaainelised tööd.)

On ilmekas, et pärast soome rahvamuusikat, kohe varsti Viinist naasmise järel, hakkas Klami huvi tundma soome ainese vas-

tu. 1929. aastal alustas ta suurejoonelise "Kalevala"-ainelise töö visandamist, millest pidi esialgsete kavatsuste kohaselt tulema Pariisi muljetest lähtuv oratoorium või koreograafiline teos. Viimaks kujunes sellest "Kalevala sari", mille neli osa jõudsid esiettekandeni 1933. aastal pealkirjaga "Koreograafilised pildid Kalevalast". Lõpliku viieosalise kuju sai süit pärast põhjalikku ümbertöötamist 1943. aastal; kaalukas "Lemminkäise seiklused saarel" (*Lemminkäisen seikkailut saaressa*, 1934), millest sai viimaks iseseisev orkestriskertso, oli algselt kavandatud süidi osana. Vormides balletiideed orkestrisüidiks, jättis Klami välja paljud Stravinski "Kevadpühitsuse"-laadsed staatilised atmosfäärikujundid. Süit on üks kõige virtuoossem soome orkestritöö ja tänaseks ilmselt Klami tuntuim teos. Seda on kavasse võtnud paljud silmapaistvad dirigendid, teiste hulgas Leopold Stokowski. Klami on sellest kirjutanud: "Üritasin siin nagu oma teisteski tõesdes vältida igal võimalusel raske-meelsust ja melanhoolsust, mida on soome muusikale eriti välismaal palju ette heidetud."

"Kalevala sarja" esimene osa "Maa süind" (*Maan syntty*), mis lähtub samast "Kalevala" laulust kui Sibeliuse *Luonnotar*, on suurejooneline kosmiline visioon loomisest, mis algab ainetust tühjusest ja lõpeb juubeldava tervitusega uuele uljale planeedile Maa. Teises osas "Kevadine oras" (*Kevään oras*) maalib helilooja hapra pildi looduse vastsest kevadvärskusest. "Uduneem" (*Terhenniemi*), sensuaalne ja muretus meeoleolu osa, lisanud süidile 1943. aastal; seda uduniiskele maastikule viitavat osa, mis pole seotud ühegi kindla lauluga "Kalevalast", peetakse helilooja suurimaks meistritööks. Melanhooline "Lemminkäise hällilaul" (*Kehtolaulu Lemminkäiselle*) manab silme ette pildi "Kalevala" don Juani, Lemminkäise emast, kes põlvitab poja surnukeha kõrval. Viimases osas kujutab Klami müütilise jõukuseandja sampo sepistamist. Osa kaks temaat on väga sarnased soome muistsete runoväisidega. Klami müütiline finaali kumab muinasjutuliselt, tuletades meelde varast rimski-korsakovlikku Stravinski. Klamist on saanud prantsuse-vene koolkonna põhjamine esindaja.

Rõõmust inspireeritud kõrgkultuur

Alates 1930. aastatest Klami iroonilise kahaneb. Tema helikeele Soomes nii haruldane positiivsus avaldus kõige iseloomulikumalt säravas, virtuoosses instrumentat-

sioonis ja leidlikus, õhulisel orkestratsioonis. Niisugune on näiteks 1936. aastal Prahast Aleksis Kivi näidendi ainetel kirjutatud sädelev avamäng "Nõmmekingsepä" (*Nummisuutarit*) – mõnusa huumori ja klassikaliselt läbipaistva virtuoosel orkestratsiooni näide.

1937. aastal lõpetas Klami suurejoonelise "sümfoonilise psalmi" koorile, vokaalolistidele ja orkestrile pealkirjaga *Psalmus*, mis on "Kalevala sarja" peamine konkurent "Klami meistriteose" tiitlile. Tekstina on kasutatud soome XVII sajandi luuletaja ja filosoofi Juhana Cajanuse religiooset poeemi, esimest soome keeles kirjutatud kirjandusliku suurteost: *Etkös ole, ihmisparka, aivan arka* ("Oi sa vilets inimene, arg ja pime"). Võimalik, et Klami inspireerisid selle kirjutamisel Kodály *Psalmus hungaricus* ja ehk ka Honeggeri "Kuningas Taavet". Klami kasutab universumi kaduvusest itkeva poeemi viisistamisel suurt orkestrit; massiivne, realistlike detailidega ja ilmekalt kirjeldav teos kestab ligi tund aega.

Skertsolikus sopraniaarias *Kell on ruumis raittihimbi, raudaisembi...* ("Kel on keha kargem, karskem, virgem, värskem...") kannab Klami mänglevalt ette loo väikesest kalast, kelle elu lõpeb haugi kõhus, haug ise aga lõpetab inimese katlas. Realistliku eluvaatlajana kirjeldab Klami ühtaegu nii sureliku maailma valu kui selle naeruväärsust. Üks esiettekannet arvustanud kriitik mainis teose "katoliiklikku visiooni". Ilmselt mõjus särava orkestratsiooni ja huumori ning religioosse teema seostamine luterlikule soome publikule võõralt. Tavapäratu teos jäi rohkem kui paariks aastakümneks orkestrite repertuaarist välja, muutudes mingiks ajalooliseks veidruseks, kuni dirigent Ulf Söderblom selle 1960. aastatel taasavastas. Kohe tunnustati see üheks soome kõigi aegade olulisemaks helitööks.

Sümfoonilised seiklused

Kõige paremini tuntakse neid Klami teoseid, mis lähtuvad kas kirjanduslikust või visuaalsest inspiratsiooniallikast. Peale soome kirjanduse, "Kalevala", Juhana Cajanuse ja Aleksis Kivi, on Klami inspireerinud ka maailmakirjandus, näiteks Eugene O'Neill (muusika näidendile "Iha jalakate all"), William Shakespeare (mitu teost "Kuningas Leari" ainetel), Federico Garcia Lorca (muusika näi-

²Poeemi on eesti keelde tõlkinud August Anni (tlk).

dendile "Verine pulm") ja Edgar Allan Poe (teostamata jäänud balletiprojekt "Kurat kellaritornis").

Klami süüvis sümfoonilisse muusikasse 1928. aastal Viinis, kus on loodud *Symphonie enfantine*. Teose pealkirjast kajab vastu sajan-divahetuse prantsuse heliloojate töödes korduv lapsemotiiv (näit Raveli ooper *L'enfant et les sortilèges*). Ilmselt soovis Klami pealkirjaga põhjendada kolmeosalise teose "ühulisust" ja ranget lihtsust ning traditsiooniliste sümfooniliste pingete puudumist. Klami orkester kõlab harva nii "uduselt impressionistlikult" kui selle esimeses osas ning *Symphonie enfantine* ongi tema kõige prantsuspärasem teos.

Oma kahe pärisümfoonia kirjutamiseni jõudis Klami alles 1938. ja 1945. aastal. Väärrikas žanr ei ole ahistanud vabadust ega leidlikkust orkestratsioonis, vaid sümfoonia vormilised piirangud on allutatud helilooja tahtele. Esimest sümfooniat iseloomustab Klami loomingule üldiselt iseloomulik provokatiivne hoiak. Klami ei lahenda funktsionaalharmoniat ohjavid motiive tavapäraselt, tema kolmkõla kombinatsioonid kõlavad võõrastavalt ega ärata romantilisi tundeid. Klami temperament väljendub ka rütmis.

Teine, 1945. aastal kirjutatud sümfoonia on Klami "sõjasümfoonia". See erineb tema kõikidest teistest teostest: modernisti, humoristi ja visionääri "hää" kõlab selles subjektiivselt ja orkester süngelt, motiivid kasvavad välja traditsioonilisest helikeelest ja rankest põhiritmest. Sümfoonia "eelkäijateks" on Klamil tavatult Sibelius oma Neljanda sümfooniaga, võib-olla ka "eleegiline" Madetoja ja isegi Tšaikovski. Nagu paljudele, oli sõda ka Karjala kannase lahingud üle elanud Klamil isiklik tragöödia. Ehk aitas sümfoonia kirjutamine heliloojal omamoodi vaimselt taastuda. Algselt pidi sümfoonia finaalis esitatav materjal tuletama meelde "Balkani marsi", XIX sajandi sõjamarssi, mille sõnu teab iga soomlane ("Kaua tundnud me külma ja nälga"). Niisuguse muusikavälise viide seob Klami Teise sümfoonia otsustavalt Klami mentori, Mahleri jüngri Melartiniga ja distantseerib ta Sibeliusse sümfoonilistest teostest. 1954. aastal kirjutatud puhtas partituuris viidet aga enam ei ole, miks see välja jäi, ei tea.

Klami Viulikontserdis (1943/54) toimub samasugune muutus: tuntud šlaagrit "Torukübar" (*Top Hat*) tsiteeris ainult originaalkäsikiri. Tänu seoste Sibeliusse ja prokofjevlikule võrtsikusele väärib see tõsine meistritöö esiletõstmist nii Klami loomingus kui ka soome muusikas üldse.

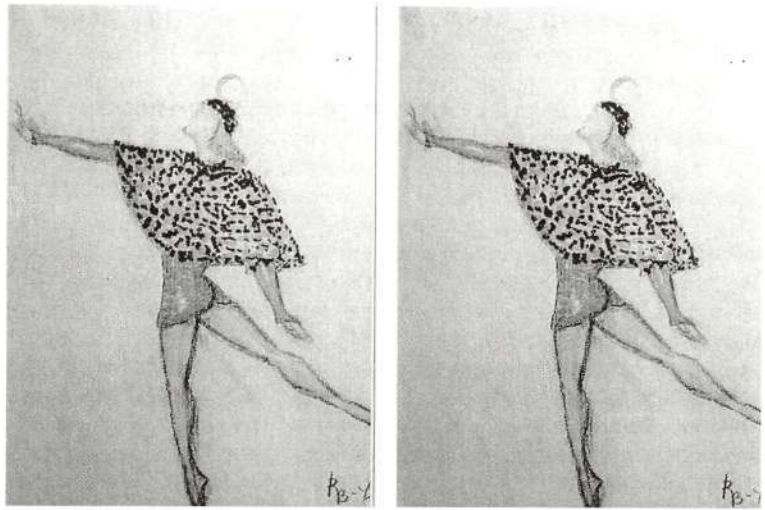
Šamaan ja klassitsist

Teine sümfoonia ja sellised teosed nagu *All'Overtura* (1951) olid loonud mulje Klami sõjajärgsete aastate loomingust kui võrdlemisi konvetsionaalsest. Kui aga dirigent Sakari Oramo salvestas 1990. aastatel Klami "Karjala turu" (*Karjalainen tori*; 1947) ja "Virmalised" (*Revontulet*; 1948), tuli see arvamus kardinaalselt ümber hinnata.

Sugestiivses "Karjala turus" pole rahvamuusikast jälgegi ja teose virtuoosse orkestratsiooni keel on abstraktsem kui kunagi varem. Võib-olla saab vaskpillide fanfaariheliidid ja dissonantset valsiteemat käsitleda sõjatraumade väljendusena ja nostalgilise igatsusena sõjas Nõukogude Liidule kaotatud Viiburi linna järele? "Virmaliste" teemad on kirjas Klami sõja-aastate noodivihikus. Näib, et loodusemüsteeriumi kujutamisel on Klami keskendunud pigem vaimsele kui meelelisele kogemusele; kõlavärv on rohkem ekspressionistlik kui impressionistlik. Muljet võimendab veelgi teose muusikaline kontseptsioon, sest Klami on harva nii sümfooniline kui selles teoses. "Virmalised on võib-olla midagi enamat kui pelk värvide mäng taevas. Need väljendavad võib-olla inimvaimu ääretut üksildust," on Klami tollal öelnud. Ta ise pidas "Virmalisi" tol ajal oma parimaks tööks, ja kui üldiselt on Klami arengus kõige rabavamalt kaasaegseks peetud tema 1950. aastatel lõpetamata jäänud muusikat balletile "Pöörised" (*Pyörteitä*), siis seda üllatavam on tõdeda, et kümme aastat varasem "Virmalised" on sama stiilis.

Pooleaastane viibimine talvel 1949–50 Pariisis uuendas Klami kontakte sealse muusikaeluga. Edenes tema ammune plaan kirjutada ballett ja tekkis huvi rühmituse *La jeune France* ("Noor Prantsusmaa"), ennekõike Olivier Messiaeni ja André Jolivet' loomingu vastu. Jolivet' *Trois complaintes d'un soldat* on võib-olla tõesti inspireerinud Klami sõjakogemust analüüsivat dramaatilist ja kaemuslikku "Laulu Kuujärvest": mõlemad teosed on baritonile ja orkestrile.

Pariisis viibides kirjutas Klami oma Teist klaverikontserti, mis tuli esiettekandele tema 50. sünnipäeval 1950. aasta sügisel. Neoklassitsistlike võtetega oli Klami katsetanud juba oma esimesel Pariisis viibimise ajal (näiteks teoses *Hommage à Haendel*, 1931). Ent tema viiekümnendate aastate neoklassitsism on palju rangem. "Kontserti ja ettekannet iseloomustasid taotluslik lihtsus ja rangus; seekord oli meisterlik orkestreerija ja kolorist piirdunud ainult keelpillidega. Ka töö humoristlik-



Klami ballett "Pöörised" jäigi lõpetamata. Kolmevaatuselisest balletist valmis vaid teine vaatus, kuid lavakujundus ja kostüümikavandid olid juba visandatud. Joonised leiti üles aga alles 2000. aastal. Need olid tekstiili- ja lavakunstniku Regina Backbergi poja, kunstnik Klaus Backbergi valduses. Pildil on "Kuupoeg", tegelane, keda Erik Tawastjerna on samastanud 1961. aasta Soome Akadeemia aastaraamatus avaldatud Klami nekroloogis helilooja endaga: "Uuno Klami oli muusikas elu lõpuni poeet ja maalikunstnik, Kuupoeg, kes ilmus Soome muusikaareenile impressionismi tähesajus, kõrvutades rütmides müüte ja tänast maailma."

kud sähvatused olid varasemast introvertsemad ja vaoshoitumad. Tegemist oli põhimõtteliselt tõsise musitseerimisega," kirjutas Joonas Kokkonen esiettekande arvustuses.

1954. aastal valminud teoses *Teema, seitsemän muunnelmaa ja Coda* tšellole ja orkestrile on reibas neoklassitsistlik algus pelk sissejuhatus helilooja leidlikele ja ebatraditsioonilistele ekskursidele virtuoossesse värvimaailma. Neoklassitsist Klami surub kätt oma šamanistist ja visionäärist teisikul; hulk primitivistlikke võtteid tuletavad meelde "Tšeremissi fantaasiat", vorm toetub klassikalisele eeskujule ja on ammutanud inspiratsiooni Tšaikovski "Rokokoovariatsioonidest".

Paradoksaalsel kombel ei ole teatrinärviga Uuno Klami kirjutanud ühtegi lavateost. Tema "Kalevala" sampo-looga kaudselt seotud ja kolmeosalisena kavandatud balleti "Pöörised" esimese vaatuse klaviir (mille Kalevi Aho 1988. aastal orkestreeris) võitis 1958. aastal Wihuri Fondi korraldatud kompositsioonikonkursi ja Klami eluajal kanti ette ka teise vaatuse põhjal kirjutatud kaks orkestrisüiti. Klami kurtis 1950. aastatel, et läheb järjest enesekriitilisemaks; ilmselt tundis ta end tooniandva dodekafoonina ja seeriamuusika foonil kõrvalseisjana ja tajus küllap ka Soome Akadeemia liikmeks määramisest johtuvat

vastutust. Ettevalmistused balleti "Pöörised" lavaletoomiseks Soome Rahvusooperis jooksid liiva ja Klami töötempo aeglustus. Nii jäigi teos lõpetamata.

Klami oli unistanud, et "Pööriste" muusika muudab lavamuusikat aastakümneteks, nagu oli juhtunud 1920. aastate Pariisis. Tundub, et helilooja suhtus balleti müütiliselt ja justkui hingestatud maailma kirgliku õrnusega. Dissonantne helikeel, abstraktsed teemad ja kitsas heliulatus mõjuvad ühtaegu rangelt ja ääretult nostalgiliselt. Sädelev ja enesekindlalt virtuoosne orkestratsioon on rütmilt sugestiivne. Isegi lõpetamata kujul on see üks Klami peateoseid.

Klami süda jäi seisma kodulinna Virolahtis 1961. aasta suve hakul, 29. mail. Tema ootamatu ja ehmatav surm võttis Soomelt olulise, aktiivse ja lugupeetud helilooja.

Ajakirjast "Finnish Music Quarterly" 2000/2 tõlkinud ANNE LANGE

NÜÜDISAEGNE PRANTSUSE MUUSIKA: MÕNED SUUNAD

Tänapäeva prantsuse muusika mitmesugustest suundadest panoraami maalimine sarnaneb õnnemänguga. On ju äsja lõppenud poolsajandi jooksul järgemööda või üheaegselt läbi elatud tonaalse süsteemi hülgamine ja taasleidmine, mikrointervallide tavakasutamamine, kõige rangemad vormieelistused ja ohjeldamatuid improviseerimisi, aleatooriline, minimalistlik ja repetitiivne (korduste-) muusika, muusikateater, konkreetne muusika (*musique concrète*), elektrooniline, elektroakustiline, kombineeritud ja "akusmaatiline muusika" (*musique acoustique*), arvutimuusika jms. See oli kirev ja leidurlik periood, mida ilmestas hulk paralleelseid voolu, (õnneks on heliloojaid raske taandada vaid ühe või teise alla) – postmodernne, multi-formne ajastu, kus esteetilised panused polnud kaugeltki lihtsad, andekas segunemiste periood. Kuidas seda kõike klassifitseerida, lahterdada, vahest isegi hierarhiseerida vaid mõnel leheküljel, kuidas luua võimalikult lihtsalt selgus elavas, polümorfses ja rõõmsalt korratud labürintis?

Et ülesande kompleksust arvestades tundub seda ammendavalt teha utoopiline, siis palun ma lugejalt juba ette vabandust rutakate lahterduste, mõnede esteetilis-teoreetiliste kärbeta ja muidugi igasuguse tahtliku või tahtmatu unustamise eest.

Algühised: 1950. ja 1960. aastad

Darmstadt

1950-ndatesse ja järgnevatesse aastatesse langeb suur muusikalise avangardi ajajärk. Serialism, aleatoorika, konkreetne muusika, elektrooniline või kombineeritud muusika, minimalism, juhus ja määratus – kõik muusikas modernsust kehastavad tendentsid on külg külje kõrval koos Darmstadti kursuste kitsas ringis. Heliloojad Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio, John Cage, Morton Feldman, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Mauricio Kagel, György Ligeti ja paljud teised pakuvad kirglikult üksteist üle trumbates uusi ideid ja teoseid nagu omamoodi manifeste.

Olivier Messiaen

Prantsusmaal on selle ajajärgu domineeriv muusikuisiksus kahtlemata Olivier Messiaen. Juba laialt tunnustatud heliloojana – ta on juba kirjutanud mõned olulised teosed nagu *L'Ascension* (1933), *La Nativité du Seigneur* (1935), *Poèmes pour Mi* (1936), *Quatuor pour la fin du temps* (1941), *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) –, rühmituse *Jeune France* ("Noor Prantsusmaa") asutajana koos André Jolivet', Yves Baudrier' ja Daniel-Lesuriga asub ta 1947. aastal juhtima Pariisi konservatooriumi muusika-analüüsi klassi, mis kujuneb peagi kompositsiooniklassiks. Rohkem kui kahekümne aasta jooksul sirgub sellest erakordsest kasvulavast väga eripalgelisi heliloojaid: Pierre Boulez (1925), Serge Nigg (1924), Jean Barraqué (1928–1973), Marius Constant (1925), Iannis Xenakis (1922), Pierre Henry (1927), Gilbert Amy (1936), Jean-Pierre Guézec (1934–1971), Paul Méfano (1937), François-Bernard Mâche (1935), Gérard Grisey (1946), Tristan Murail (1947), Michaël Lévinas (1949), Tona Scherchen (1938), Michèle Reverdy (1943), Akira Tamba (1931), Philippe Fénelon (1952), François Bouché (1946), kui nimetada ainult mõnda. Messiaeni mõju kajastub tuhandel kombel: tema Uue Viini koolkonna heliloojate (Schönberg, Berg, Webern) teedrajava analüüsid, tema enda serialistlikud otsingud (*Quatre études de rythme: Mode de valeurs et d'intensités* klaverile, 1949), tema uurimused rütmi ja "harmoonia värvide" vallas, tema tohutu muusikiline kultuur ja suur hingeline avatus peegeldusid ühel või teisel moel tuntavalt mitme põlvkonna heliloojates, kellest igaüks leidis oma isikliku tee, milles polnud midagi epigoonlikku.

Le Domaine Musical

Kontserdiorganisatsioon *Le Domaine Musical*, mille asutas ja mida aastail 1953–1967 juhtis Pierre Boulez ning 1967–1973 (kuni tegevuse lõpetamiseni) Gilbert Amy, aitas aktiivselt kaasa nüüdismuusika levikule Prantsusmaal. Propageeriti Uue Viini koolkonna teoseid, mõningaid Bartóki, Stravinski, Debussy, Messiaeni ja Varèse'i, aga ka noore-

mate heliloojate nagu Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhauseni, Luis De Pablo, Pierre Boulez'i jt. uudisteosid.¹

Neoklassitsism

Messiaen ei olnud ainus, kes tolle aja suundi mõjutas. Atonaalsele ja seeriamuusikale vastandudes kaitsesid "Kuuiku" (Poulenc, Honegger, Milhaud, Auric, Tailleferre, Durey) laadis heliloojad nagu Henri Sauguet, Jacques Chailley või Marcel Landowski hea-

kõlalisemat, ekspressiivsemat, vähem "intellektuaalset" muusikastiili. Kuuekümnendatel aastatel süveneb lõhe seeriamuusika ning prantslasliku neoklassitsismi pooldajate vahel. Nagu teada, kujuneb Boulezi–Landowski vastuolu ägedaks ning väljendub aastate jooksul halastamatus võimuvõitluses.² Ometi ei sarnasta selgi perioodil paljud heliloojad ennast ei ühe ega teise leeriga – nad

¹ Selle kohta vt Jésus Aguila, *Le Domaine musical*, Pariis, Fayard, 1992.

² Vt Pierre Boulez, Pourqoi je dis non à Malraux ("Miks ma ütlen Malraux'le ei"), *Le Nouvel Observateur*'is 25. mail 1966 ilmunud ja *Point de Repère*'is (Paris, Christian Bourgois, 1981, lk 481) taasavaldatud artikkel.



XX sajandi keskaiga prantsuse muusika juhtfiguur, rühmituse *Jeune France* asutaja Olivier Messiaen.



Henri Dutilleux.



Pierre Boulez.



Jean Barraqué.

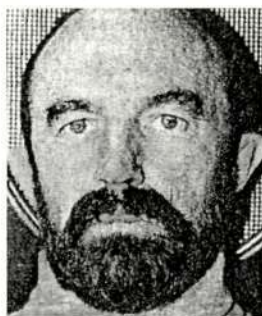
ristitakse muide "sõltumatuteks" – ja loovad muusikat, mis on vaba igasugusest esteetiliselt kammitsevast diktaadist: nimetagem eriti Olivier Messiaeni (just nimelt!), André Jolivet'd (1905–1974), Henri Dutilleux'd (1916), Maurice Ohanat (1913–1992), Claude Ballifi (1924), Ivo Malecit (1925), André Boucourechlievi (1925–1997) jt.

Konkreetne ja elektronmuusika³

"Vanamoodsate" ja "modernsete" stiilide vahelise vaidluse kõrval sünnivad sõjajärgsetel aastatel ka nähtused, mida tänapäeval nimetatakse "uuteks tehnoloogiateks". 1948. aastast alates Prantsuse raadio ja televisiooni eksperimentaalstudios välja töötatud



Pierre Henry.



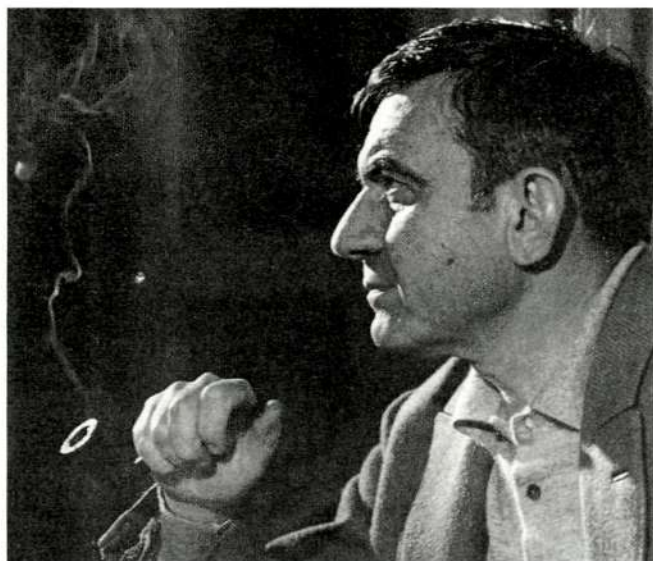
Bernard Parmegiani.



Iannis Xenakis.



André Jolivet.



Pierre Schaeffer.



Ivo Malec.

konkreetne muusika mõjutab XX sajandi teise poole muusikalist mõtlemist sügavalt. Lihtsa tehnilise rikke (kinnijäänud plaadivagu) tagajärjel fantaseerib Pierre Schaeffer (1910–1995) võimalusega organiseerida heliruumi radikaalselt uut moodi, lähtudes helilooja poolt stuudios salvestatud, töödeldud ja transformeeritud akustilistest helidest, mis seejärel fikseeritakse magnetkandjal. "Me nimetame oma muusika "konkreetseks", sest see moodustus olemas olnud elementidest, mida laenati ükskõik millisel heli tekitavalt materjalilt, oli see siis müra või tavaline muusika. Helilooja idee teostus eksperimentaalselt, kasutamata tavalist noodikirja, mis oligi muu-

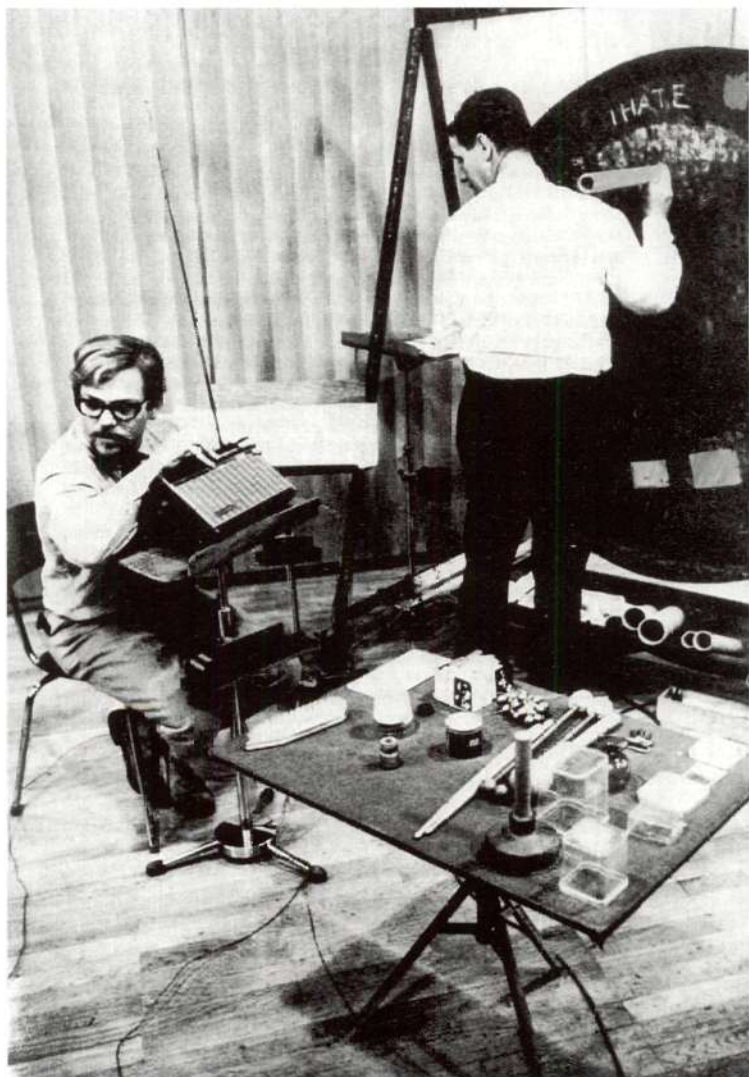
tunud võimatuks."⁴Tööpooles, vastupidiselt traditsioonilisele kirjutusviisile (abstraktned hoiak), ehitab helilooja oma teose üles empiiriliselt, kulgedes igal loominguetaapil pidevalt edasi-tagasi kasutatud materjali kuulamise ja

³ Naturaalhelidest loodud lindimuusika. Termin "elektronische Musik" kasutasid Herbert Eimer ja Karlheinz Stockhausen selle eristamiseks "konkreetses muusikas". Vt Paul Griffith. *Encyclopedia of 20th Century Music*, The Thames and Hudson, 1992, lk 69 – Toimetis)

⁴ Pierre Schaeffer. *Introduction à la musique concrète* ("Sissejuhatus konkreetsesse muusikasse"). *Polyphonie* nr 6, 1950, lk 50–51.



Luigi Nono ja Karlheinz Stockhausen Darmstadtis 1956. Samal aastal valmis WDRi stuudios Stockhauseni *Gesang der Jünglinge*.



Karlheinz Stockhauseni ansambli liikmed esitamas tema teost *Kurzwellen* ("Lühilained") instrumentidele ja lühilaine raadiojaamadele.



Luc Ferrari.



Guy Reibel.



François Bayle.

selle lõplikku vormi valamise vahel (konkreetne hoiak). Sel ajal sünnivad *Études de bruits* (Pierre Schaffer, 1948), *Microphone bien tempéré* (Pierre Henry, 1950) ja *Symphonie pour un homme seul* (Schaeffer/Henry, 1950). Järgnevate aastate jooksul käivad Pariisi Université tänavava majas nr 37 sageli koos paljud heliloojad: Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Bernard Parmegiani, Ivo Malec, François Bayle, Guy Reibel jt. Sellest annavad tunnistust mõned tähtteosed: Edgard Varèse'i *Poème électronique* (1957/8), Iannis Xenakise *Orient-Occident* (1960), Pierre Henry *La noire à soixante* ja *Le voyage*, Bernard Parmegiani *Capture éphémère* (1963), Luc Ferrari *Hétérozygote* (1963), François Bayle'i *Espace inhabitables* (1976), Ivo Maleci *Luminétudes* (1968)... Samaaegselt esimeste konkreetse muusika eksperimentidega juhatab saksa helilooja ja muusikateadlane Herbert Eimert (1897–1972) Kölnis *Westdeutsche Rundfunk*'i stuudios esimesi puhtelektroonilisi eksperimente. Sagedusgeneraatorite abiga saab *a priori* võimalikuks valitseda elektroonilise alusheli kõiki parameetreid (kõrgust, vältust, tugevust jms), selleks et tekitada keerulisi ja ette määratletud muusikalisi struktuure. Elektroonika algaastad langevad selles osas kokku serialistide kontseptuaalsete ja kombineerivate otsingutega. "Erinevalt konkreetsest muusikast, mis kasutab mikrofoni abil tehtud salvestusi, tarvitab elektronmuusika eranditult elektroakustilist päritolu helisid. Generaatori poolt tekitatud heli võetakse magnetlindile. Ja alles siis algab selle viimistlemine keerulise ja diferentseeritud töötlemise teel."⁵ Sünnib järjekordne lõhe: konkreetse muusika heliloojaid peetakse röömsateks "meisterdajateks", elektronmuusika tegijaid aga kahvatuteks ning steriilseteks, puhasteks intellektuaalideks. Pärast aas-

tatepikkusi leeridevahelisi ühtviisi metsikuid ja mõttetuid rünnakuid sulavad konkreetne ja elektronmuusika kokku laiemal terminil all "elektroakustiline". Kaks selles mõttes teed rajavat oopust – mõlemad aastast 1956 ja kummagi liini juhtfiguuri sulest – kasutavad täielikult ära elektrooniliste ja konkreetsete allikate segu. Jutt on Pierre Henry teosest *Haut voltage* ja Karlheinz Stockhauseni teosest *Gesang der Jünglinge*.

Arvuti

Elektroakustilisest muusikast arvuti-muusika esimeste "lalinateni", esimestest süntesaatoritest suurte IBM masinateni jäi vaid samm. Pärast USAs 1956. aastal toimunud Lejaren Hilleri (1924) esimesi automaatse kompositsiooni katsetusi (*Suite Illiac*, esimehe rangete kontrapunkti reeglite järgi arvutiga programmeeritud muusikateos) arendab prantsuse helilooja Pierre Barbaud (1911–1991) 1958. aastast alates uut automaatse kompositsiooni meetodit, mis saab nimeks "algoritmiline muusika". Leiutanud keerulise "Algom7"-nimelise programmi, komponeerib ta esimese täielikult arvutiga programmeeritud ja prantsuse muusikateose "7!" instrumentaalansambliile. Samal ajal näitab Iannis Xenakis kriitiliselt seeriakombinatsioonide võimalusi ja pakub sellest lähtudes välja uue formalistliku lähenemise komponeerimisele, mille ta nimetab "stohhastiliseks muusikaks".⁶

Tuginedes mitmesugustele tõenäosusseaduspäradetele, võimaldab stohhastika kontrollida laias laastus mis tahes helisündmuste tüüpi, tihedust, kiirust ja esinemissagedust. 1955. ja 1959. aasta vahel loodud [orkestri]-teosed *Pithoprakta* (1955–56), *Acchorripsis* (1956–57) ja *Syrmos* (keelpillidele, 1959) on selle kõige sädelevamad näited. Võimaldades

⁵ Herbert Heimert. *Musique électronique. A Revue musicale*, nr 236. Pariis, Richard-Masse, 1957, lk 45.

⁶ Iannis Xenakis. *Musiques formelles*. Pariis, Stock, 1981.

Fragment Stockhauseni teose "Kontaktid klaverile, lööpillidele ja helilindile" (1959–60) partituurist (autograaf).

küll välja töötada automaatse komponeerimise tehnika programme, saab arvutist sellegipoolest õige varsti helitekitamise vahend, ja seda tänu mitmesugustele sünteesiprogrammidele.⁷ 1969. aastal avaldab Jean-Claude Risset (1938) esimese arvutiga sünteesitud helide kataloogi (*Sound Catalogue*), mis sai teoks tänu Max Mathewsi poolt New Yorgis Bell'i telefonikompanii laboratooriumis välja töötatud programmile "Music V".

Viimased kolmkümmend aastat: 1970–2000

Akusmaatiline muusika (*musique acousmatic*)⁸

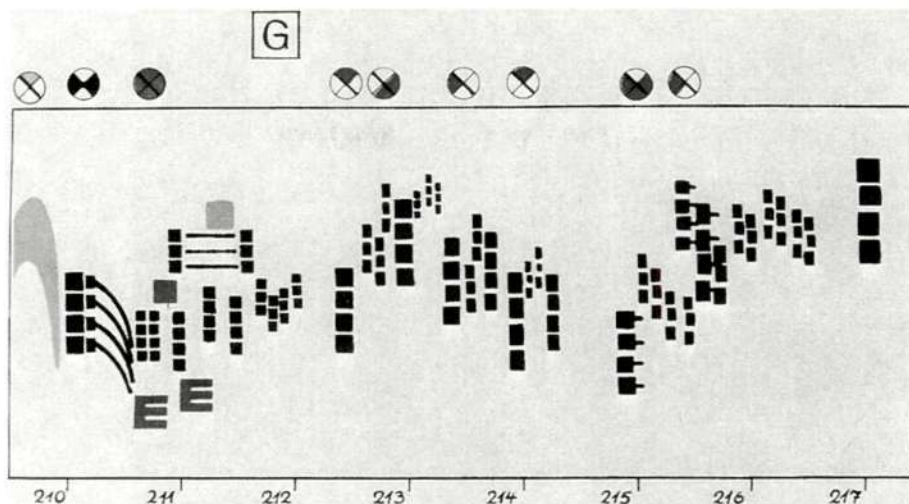
Schaefferi liini (*Groupe de Musique Concrète*, hilisem *Groupe de Recherches Musicales* – GRM) mõttest välja kasvanud "akusmaatiline muusika" tähendab muusikat, mis valmistatakse stuudios, fikseeritakse helikandjale (magnetlint, DAT, CD või kõvaketas) ja esitatakse seejärel saalis valjuhäälditest. Kuulaja leiab end niimoodi tüüpilises "akusmaatili-

ses" situatsioonis: ta kuuleb helisid, kuid ei saa visualiseerida nende allikat. 1974. aastal tutvustab François Bayle (1939) oma nn akusmooniumi, 24–80 valjuhääldist koosnevat "tõelist orkestrit", mis on võimeline tõeliselt ette kandma helikandjal olevat muusikat. Esituspuldi abil saab interpret helimaterjali hajutada, vormida, mängida nii paljude nüansside, kontrastide, liikumiste ja reljeefidega, kui teos nõuab. François Bayle defineerib oma "akusmooniumi" kui "kuuldava lavastamise instrumenti". GRM ei suuna oma tegevust mitte üksnes tehnoloogilistele otsingutele (1980 luuakse helimuundamistarkvara, töötatakse välja heli reaajas töötlemise arvutisüsteem SYTER, 1990 leiutatakse nn akusmograaf ja 1991 GRM-Tools – helimuundamistarkvara *Macintosh*'il), vaid ka loomingu, levitamisele ja pedagoogikale (tehakse hulgaliselt tellimusi, mille saajad teostavad oma ideed täisarvustatud stuudios, tehakse raadiosaateid, antakse välja plaadikollektsioone ja trükiseid; 1968 on avatud Pariisi Riiklikus Muusikateaduse Keskuses (*Centre National de la Recherche Scientifique* – CNRS) esimene õppeklass, korraldatakse seminare, praktikaid, väljaõpet jms). Akusmaatiline muusika on hea tervise juures, nagu annavad tunnistust viimaste aastate teosed: François Bayle'i *L'expérience acoustique* (1972), *Théâtre*

⁷ Heli sünteesida tähendab digitaalselt vormida tema akustilised eriomadused nii, et neid saab tekitada, taastekitada või kunstlikult modifitseerida.

⁸ Ingl k *music acousmatic*, termin on tuletatud kreeka keelsest sõnast *akusmatikoi*. Terminit on kasutatud Pythagorase loengute läbiviimise kohta – tema õpilased pidid oma õpetaja loengut parema kontsentreerumise eesmärgil kuulama täielikus vaikus ja vaheseina taga istudes. [St nad ei näinud "hääle allikat"] (Vt selle kohta *The New Grove of Music and Musicians*, 2001, 8. kd, lk 61 – Toimetus.)

⁹ Vt *Recherche musicale au GRM* ("Muusikaurinud GRMis"). *La Revue musicale* nr 2, lk 394–397. Pariis, Richard-Masse, 1986.



Fragment György Ligeti elektroonilise kompositsiooni "Artikulation" (1958) "kuulamis-partituurist".

d'ombres (1989), *Fabulae* (1992) ja *Morceaux de Ciels* (1997); Bernard Parmegiani *Pour en finir avec le pouvoir d'Ophée* (1970–71), *De natura sonorum* (1975), *La création du monde* (1982–84); Michel Chion *Requiem* (1973) ja *La Tentation de Saint Antoine* (1983); Ivo Malec *Triola ou symphonie de moi-même* (1978) ja *Artemisia* (1991); Jacques Leheune'i *Symphonie au bord d'un paysage* (1981), *Symphonie romantique* (1983) ja *Le Cantique des Cantiques* (1989); Daniel Teruggi *Focolaria Terra* (1988) ja *Instants d'hiver* (1993); Jean Schwarz *Suite N* (1982), *Perpetuum mobile* (1985) ja *Makinak* (1995); Christian Zanési *Courir* (1989), *Arkhéion, les mots de Stockhausen* (1994) ja *Arkhéion, les voix de Pierre Schaeffer* (1997); Denis Dufour'i *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (1989) ja *Terra incognita* (1998); Philippe Mioni *L'ingage éconduite* (1984) ja *Des jambes de femmes tout le temps* (1996); François Donato *Roses and Chains* (1996); Régis Renouard-Larivière'i *Futaie* (1996) jt.

Ometi ei ole GRM akusmaatika vallas ainus uurimis- ja loomekeskus. Olgu nimetatud 1968 Jean-Etienne Marie' asutatud CIRM (*Centre international de recherche musicale* – Rahvusvaheline Muusikauuringute Keskus), 1969 Marcel Frémiot' loodud GNEM (*Groupe de musique expérimentale de Marseille* – Marseille' Eksperimentaalmuusika Grupp), 1970 Christian Clozier' ja Françoise Barrière'i asutatud GMEB (*Groupe de musique expérimentale de Bourges* – Bourges'i Eksperimentaalmuusika Grupp), 1976 Bernard Fort'i ja Xavier Garcia asutatud GMVL (*Groupe de musique vivante de Lyon* – Lyoni Elava Muusika Grupp), 1981 James Giroudoni ja Pierre-Alain Jaffrenou loo-

dud GRAME (*Groupe de recherche en acoustique et musique électronique* – Akustika ja Elektronmuusika Uurimise Grupp), GMRS (*Groupe de musique électroacoustique d'Albi-Tarn* – Albi-Tarni Elektroakustilise Muusika Grupp), CMEN (*Centre de musique électroacoustique de Normandie* – Normandia Elektroakustilise Muusika Keskus), *La Muse en Circuit* jt. Nendest stuudiotest tulnud teostest nimetagem järgmisi: Christian Clozier' *Symphonie pour un enfant seul* (1974), Patrick Ascione'i *Métamorphoses d'un jaune citron* (1979), Michel Redolfi *Desert Track* (1987–1988), Xavier Garcia *L'Apocalypse* (1986), Bernard Fort'i *Alice ou la boîte à images* (1989), Christian Groult' *L'heure alors s'incline* (1991), Carlos Grätzeri *Ráfagas de tiempo* (1994), Horatio Vagionne'i *Schall* (1994), Philippe Mioni *Confidence* (1995), Georges Gabriele *Elise* (1996) jms.

(Järgneb)

Ajakirjast *Fontes Artis Musicae*,
aprill-september, 2000
tõlkinud MALLE TALVET

BRUNO GINER on helilooja, Athis-Mons-Juvisy kommunidevahelise konservatooriumi direktor. Tema sulest on ilmunud raamatud *Musique contemporaine: le second vingtième siècle* ("Nüüdismuusika: teine kahekümnend sajand") Pariis, Durand, 2000 ja Weimar 1933: la musique aussi brûle en exil ("Weimar 1933: pagenduses põleb ka muusika"), Le temps des cerises, Pariis, 2001.

PAUL HILLIERIGA EFK-st JA MUUSIKAST

2002. aasta märtsis

Inglise päritolu dirigent Paul Hillier vahetas eelmise aasta septembrist alates välja Tõnu Kaljuste Eesti Filharmoonia Kammerkoori kunstilise juhi ja peadirigendi ametikohal. Hillier sai maailmas laiemalt tuntuks 1974. aastal asutatud The Hilliard Ensemble'i pikaajalise kunstilise juhina (selle repertuaaris on elkõige enne 1600. aastat kirjutatud vokaalmuusika, aga ka tänapäeva, näiteks Arvo Pärdi looming). Paul Hillieri ansamblijuhiks oleku ajal (1990. aastani) salvestati 36 heliplaati, millest mitmed on võitnud kaalukaid auhindu. Viimased kümme aastat on Hillier tegutsenud peamiselt USAs, olles Indiana Ülikooli Vana-muusika Instituudi direktor. Ka Ameerikas on ta jätkanud oma aktiivset muusikutegevust. Erinevaid lauljaid koondava nime Theatre of Voices all on Paul Hillieri eestvedamisel plaadifirmale Harmonia Mundi salvestatud kümnekond CDd. Samale firmale on mitmesugust muusikat helilindistanud ka Hillieri loodud kammerkoor Pro Arte.

Aastal 2002 on HMi kataloogi ilmunud näiteks erinevate traditsioonide liturgilist muusikat tutvustav "Fragments" (Theatre of Voices) ja William Byrdi missad (Pro Arte). Paul Hillier astub sageli üles ka soololauljana.

1997. aastal andis kirjastus Oxford University Press välja Hillieri monograafia Arvo Pärdist ning ilmunisel on tema toimetatud Steve Reichi esseede kogumik. Paul Hillier on olnud samuti Eesti Filharmoonia Kammerkoori duubel-CD "Forgotten People" produtsent (albumi andis firma ECM välja 1992. aastal). Hooajal 2001 – 2002 juhatab Hillier lisaks muule tegevusele Taani vokaalansambli Ars Nova, kes on kutsutud esinema 2003. aasta Vox Est Fest'ile Tallinnas.

Möödunud on pool aastat sellest, kui asusite Eesti Filharmoonia Kammerkoori peadirigendi ja kunstilise juhi kohale. Seljataga juba mitu kontserti ja ette valmistatud mitu uut kava: T. Louis

Eesti Filharmoonia Kammerkoor esimesel ringreisil uue peadirigendi Paul Hillieriga Saksamaal 2001. aasta sügisel, kavas Arvo Pärdi "Kanon pokajänen".



de Vittoria *Tenebrae Responsories* EFK hooaja avamiseks Nigulistest, *Vox Est Fest'i* ettevalmistamisel osalemine, reisid Saksamaale Arvo Pärdi "Kanon pokajaneniga" ning St Peterburgi Händeli "Messiaga", esimene kava pikemast kontsertide seeriast "Baltic Voices" ja J. S. Bachi "Johannese passioon" lihavõttepühadeks. Kas olete rahul oma kaaluka otsusega? Kuidas tundub teile lauljate tase, koori igapäevane töökorraldus ja töö pikemaajalisem planeerimine?

Tegelikult olen siin olnud veel liiga vähe aega. Tulen korra Eestisse, teen ühe kava ja siis olen jälle pikemat aega koorist eemal. Me ei ole veel jõudnud eriti midagi teha. Kuid loodan, et varsti tuleb aeg, kus saan Eestis korraga pikema perioodi töötada, mis rahuldaks mind rohkem. Praegu kipub olema nii, et tulen siia ja siis alles selgub, et on vaja millalgi dirigeerida, sageli pean tööplaanis midagi ümber tõstma. Ma ei ütle, et kogu töö siin oleks täiesti improviseeritud, kuid see ei ole ka läbini planeeritud. Igal kollektiivil on muidugi oma stiil, ma ei mõtle praegu muusikat, vaid töö korraldamist.

Selle äraõppimine, kuidas mingist projektist kontserdini jõuab, võtab aega. Näiteks, kuidas teha plaane, arvestades, et tõenäoliselt ei lähe kõik alati nii, nagu mulle meeldiks. Arvan, et kui kooriga rohkem koos olla, siis hakkab paremini mõistma, mida nad teevad, mis neil kõige paremini õnnestub, mida meeldiks teha ja mida võib-olla mitte. Ma ei usu, et päriselt saaks toimida selline töökorraldus, kus dirigent tuleb oma ideedega ja ütleb: andke mulle koor, ma tahan neid realiseerida. Dirigendi ideed võivad iseenesest olla head, kuid arvestama peab ka kooriga.

Oleme laulnud väga erinevat muusikat, kuid on loomulik, et mitte igasugune muusika ei sobi meie tühtemoodi.

Minu huvid repertuaari osas on üsna laiad.

Ameerika muusikaprofessor Leonard B. Meyer on oma esseede kogumikus „The spheres of music“ arendanud mõtet, et igas kultuuris, ka muusikakultuuris on olemas omad reeglid. Erinevates kultuuripiirkondades võivad need olla erinevad, reeglite sisu võib kultuurisituatsioonist tingitult ka muutuda. Teie sündisite ja käisite koolis Inglismaal, hiljem olete kaua töötanud USAs. Kas ka USA ja Eesti puhul ilmnevad reeglites sellised kultuurist lähtuvad erinevused?

Loomulikult, kuid pole sugugi lihtne öelda, milles need reeglid konkreetsemalt seisnevad. Siin toimib koos palju väikesi detaile, millest vormub traditsioon. Eestis näiteks on väga tugev kooritraditsioon ja ma arvan, et



Sügisest 2001 on Eesti Filharmoonia Kammerkoori peadirigent ja kunstiline juht Paul Hillier.

kõigil lauljail on enam-vähem samasugune taust. Arvan, et see oluline eripära on Eesti Filharmoonia Kammerkoori üks edu põhjusi. Samas, kui tahad teha midagi hoopis teisiti, võib see siin olla raskem.

Kas tajute seda näiteks ka barokkmusika interpreteerimisel? Erinevalt Eestist on Inglismaal juba sajanditepikkune barokkmusika esitamise traditsioon.

Tõsi, seda muusikat on küll pidevalt esitatud, kuid nende teoste esitusstiil on viimase viiekümne aasta jooksul väga palju muutunud. Et Eestis selline pikk traditsioon puudub, ei ole sugugi paha, see on ehk isegi eelis.

Kammerkoor on laulnud teie käe all Händeli "Messiat", praegu teeb koor proove Bachi "Johannese passiooniga". Oleme neid teoseid varemgi ette kandnud, kuid siis on kehtinud veidi teistsugused esitusreeglid. On väga huvitav, et ühele ja samale muusikale on võimalik läheneda mitut moodi.

See on täiesti loomulik. Samas ei kujunda esitusstiili ainuüksi dirigent, vaid selles on osalised ka koor ja orkester. Mul on olnud väga palju võimalusi musitseerida ja proove teha vanade barokkpillidega. See on

hoopis erinev, võrreldes nüüdisorkestri pillidega mängimisega. Tänapäeva instrumentide puhul tekib isegi siis küsimus, kui pillimehed on väga head, nagu näiteks Tallinna Kammerorkestris, — millist teed mööda minna, kui kaugele minna, sest pillid pole sellised, nagu sajanedeid tagasi. Barokkmuusika esitamises tänapäevaste pillidega pole midagi halba, kuid on siiski fakt, et need erinevad autentsetest instrumentidest. Arvan, et esituse stiil peab vastama ka pillidele. Meil on praegu kava ettevalmistamiseks kindel ajalimiit ning tänapäeva orkester, seega vaatame, kui kaugele me enda valitud suunal jõuame. Koostöös barokkorkestriga oleksid erinevused esitusreeglites kindlasti veel palju suuremad.

Kui olime hiljuti Tõnu Kaljustega pikemal kontserdireisil USAs ja Kanadas, võisime kohalikust pressist lugeda mitmeid kontserdiarvustusi. Üks kriitik St Louisist märkis näiteks oma üldlaadilt positiivses artiklis *à cappella* kontserdi kohta, et ameerika traditsiooniga harjunud kõrvale kõlas koor tavapärasest erinevalt. Tenorite hääl oli kaugemal taga kurgus ja paljud sopranite lauldud löigud väiksema *vibrato*'ga, kui oleks oodanud.

Ameerikas on võib-olla vaid mõni üksik koor, mis on ligilähedaselt sama hea kui Eesti Filharmoonia Kammerkoor. Mind ei huvita tavalised ameerika koorid tegelikult üldse, sest liiga sageli võib nende kontserdid kujuneda vaid üks suur läbikukkumine. On küll mõningaid häid koore, kuid tüüpiline ameerika koor ei ole hea, neil on omad jäigad ettekujutused musitseerimisest ja tihti ei tahtagi nad kuulda midagi muud.

Oma mõju avaldab ehk ka foneetika: eesti vokaalid kõlavad teistmoodi kui näiteks inglise või itaalia keele omad.

Jah, see on tõesti nii, kuid mulle tundub, et oma rolli mängib siin ka skandinaavia traditsiooni mõju. See pole ainult keeleküsimus, arvan, et Ameerikas on väga spetsiifilised koorilauluidealid, need ei ole samsugused kui näiteks mis tahes kohas Euroopas.

Veel enam kurgust tulev ja sügavam kõla on vist vene laulutraditsioonis.

Täpselt nii. On suur erinevus vene kooride ja Eesti Filharmoonia Kammerkoori vahel, ehkki ameeriklasele võivad nad kõlada sarnaselt. Minu jaoks on väga huvitav esitada sel suvel vene barokkmuusikat just selle kooriga. Seis on igati soodne: on koor, on lauljad, kes räägivad vene keelt, samas teie lauldate kergemalt ja liikuvamalt kui vene koorid,

mis selle muusika puhul on minu arvates vajalik.

Teate Eesti Filharmoonia Kammerkoori arvatavasti juba üsna ammusest ajast. Vanemad kammerkoori lauljad meenutavad *The Hilliard Ensemble*'i kontserti 1984. aastal Soomes, festivalil "Joensuun lauljuhat", samuti ansambli kontserdi tormilist vastuvõttu 1987-ndal Niguliste kirikus. Kohtusime ka oma kontserdireisi ajal 1988. aastal Inglismaal. 1991. aastal juhatasite Arvo Pärdi "Johannese passiooni" ettekannet Tallinna toomkirikus ning alles hiljuti, 1999-ndal inglise romantilise koorimuusika kava. Kas Eesti Filharmoonia Kammerkoor on nende aastate jooksul ka muutunud?

On küll. Üsna mitmed tänased lauljad olid kooris juba siis, nad on saanud vanemaks, seepärast on kooril ka küpsem ja mõnikord tumedam kõla.

Nad on läbi käinud pika tee, ning see on väga hea. Koori repertuaar on oluliselt laienenud, olete laulnud palju suurvorme, ka see avaldab lauljatele mõju.

Teie noorus ning kujunemisaeg jääb seitsmekümendatesse aastatesse, mil Euroopas tekkis sügavam huvi varasema muusika vastu. Selle esitamiseks tuli kokku erinevaid muusikute gruppe, näiteks 1974. aastal *The Hilliard Ensemble*. Plahvatuslikku huvi suurenemist aastasadu varem loodud teoste vastu mäletame ka Eestis. Siinne vanamuusikaliiikumine tundus olevat omajagu seotud mõne eestvedaja noorusliku protestiga hili-sematel aegadel loodu, eriti romantilise muusika vastu. Samuti tegeldi elu põhiväärtuste ümbermõtestamisega. Kas ka teile on see tuttav?

Mingis mõttes küll, kuid see tõde ei kehti kõigi kohta. Väga palju sõltub konkreetsest inimesest. Minu huvisfääris on alati olnud sama palju ka kaasaegne muusika. Muusika on mind huvitanud kogu aeg ja vaid juhuslikult on mulle küllalt palju huvi pakkunud loodud ammu: see on varajane muusika. Ma ei tunne aga, et oleksin samas mingi eriline vanamuusika spetsialist.

Teie eluloo järgi võiks ju seda eeldada?

Tegelikult ma ju peaksin seda olema, kuid ise ma nii ei mõtle, sest tegelen just selle muusikaga, mis mulle meeldib. Nagu enamik siinseid lauljaid, kasvasin ka mina üles, lauldes õpingute ajal Mozartit, Schubertit, Debussyd, Fauréd, samuti nagu ka Byrdi ja Tallist. Suurem osa õpinguteajast kulus just selliste autorite ja repertuaari omandamisele. Teiste seas õpetasid mind näiteks Pierre Bernac ja Gérard Souzay, kes on spetsialistid prantsuse laulude meloodia kujundamise alal.

Põhiosas on mu õpingute kulg olnud väga tavaline. Kuid juba siis olin ma samal

ajal väga huvitatud vanemast muusikast, samuti nautisin koorides laulmist.

Olete laulnud Londoni *St Paul's Cathedral*'i kooris ja Windsori lossi *Queen's Chapel Royal*'is?

Tegelikult on koore, kus olen laulnud, palju rohkem. Mainitud kahes alustasin tööd professionaalselt kujunemise ajal. Laulsin ka paljudes teistes kutselistes Londoni koorides. Olin kaheksateist, kui lõpetasin kooli, ja siis läksin viieks aastaks Londoni *Guildhall*'i muusikakooli. Samal ajal ja ka veidi hiljem, pärast kooli lõpetamist, laulsin väga erinevates professionaalsetes kollektiivides, kaasa arvatud *St Paul's Cathedral*'i koor.

Missugused koorid need olid?

Väga erinevad, alates mõnest pisikesest spetsiaalsest vanamuusika koorist kuni katedraalikoorige ja *BBC Singers*'iteni välja. Mõned suved veetsin aga ooperikooriges, salvetades kõiki tähtsamaid oopereid. Neid dirigeerisid paljud väga kuulsad dirigendid ja kaasa tegid nimekad solistid. Olen laulnud Leopold Stokowski, Colin Davise, Pierre Boulezi, Istvan Kertézi käe all, kõiki ei mäletaigi enam. Osa neist kuulsustest on läinud

juba manala teed. Salvestused toimusid koos *London Symphony Orchestra*'ga; seal osalesid ka näiteks Luciano Pavarotti ja Joan Sutherland. Töö oli üsna kurnav, kuid ka väga huvitav — jälgida dirigentide ja solistide tööd kõikvõimaliku repertuaariga.

Suur hulk muusikat, mida olete esitanud, on kirjutatud vaimulikele tekstidele. Paljud nendest teostest on loodud esitamiseks jumalateenistuse ajal pühakojas. Tänapäeval on suhtumine religiooni muutnud: inimesed ei ole võib-olla enam nii palju usuga seotud. On selle tõttu niisuguse muusika tähendus muutunud?

Ma arvan, et see sõltub väga konkreetsest inimesest. Igaühel on sellele küsimusele erinev vastus. Üldiselt on muidugi muutunud, palju sellest on saanud kontsertmuusikaks. Peame ka silmas pidama, millisest repertuaarist räägime. Näiteks Bachi passioonid olid loodud esitamiseks kirikus nädal enne lihavõtteid, kuid samal ajal oli see ka muusikaline etendus. Küll mitte kontserdisaalis, kuid ikkagi etendus. Aga tõepoolest, väga palju head muusikat on religioosse sisuga.

Ka palju tänapäeva muusikat on kirjutatud vaimulikele tekstidele, see ainek on inimeste jaoks ehk oluline?

Kaksteist aastat tagasi duubel-CD "Forgotten People" plaadistamise aegu Espoo kirikus. Ees (vasakult) peadirigent Tõnu Kaljuste, produtsent Paul Hillier ja plaadifirma ECM helirežissöör Peter Laenger; taga lauljad Aarne Talvik, Maret Kütira ja Tiit Kogerman.



Võib-olla küll, kuid ma ei ole selles päris kindel. Mõnikord on huvitav, kui on teistsugused, uued tekstid, huvitav neid avastada. Väga palju sõltub muidugi konkreetsest muusikast. Kui rääkida sellisest vormist nagu missa, on helilooja looming seotud enamasti traditsiooniga. Helilooja võib küll traditsiooni ignoreerida, kuid ikkagi on see mingil määral tema reageering konkreetsele traditsioonile.

Ei ole võimalik olla mõjutamata kultuurist, kus elatakse?

Tundub, et tänapäeval on mõnikord raske öelda, milline on üldse koorimuusika eesmärk. Koorimuusikal on alati olnud tugevam üldkultuuriline baas, kui näiteks sümfoonilisel muusikal. See kasvab välja kas folgi-traditsioonist või kirikust, sellel on väga spetsiifiline sotsiaalne tagapõhi. Praegusel ajal on kõik väga killustatud. Miks valitakse just see tekst, aga mitte mõni teine? See on tõepoolest väga huvitav teema.

Üksteist aastat tagasi väitsite oma eelmises intervjuus "Teater. Muusika. Kinole", et tahaksite laulda Schubertit ja dirigeerida Mozarti oopereid. Kas olete seda vahepeal teinud?

Tõsi, see soov on mul veel ikka. Olen laulnud mõningaid Schuberti laule kitarri saatel, kuid mitte plaadistanud. Mul on küll hulk soolo-CDsid, kuid nendel on muusikat peamiselt varasemast ajast. Ka Mozarti oopereid pole ma veel dirigeerinud. Ooperites pole ainult muusika see, mis mulle huvi pakub. Ilmselgelt on Mozarti ooperid suur muusika. Kuid koostöö erinevate artistidega, näitlemine, lavastamine, lavakujundus, — kogu see tervik... Oleks väga huvitav olla selles osaline.

Kasutaksite seal ka Eesti Filharmoonia Kammerkoori?

Meil ongi plaanis võtta koori järgmise aasta töökava Britteni ooper "Curlew River", sellest tuleks lavastus. Ma ei tunne veel päris täpselt koori lauljate endi huvisid, mitte kõik ei pruugi tahta olla solistid.

Olete olnud õppejõud paljudes USA ülikoolides: California Ülikoolis Santa Cruzis, *Colloquium Fellow at Amherst College*'is Massachusettsis, California Ülikoolis Davises ja alates 1996. aastast Vanamuusika Instituudi juhataja Indiana Ülikoolis Bloomingtonis. Eesti Muusikaakadeemias ei ole just palju vanamuusika õpetust. Koolitöö põhineb suuremalt jaolt romantilisel muusikal. Kas võiksite kirjeldada olukorda selles osas näiteks Indianas? Kas jätkate seal ka praegu?

Periooditi, kuid varsti pean otsustama, kas jääda Indianasse või kolida Euroopasse.

Enamik ülikoole USA-s on sarnased Eesti Muusikaakadeemiaga, seal pole just palju vanamuusikat. Vaid mõnes ülikoolis on olukord veidi parem. Ka laulmise õpetamine põhineb siiani väga suure määral romantilisel repertuaaril. Mujal käies saan aru, kuidas meil Indianas on tegelikult vedanud oma peaaegu neljakümne üliõpilasega, kes kõik on spetsialiseerunud vanamuusikale. See tähendab näiteks, et meil on iga päev proove tegev barokkorkester. Indianas õpivad lautomängijad, *gambamängijad*, plokklöödimängijad, meil on barokkobo, barokkfagott. Osakonnas on kaksteist õppejõudu, üks osa töötab põhikohaga ja teine külalistena. Neljakümne üliõpilase kõrval on ka palju neid, kes küll tegelevad vanamuusikaga, kuid see ei ole nende põhieriala. Nad laulavad näiteks kooris või mängivad orkestris. Kuna nüüdisinstrumentide õpetamise tase on koolis äärmiselt kõrge, tähendab see võimalust saada mõnikord väga häid üliõpilasi.

Kas professorid on USAst või Euroopast?

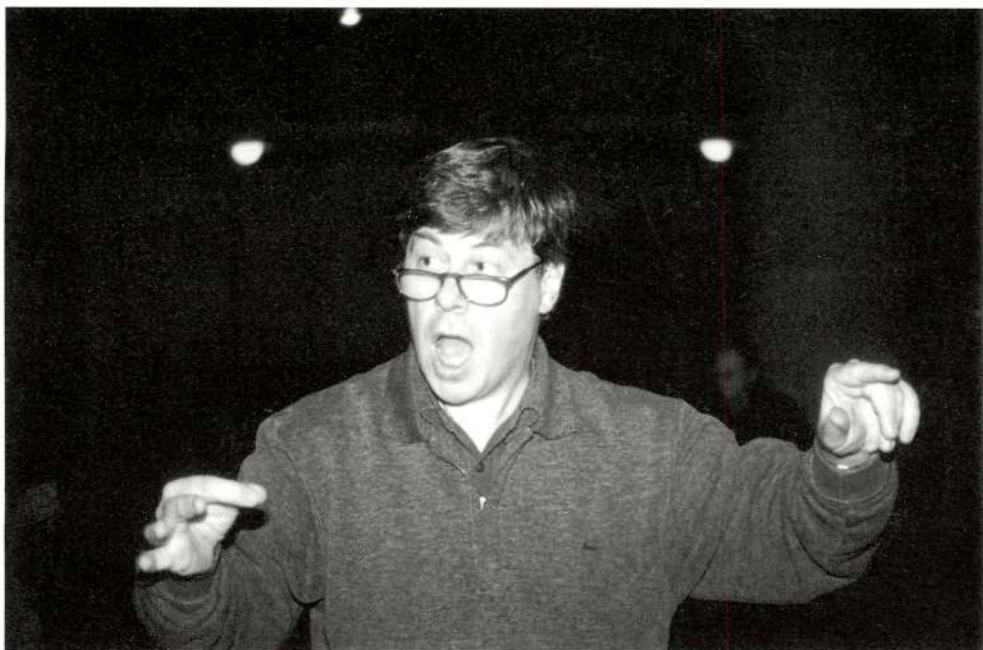
Nii seda kui teist. Kolm õppejõudu on näiteks Inglismaalt. Lepingud sõlmitakse täiskoha peale kümneks aastaks. Osa õppejõude on õpetanud viisteist või kakskümmend aastat.

Milline on üliõpilaste tulevik pärast lõpetamist, on neil piisavalt tööd?

Mõnel neist on, nagu igal pool mujalgi. Ma arvan, et muusikakool ei peaks olema vastutav selle eest, et õpilastele tööd leida. Ma ei taha küll väita, et sellele ei peaks üldse mõtlema. Siiski leian, et meie peamine ülesanne on olla valmis pakkuma parimat õppimisvõimalust neile, kellel selleks soov on tekkinud. Üsna palju õpilasi siiski leiab töö. See on Ameerikas raske, kuid raske ka igal pool mujal. Ning suur konkurent on ka tänapäeva instrumentide, viiuli, klaveri jne alal.

Mõnikord on vanamuusika haridusega inimesel isegi parem olukord, sest tihti on nad rohkem spetsialiseerunud ja teavad täpsemalt, mida tahavad saavutada. Loomulikult ei ole kõigil õnne, nende olukord on vaid veidi parem. Väga paljud õpivad muusikat, kuid võimalikke töökohti pole kaugeltki sama palju.

Ekh räägiksite ka enda loodud suhteliselt noortest kooslustest *Theatre of Voices* ja *Pro Arte*. Olete koostöös plaadifirma *Harmonia Mundi*'ga tei-



Paul Hillier ei kahetse oma otsust asuda EFK peadirigendi ja kunstilise juhi kohale. Ta sooviks vaid leida võimalust teha kooriga tööd korraga pikema perioodi jooksul.
Tõnu Tormise fotod

nud mitmeid CDsid. Kes sinna kuuluvad ja miline on töökorraldus?

Projektiga *Theatre of Voices* hakkasin peale kümme aastat tagasi, kui kolisin Ameerikasse, tegelikult isegi veidike varem. Inimesed ja nende arv muutub ansambelis vastavalt muusikale, mida parajasti tehakse. Tahtsin saavutada erinevate koosseisude jaoks töökorralduse paindlikkust, praktilistel põhjustel ühendab neid lihtsalt üks nimi. On olnud ka samu lauljaid, kes on teise projekti järele tagasi tulnud. Kuid koosseis muutub palju, mõnikord on ainult meeshääled, siis jälle ainult sopranid.

See tähendab, et puuduvad regulaarsed iganädalased proovid?

Jah, muidugi. See on ka omamoodi probleem, meil on alati väga vähe aega proovideks. Ning inimesed võivad tulla kokku väga paljudest kohtadest.

Aga *Pro Arte*?

See on Indiana Ülikooli koor. Koosneb peamiselt edasijõudnud tudengitest. Kui mul veab, siis selle koosseis muutub igal aastal veidi. Mõnel aastal, näiteks kaks-kolm aastat

tagasi, oli koori koosseis lausa erakordselt hea. Koor on endiselt tublil tasemel, aga mitte enam sedavõrd hea. Kui olen seal, siis teen nendega tööd iga päev, kuigi see võib tähendada küll ainult ühte tundi.

Kas teil on plaanis oma USA ansamblitega tulevikus ka midagi lüüa?

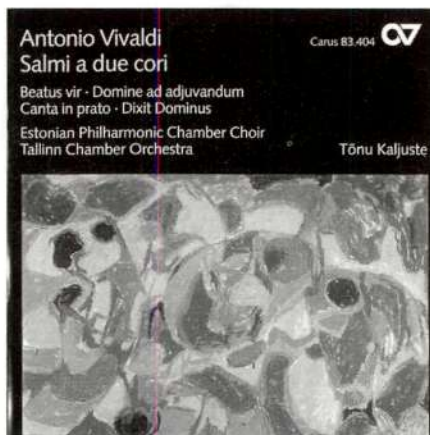
Põhimõtteliselt küll, kuid praegusel hetkel mitte midagi konkreetset. Praegu valmistan ette Eesti Filharmoonia Kammerkoori tulevase plaadistusi *Harmonia Mundi*’le. Kõike ei jõua, projektide hulgal peab olema ju mingi piir.

Olete andnud kontserte väga erinevates maailma paikades, mida arvate Eesti publikust?

Põhiliselt on siin väga hea publik, sest ta armastab muusikat ning terve see maa on väga musikaalne. Neil on olnud häid muusikakogemusi, võib-olla nad on ka ise laulnud. Kui aga võrrelda praegust aega kümne-viieteistkümne aasta tagusega, siis tundub, et praegu ei ole muusika inimestele nii oluline kui siis. Eesti on muutunud palju läänelikumaks. On selge, et teie maa muutub selliseks nagu Euroopa, seepärast peate tegema seda-

sama, mida Euroopas tehakse. On vaja palju rohkem avalikkusega suhelda ja teha kontsertidele väga head reklaami.

Paul Hillieriga vestles 13. märtsil
ALLAN VURMA



VIVALDI PSALMID EFK UUEL CD-L
Antonio Vivaldi (1678 - 1741)
Salmi a due cori

Beatus vir RV 597, Domine ad adjuvandum
RV 593, Canta in Prato RV 636, Dixit Dominus
RV 594

Eesti Filharmoonia Kammerkoor
Tallinna Kammerorkester
Dirigent Tõnu Kaljuste
Carus 83.404

Eesti Filharmoonia Kammerkoori uusima heliplaadi väljaandja Carus on välja paistev Saksa noodikirjastus, mis oma trükistete saatteks annab välja ka heliplaate (avaldatud teostega samas redaktsioonis). Aastal 2000 valmisid nõnda 2 CD-d Wolfgang Amadeus Mozarti vaimulike kooriteostega (vespid ja litaaniad): *Vesperae et Litanias* (Carus 83.401) ja *Litanias* (Carus 83.402), esitajaiks samuti Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester Tõnu Kaljuste juhatusel.

EFK uuel CD-l on salvestatud, nagu ka plaadi pealkiri ütleb, Antonio Vivaldi kahekooriteosed. Need on loodud vespriliturгияs keskel kohal olevate psalmide 109–113 tekstidele. Kõige tähelepanuväärsem Vivaldi psalmiseadete juures ongi vahest see, et teoste kogu esituskoosseis on jagatud kaheks: *a due cori* tähendab kaht ansamblit, kellel mõlemal on nii solistid, koor kui ka orkester. Teose ettekandmisel paiknesid need kaks üksust teineteisest eemal, ning muusikas kõlab nende kahekõnet, vastandamist, kajaefekte, *tutti* löikudes liituvad üksmeelselt kaks ansamblit üheks suureks kooriks ja orkestriks. Vivaldi kooriteoste muusika meenutab vägagi tema instrumentaalmuusikat. Ka siin on samasugust solistigrupi ja täiskoori vastandamist, meelde jääva temaatikaga ritornelle jms. Muusikaajaloolaste arvates on Vivaldi kirjutanud sellel plaadil kõlavad psalmid 1720-ndate aastate lõpul ja 1730-ndate algul ettekandmiseks Rooma *San Lorenzo in Damaso* kirikus.

Psalmide vägagi virtuoossed ja särad soolopartiid esitavad plaadil Eesti Filharmoonia Kammerkoori solistid: sopranid Kaia Urb, Vilve Hepner ja Raili Jaanson, kontratenor Risto Joost, tenor Mati Turi ning bassid Uku Joller ja Rainer Vilu.

Ka Vivaldiga on Carus'el plaanis teinegi CD samade esitajatega. Oktoobris salvestavad Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester Tõnu Kaljuste juhatusel Carus'ele Vivaldi ühekooriteosed (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo* ja *Magnificat*).

Salmi a due cori on salvestatud väga hea akustikaga Tallinna metodisti kirikus, samas peaks valmima ka teise Vivaldi plaadi salvestus.

ANNELI UNT

ERSOle MAKSIMUMPUNKTID

ERSO esitles 1. märtsil 2002 kahte uut
CD-plaati

Viimased kuud on kujunenud väga edukaks Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri uutele CD-plaatidele. Aprillikuu seisuga on ERSO viimased plaadid pälvinud kolmel korral maksimumpunktid maailma ajakirjanduses.

Detsembris 2001 jõudis kuulajateni kolmas CD Arvo Volmeri, ERSO ja *Alba Records*'i suurprojektist, mille käigus plaadistatakse kõik Eduard Tubina sümfooniad. Esimene plaat – Teine, "Legendaarne", ja Viies sümfoonia – ilmus 1999. aastal, teine – Kolmas ja Kuues sümfoonia – 2000. aastal ning kolmas – Neljas, "Lüüriline", ja Seitsmes sümfoonia – möödunud aasta lõpul.

Arvo Volmerile töid Tubina sümfooniade ettekanded ja plaadistamised ERSOga ning kontserttegevus 2001. aastal (sh Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" ettekanne Pariisis rahvusvahelise solistide koosseisu, Prantsuse raadio kooride, Läti raadio koori ja Prantsuse Rahvusorkestriga) Eesti Vabariigi kultuuripreemia.

Tubina sümfooniade plaadistamist peab Arvo Volmer tähtsaks mitmel põhjusel, esiteks on see oluline tunnetuslik kogemus talle endale ning teiseks on Volmer püüdnud Tubina loomingut avada eelnevatest salvestustest erinevalt. "Tunnetan Tubina ajastut, tema ja üldse eestluse seisundit nii võõrsil kui ka kodu-Eestis täiesti uuel moel. Tubina vaoshoitud muusikalise materjali tohtu sisemine jõulisus, emotsionaalne pinge, plahvatuslikkus ja, miks ka mitte, resignatsioon, on mulle andnud hea kogemuse. Ma loodan, et see jääb heaks kaaslaseks ka minu edasisel muusikuteel. Varasemad Neeme Järvi salvestused on kahtlemata suure väärtusega, need avasid Tubina loomingut paljudele kuulajatele ning ilma nendeta oleks ka praeguse väljaande tegemine olnud oluliselt raskem! Samas on neil ka olulisi puudusi. ERSO plaaditsüklil püüab olla lähemal partituuri tekstile, "ugrilikum" selle sõna kõige paremas mõttes – meie or-

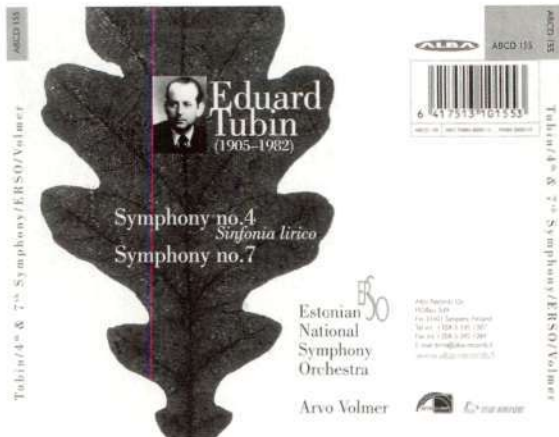


Dirigent Arvo Volmer pälvis Tubina sümfooniade plaadistamise ja Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" ettekande eest Pariisis möödunud detsembris Eesti Vabariigi kultuuripreemia.
Peeter Lauritsa foto

kester mõtleb ja tunnetab "samas keeles" kui helilooja. See on asi, mida Saksa, Rootsi ja Norra orkestritel ei saagi oodata."

Neeme Järvi salvestas Tubina kümme sümfooniad Rootsi Raadio Sümfooniaorkestri ja Göteborgi Sümfooniaorkestriga aastail 1983–1988 (*BIS*). Arvo Volmeri dirigeerimisel jõuavad CD-dele ka helilooja lõpetamata jäänud Üheteistkümnes sümfoonia ja balleti "Krat" muusika. Plaadistamise idee tekkis Volmeril kohe Neeme Järvi salvestusi kuulates: "Mul tärkas soov teha neid Eesti orkestriga ja nii-öelda eesti keeles. 1990. aastate keskpaigaks, mil ERSO oli taas saavutanud arvestatava taseme, oli möödunud ka piisavalt pikk aeg Neeme Järvi ja *BIS*i salvestustest."

Volmeri sõnul ei saa Soome plaadifirmat *Alba Records* võrrelda plaadituru tippfirmade *EMI*, *Philips*'i, *DG* ja mitmete teistega, kuid ta hindab senist koostööd väga positiivselt: "*Alba Records*'i kõige iseloomulikum joon on paindlikkus – ühelt poolt julgus ja samas ka ettevaatlikkus. Olen väga rahul, et üks Soome firma julges võtta sellise äririski, olles juba ette edus kindel."



2002. aasta veebruaris ilmus aga ERSO ja Paavo Järvi esimene CD koostöös suure rahvusvahelise plaadifirmaga *Virgin Classics*. Plaadil kõlavad Jean Sibeliuse süit muusikast Maeterlincki näidendile “Pelléas ja Mélisande” (*Pelléas et Mélisande op 46*), helilooja ainus ooper “Neitsi vangitornis” (*Jungfrun i tornet; 1896, Rafael Herzbergi libreto*) ning kuulus *Valse triste* muusikast Arvid Järnefelti näidendile “Surm”. Ooperi ettekandel teevad kaasa Solveig Kringelborn (sopran, Norra), Lilli Paasikivi (metsosopran, Soome), Lars-Erik Jonsson (tenor, Rootsi), Garry Magee (bariton, Inglismaa), tütarlastekoor “Ellerhein” (koormeister Tiia-Ester Loitme) ja Eesti Rahvusmeeskoor.

Neliteist aastat tegutsenud ning arvukalt plaadiauhindu kogunud firma *Virgin Classics* peab esmatähtsaks koostööd noorte artistidega üle maailma.

Paavo Järvi peab ilmunud plaati tähelepanuväärseks kolmel põhjusel: “Kõigepealt sellepärast, et see on minu esimene plaat ERSOga. See on mulle eriti oluline, kuna olen selle orkestriga koos üles kasvanud – lapse- na käisin ju kogu aeg isaga proovides kaasas. Teiseks on see eesti orkestrite ajaloos esimene kord, kui lindistatakse nii suure rahvusvahelise plaadifirma juures nagu *Virgin Classics*. Tavaliselt saab see au osaks vaid väga nimekatele orkestritele. Kolmandaks, plaadi repertuaar on väga huvitav. Sibeliuse ainsat ooperit “Neitsi vangitornis” on seni plaadistanud vaid minu isa ja sedagi päris ammu – 1984. aastal. Seega on see teose esimene ja seni ainus plaadistus *Virgin Classics*’i mainega firma juu-

res. Salvestus on tehtud väga modernsete helitehniliste vahenditega.”

Paavo Järvi on korduvalt esile tõstnud oma erilist huvi n-õ mittestandardse repertuaari vastu: “On ju nii palju dirigente, kes juhatavad vaid Sibeliuse Esimest või Viendat sümfooniat, Viulikontserti ja “Finlandiat”, mõtlemata sellele, et Sibeliuse ülejäänud loomingukski on imekaunist muusikat, mida paraku laiemalt ei tunta. Tahtsin alustada ERSO ja *Virgin Classics*’i koostööd just ebatraditsioonilise repertuaariga idee tekkis sellest, et tegelikult seda teost ei tunta. Mina teadsin seda ainult tänu isa plaadile ja mulle on see ooper alati väga meeldinud. See on Sibeliuse noorpõlveteos, mida helilooja tegelikult häbenes, täpselt samuti nagu oma Kuuendat sümfooniat või “Lemminkäineni süiti”. Just see mind võlubki, et tegemist on noore inimese loomingu ja Sibeliuse geniaalsus ilmneb juba väga noores eas. See on lihtsalt väga hea muusika. Peale selle tahtsin anda võimaluse ka Eesti väga headele kooridele. Leidsime haruldaselt hästi kõlava kombinatsiooni RAMi ja “Ellerheina” ühendamisest.

Välismaine ajakirjandus ERSO CD-dest

Complete Symphonies vol. III
 EDUARD TUBIN
 4th Symphony *Lyrical*
 7th Symphony
 Estonian National Symphony Orchestra
 Arvo Volmer
 ALBA

Neeme Järvi *BIS*'i salvestus Tubina suurepärasest Neljandast sümfooniast, mis on üsna ükskõikselts mängitud ja kaugelt lindsitatud kontsertvõtte Bergenist, on tema muidu oivalise tsükli Achilleuse kand. Suurepärase uus versioon täidab niisiis suure lünga Tubina diskograafias.

Huvitav, et see teos on uskumatult sarnane (mitte temaatiliselt, vaid üldise stiili poolest) Vaughan Williamsi Viienda sümfooniaga, teosega, mida Tubinal polnud võimalik tunda, sest mõlemad sümfooniad on lõpetatud täpselt samal aastal (1943), Teise maailmasõja ajal. Nagu Vaughan Williamsi sümfoonia, väljendub ka Tubina Neljandas sügavuti autorile omane lüürika, selles on harukordset ilu ja hingelist sügavust. Arvo Volmer ja Eesti Riiklik Sümfooniaorkester mängivad seda tõelise kire ja mõjuva tehnilise üleolekuga. Tooni puhtus ja sära iseloomustab eriti keelpillide mängukvaliteeti. Harfi sisseastumine aeglaselt osas lisab väheke erilist poeesiat ning väljendusrikkust. Kui te ei tunne seda erakordset teost ja kui teile meeldib Vaughan Williamsi muusika või Sibeliuse Kuues sümfoonia, peaksite tingimata kuulama ka Tubinat.

Seitsmenda sümfoonia kirjutamise ajaks (1958) oli Tubin elanud Rootsis üle kümne aasta. Nagu Neljandas, nii kasutab Tubin ka Seitsmendas traditsioonilist orkestri koosseisu (harf puudub, timpaneid kasutatakse ainult finaalis). Stiililt on see võib-olla veidi mõru, natuke Honeggeri moodi, iseloomulikud on teravad dissonantsid ja kontrapunktilisus, aga need "mõrkmagusad", piiratud ulatusega meloodiad ühendatuna orkestri kõlavusega keskmises registris annavad teosele ehttubniliku maigu. Järvi salvestus sümfooniast on suurepärase, sama võib öelda ka uue salvestuse kohta. Volmeril on äärmistes osades natuke laiema tempod, mis annavad terava harmoonia mõjulepäsemiseks rohkem aega, lisades finaali marsilaadsetele, rõhutatud lõputaktidele suuremat hirmutunnet. Igal juhul on suurepärase, et meil on nüüd ka üks teistmoodi tõlgendus, kus esitus ja helikvaliteet vastavad igati *BIS*'i salvestuse kõrgtasemele. Imepärane!

David Hurwitz,
Classics Today 8. II 2002
(Maksimumpunktid nii kunstilise kui ka helikvaliteedi eest.)

SIBELIUS

The Maiden in the Tower (*Jungfrun i tornet*)

"Pelléas et Mélisande"

Valse Triste

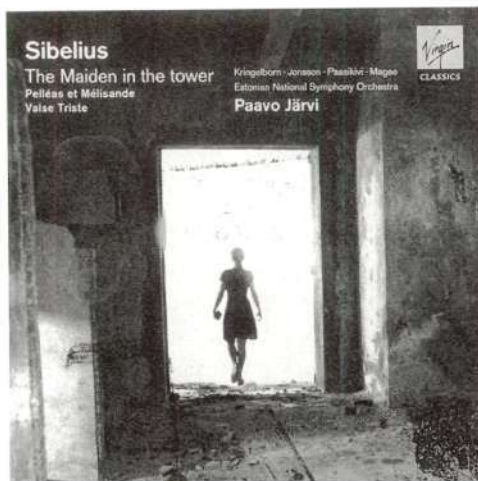
Kringelborn. Paasikivi. Jonsson. Magee
Ellerhein Girls' Choir
Estonian National Male Choir
Estonian National Symphony Orchestra

Paavo Järvi
Virgin Classics

Kuigi Sibelius on terve elu kirjutanud näidendimuusikat ja loonud nii värvika teose nagu üheksast osast koosnev "Pelléas ja Mélisande" (Maeterlincki järgi), lõpetas ta vaid ühe ooperi, ning seegi kestab vaid kolmkümmend viis minutit. Võrreldes tema sümfooniatega on "Neitsi vangitornis" üsna kergekaaluline teos, mida ei toeta ka vesiselt tundeline süžee. Sellest hoolimata on Sibeliusel käekiri tuntav igas taktis – avamängu algusest läbi kõigi kaheksa miniatuurse steeni. Ooperi kauniks kulminatsiooniks on armastusduett. Paavo Järvi inspireerib eesti-soome ühisjoud paeluvaks ettekandeks. Solveig Kringelborn nimirollis mõjub värske häälega; ka Garry Magee (Lossiülem) ja Lars-Erik Jonsson (Armastaja) esitavad oma partiid veenvalt.

Edward Greenfield,
The Guardian 8. II 2002
(Maksimumpunktid)

See lühike ühevaatuseline ooper ei esinda küll esmaklassilist Sibeliusi, kuid ükski varasem teosega kokkupuude, ei kontsertettekandel ega CD-d kuulates, pole avaldanud mulle sellist tugevat muljet nagu käesolev. Teose süžee jääbki problemaatiliseks ning Sibelius mõistis isegi, et oma ainsas lõpetatud ooperis on ta hea muusika raisanud ühe tavalise loo peale. Ooper tugineb tuntud rootsi ballaadile ja räägib Neitsist, kelle Lossiülem paneb pärast temale lähenemiskatsete tegemist lossi vangitorni. Neitsi isa, uskudes, et tütar on "vahetanud oma au kulla vastu", ütleb talle lahti. Kangelanna pääseb vangist tänu oma armsamale ning õigeaegselt kohale saabuvale Lossiprouale. Juba avataktidest peale on selge, et tegemist on pisut kergemas laadis



ERSole ja Paavo Järville on see esimene CD koostöös suure rahvusvahelise plaadifirmaga *Virgin Classics*.

Harri Rospu foto

Sibeliuse muusikaga, balletilik avamäng meenutab autori "Karjala süiti". Solveig Kringelborn laulab nimirolli tuliselt ning tema palvestseen jääb kuulajat kummitama. Garry Magee on mõjuv Lossiülemana ning Lars-Erik Jonsson on siiras Neitsi päästjana. Paavo Järvi käitub partituuriga veel tähelepanu äratavamalt kui tema isa Neeme teose maailma esmasalvestusel ligi kaksikümmend aastat tagasi.

"Pelléas ja Mélisande" tuletab meelde, et Maeterlincki näidendist võlutud heliloojate nimekiri ei lõpe Debussy, Schönbergi ega Fauréga. Sibeliuse näidendimuusika ning *Valse triste*, mille juured on samuti teatrimuusikas, on eestlaste poolt väljendusrikkalt esitatud.

John Allison,
BBC Music Magazine, aprill, 2002
(Maksimumpunktid esituse ja
kõlakvaliteedi eest)

Sibeliuse ainus ooper "Neitsi vangitornis" valmis 1896. aasta sügisel. See ei olnud aga helilooja esimene ooperialane püüdlus. Kaks aastat varem tegi ta kõvasti tööd ooperiga *The Building of a Boat* ("Paadi ehitamine"), kuid pärast reisi Bayreuthi ja Münchenisse, kus Sibelius kuulis Wagneri ooperit "Tristan ja Isolde", loobus ta lavastamistööst.

Vaatamata mannetule libretole ja kolmekümne kuue minutilise teose veidi kahvatu inspiratsioonile võeti "Neitsi vangitornis" esietendus omal ajal Helsingis väga hästi vastu. Teose kahes esimeses stseenis on tunda ülimalt huvitavaid muusikalisi mõjusid ning kangelanna vokaalpartii on nõudlik ja ulatuslik. Kolmanda steeni kooriosa on täis ehedat sarmi ja värskust. Suurem osa neljanda steeni Armastaja muusikast ja sellele järgnev duett, mis kohati meenutab Puccini stiili, on kõigiti meeldejääv. Võlub on ka esimesi stseeni ühendav orkestrivahepala.

Paavo Järvi uus esitus mõjub hästi, võrreldes teose varasema, maailma esimese salvestusega tema isa, Neeme Järvi poolt firmale BIS. Solveig Kringelborn, nagu tema eelkäija Mari-Anne Häggander, saab suurepäraselt hakkama Sibeliuse mõneti kosmiliste nõuetega. Kuigi Garry Magee ei ole nii väljendusriikas nagu Jorma Hynninen, on esitluste vahe siiski väike. On tunda, et Paavo Järvi käe all ühendatud eesti jõud naudivad kogu esitust ning teose salvestus on äärmiselt elav, et mitte öelda haruldane (BIS-i varasem ehtsama kõlabalansiga lindistus võlgneb tänu Göteborgi kontserdisaali suurepärasele akustikale).

Kui Neeme Järvi juhatab oma plaadil väarikat ja veidi pikaldast "Karjala süiti", siis noorem Järvi pakub meelitlevas ja hästi karakteriseeritud *Valse tristes* ning "Pelléas ja

Mélisande'i" kontsertsüüdis veidi vabamaid temposid. Viimasel ei lenda vahest nii ohtralt sädemeid kui Ollila juhatusel, kuid Järvi tõlgendab seda sama värskelt ja ratsionaalselt ning tema meisterlik Tallinna orkester teeb seda perfektselt ja pühendunult. Nii "Mélisande'is" kui "Pastoraalis" igatseksid mõned kuulajad ehk õigustatult veidi poeesia hõngu; olulisest igatsevast paatosest jääb puudu ka "Mélisande'i surmas". Mujal pakub aga Järvi kotkapilguline, tihti mõtisklevalt õhuline interpretatsioon palju mõtteainet. [- -]

Andrew Achenbach. "Neitsi vangitornis" teine ning parim esitus CDL. "Gramophone", aprill 2002.

"Neitsi vangitornis" salvestust on võrreldud Göteborgi Sümfooniaorkestri ja Nee-me Järvi 1984. aasta plaadistusega (BIS).

"Pelléas ja Mélisande'i" salvestust on võrreldud Tapiola Sinfonietta ja Tuomas Ollila 2000. aasta plaadistusega (ONDINE).

Vahendanud MAARJA KASEMA

"BASTIEN JA BASTIENNE" – ÕDUS SALONGI- ÕHTU TALLINNA LINNATEATRIS

"Bastien ja Bastienne" ehk noore Mozarti uue lühiooperi esmaettekannet Elisabeth Goldtbergi koduteatris". Lavastuses on kasutatud W. A. Mozarti/ Fr. Weiskerni lühiooperit "Bastien ja Bastienne", mille on saksa keelest tõlkinud Linnar Priimägi. EMA Kõrgema Lavakunstkooli XX lennu diplomilavastus (kursuse juhendaja Elmo Nüganen). Lavastaja Priit Võigemast, lauluõpetaja ja muusikajuht Anne-Liis Poll, kontsertmeister Siim Poll, kunstnik Kustav-Agu Püüman. Salongiõhtu ühes vaatuses. Esietendus Tallinna Linna-teatri Kammersaalis 29. novembril 2001.

Linnateatris etendunud EMA Kõrgema Lavakunstkooli XX lennu (juhendaja Elmo Nüganen) diplomilavastus "Bastien ja Bastienne" üllatas lavastusliku nipiga: nimelt tõi noor lavastaja Priit Võigemast Mozarti lühiooperis püünele ooperilauljate asemel oma kursusekaaslased ning paigutas kogu tegevuse Kalju Orro ideele tuginedes XVIII sajandil levinud salongiõhtu raamidesse. Salongiõhtutel lõbustasid aadlikud end tihti väikeste divertissementidega. Klaver asendas ter-vet orkestrit ja kõigi rollidega saadi tollase üldise muusikahariduse tava juures aadlipe-rekondades sageli ise hakkama. Ehk nagu üt-les etenduse alguses salongi perenaine Elisa-beth Goldtberg (Evelin Pang), olles demonst-reerinud publikule oma head klaverimängu-oskust: "Iga aadlidaam oskab enesestmõiste-tavalt klaverit mängida!" Väljamõeldud raam pakkus noortele näitlejatele tuge, nii suure-nes sõnaline osa – ja ka kaitset kurjade kriiti-kute eest, sest ühele haritud aadlimehele ei pane ju keegi väikest häälevääratust pahaks.



Rosalie Schratzenbach ehk Bastienne – Hele Kõre ja Gerhard von Schönbrunn ehk Bastien – Antti Reinthal.

Priit Võigemasti lavastus jätkas Linna-teatri head traditsiooni, mille juurde kuuluvad alati: 1) söök või jook – seekord oivaline punane vein, mis sobis ideaalselt salongiõhustiku juurde, ja 2) etenduse sujuv algus, mille puhul ei tea kunagi täpselt, kus lõpeb näitlejate improvisatsioon ja algab etenduse fikseeritud tekst. Publikule saab alati osaks sõbralik ja tähelepanelik kohtlemine. Seekord hoolitses teatrikülastajate heaolu eest salongi võluv perenaine **Evelin Pang**, kes pani vaatajad juba enne etenduse algust kaasa rääkima. Mõnusa õhkkonna teket soodustas ka intiimne kammersaal, mis tuli pealegi näitlejate häälele kasuks.

Kaheteistkümnenda-aastase Mozartina astus üles koolipoiss **Valter Soosalu**, kes teadustas tähtsalt väga heas saksa keeles oma lühiooperi esiettekannet ja võttis enda peale dirigendi rolli, lüües pianistile ja lauljatele aegajalt takti kaasa. Nii võis “Bastien ja Bastienne’i” esietendus ligi 235 aastat tagasi ka päriselt välja näha. Idee oli väga hea, sest nõnda seoti eelmäng loogiliselt õhtu naelaga – ooperi endaga, ilma et oleks tekkinud küsimust: aga miks just see laulumäng? “Dirigente” oli tükis veelgi, eemalt “juhatas vägesid”

lavastaja **Priit Võigemast**, kes oli riietunud kammerteener Franziks ja jälgis, ise sekkumata, saalist toimuvat.

Bastieni ja Bastienne’i ehk karjuse ja lamburineiu armastuslugu oli XVIII sajandil väga populaarne süžee, millega järgiti ajastu moodi – ülistati looduslähedust ja loomulikust. Sellega tegelesid muidugi mõista eelkõige aadlikud ja jõukad inimesed, kes kulutasid ka lihtsust taotledes palju raha; näiteks asendusid rangelt püगतud hekkidega prantsuse stiilis aiad ajapikku loomulikumate, inglispäraste parkidega, mille hooldamine ei nõudnud vähem vaeva.

Nii ei hoitud ka Bastieni ja Bastienne’i kostüümide arvelt raha kokku, need meenusid pigem prantsuse ranget stiili, mida rõhutasid valged parukad ja esinduslikud siid ja atlas. Ainuke rekvisiit, mis viljas lamburiidüllile, oli plüüsist lambatall. Küllap tahtis kunstnik **Kustav-Agu Püüman** kostüümide kaudu esile tõsta eelkõige koduteatris esinevate noorte aadlike sotsiaalset kuuluvust. Lavakujundusega oli saavutatud lihtsate vahenditega salongi rokokoolik kergemeelne atmosfäär, mida toonitas suure trümoopeegli äärel asuv puudritoos, mille sisu etenduse käigus

ka kõige kurvemate õhkamiste saatel ohtralt tarvitati.

Lavastaja oskas panna noore armastajapaari omavahelised lahkkelid tänapäevasesse vormi; nii kiikas Bastien ehk Anti Reinthal rikaste lossipreilide poole raha pärast (väga tänapäevane probleem!) ja Bastienne'i (Hele Kõre) kohta ütles kaval võlur Colas silma pilgutades, et tal pidavat olema viisakam, soliidsem ja rikkam peigmees kui vaene Bastien. Võlur kutsus publikus välja nii mõnegi naerupahvaku, vihjates pealtvaatajate hulgas viibivale arvatavale Bastieni rivaalile, kes juhtus istuma kohmetuna esimeses reas ja oli üllatunud teda tabanud tähelepanust. Küllap mõjuvad need nipid just sellepärast nõnda hästi, et väiksed saalid toovad näitlejad publikule lähemale ja ka vastupidi.

Bastieni osas jättis Anti Reinthal liigutava mulje patustanud armastajast, kes soovib leppida. Hele Kõre Bastienne'ina paistis algul ennast haletsevat, et siis Colas' soovitusel Bastienile kõrgilt nina pihta anda. Mõlemad mängisid välja oma karakteri mitu tahku, sest kumbki neist ei olnud nii süütuke, kui alguses arvata võis.

Kogu intriigi autoriks ja põnevuse toojaks muidu väga harmoonilises loos oli Leo-



Salongi perenaine Elisabeth Goldberg –
Evelin Pang.

Bastienne – Hele Kõre, Bastien – Anti Reinthal ja Leopold Mozart ehk võlur Colas – Mart Toome.



Leopold Mozart
ehk võlur Colas –
Mart Toome.



pold Mozart võlur Colas' rollis (Mart Toome). See osa võimaldas kõige paremini demonstreerida näitlejavõimeid, mida Mart Toomel paistis jaguvat. Olles kordamööda salapärase, naljatlev, silmakirjalik ja kaval, lõi ta mitmekesise rolli. Kuid nii see pidigi olema, sest tal oli rohkem kõneteksti ja vähem laule kui teistel osatäitjatel.

Kogu tegevuse taga võis märgata ilmselt taotluslikku muiet või silmapilgutust, millega anti tunda, et kõik oli tegelikult vaid seltskondlik mäng. Seda muljet süvendas veelgi kummagi peategelase flirt teiste asjaosalis-

Lavastaja (ja Kammerteener) Priit Võigemast.
Priit Grepi fotod



tega. Mitte kordagi ei tekkinud tunnet, et Bastieni ja Bastienne'i võiks tõsiselt mingi oht ähvardada. Ent ka see kuulus ilmselt tolle ajastu juurde, et kõik pöörati lõpuks naljaks. Nii ei vaevatud kuulajaid lõpus igavese truuduse töötustega, mis tundus niigi ülimalt kahtlane.

Noored teatritudengid said ka muusikaliselt oma osadega üllatavalt hästi hakkama, eriti võib esile tõsta Anti Reinthali Bastieni rolli tundliku ja muusikaalse esituse eest. Tema hääli oli tagasihoidlik, kuid meeldiv. Kõrgete nootidega jäi ta küll mõnikord veidi kimpu, aga see-eest kõlas laul väga siiralt. Ka näitlejana oli ta hea.

Hele Kõre Bastienne'i rollis paistis silma koolitatud ja ühtlase häälega, mis oli pealegi loomulik ja värske ning sobis hästi armsale lamburineile.

Toome demonstreeris lauljana uskumatult võimast hääleparaati. Võluri laulude hulgas oli ka üks väga õnnestunud mustkuntiaaria, kus tema mahlakas hääli pääses salapäraseid nõiasõnu korrutades roheliste valgusesähvatuste ja kummaliste liigutuste saatel ülihästi mõjule. Kõigi osaliste laulu- ja muusikaõpetajad Anne-Liis Poll ja Riina Roose võivad igatahes tehtud tööga rahule jääda – osalt muusikalise alghariduseta näitlejad olid pandud veenvalt laulma! Võib-olla õnnestub järgmistel etendustel veel suuremat rõhku panna laulu dünaamikale, kontrastidele ja väljendusrikkusele: seda soovitaksin kõigile kolmele osalisele. Kõige paremini "etendas"

muusikalist dünaamikat väike Mozart ehk Valter Soosalu, kes Bastieni aaria ajal seisis tooli peal ja väljendas oma musikaalsust tundeliselt suud liigutades. Nagu tema miimikast aru oli saada, tabas ta täpselt ära kohad, kus oleks pidanud lisama kõlavärvi ja -tugevust.

Lõpuks väärrib esiletõstmist Siim Poll kui paindlik pianist ja saatja, keda vahetas mingil hetkel välja salongiperenaine. Millal kontsertmeister ohjad jälle enda kätte võttis, jäi mulle märkamatuks, sest mingit pausi ei tekkinud.

Kaheteistkümneaastase Mozarti laulumängu tekst oli algselt tõlgitud prantsuse keelest itaalia keele kaudu viletsasse saksa keelde. Ka Linnar Priimägi säilitas eestikeelses tõlkes ilmselt kunstiliste kavatsustega teatud primitiivsuse, mis oli kindlasti üleüldse tollastele ooperitekstidele omane. Ehkki tegevustik oli äärmiselt lihtne, nõudsid laulud näitlejatelt küllalt suurt pingutust, olles neile väljakutseks, mis võeti julgelt vastu.

Näitekooli lõpetajate esimene selline jõuproov ooperi vallas kinnitas vana tuntud tõde, et muusikaliselt vähem nõudlikes lavateostes võib lauljate asemel edukalt kasutada näitlejaid. Nood mõjuvad isegi värskemalt ja huvitavamalt, kui tihti lavastampe orjavad professionaalsed lauljad. Seega võiks innustada ka edaspidi tulevasi teatritudengeid ja praegusi näitlejaid end kergemates laulumängudes või divertissementides proovile panema, muusikalidest rääkimata, milles meie kogunud teatrirahvas viimasel ajal ühtelugu kaasa lööb.

ÕNNITLEME!

1. mai

MARGARITA MONAKOVA
balletitantsija – 90

1. mai

JÜRI RENT
koorijult – 50

5. mai

TATJANA MANEVSKAJA
näitleja – 50

16. mai

LEMBIT LIIVAMÄGI
näitleja – 70

17. mai

ILMAR MÄRK
näitleja ja dekoraator – 80

25. mai

KALLE KURG
kirjandusteadlane, dramaturg – 60

“VIIMNE RELIIKVIA”: INTERSEMIOOTILISE TÕLKE IDEOLOOGILINE JUHTUM II

(Algus TMK 2002, nr 4)

“Viimne reliikvia” seostub nii Eduard Bornhöhe, Arvo Valtoni kui Grigori Kromanovi nimega. Vene impeeriumi venestamisaja rüpes sündis venemeelne eesti kirjaniku teos, mille nõukogude impeeriumi venestamisaja rüpes kirjutas stsenaariumiks eesti stsenarist, tellija nõudmisel kirjutas ta seda ka riigimeelsuse väimuse ümber. Ja siis sai sellest vabameelne film.

Kirjandus sai stsenaariumi kaudu filmiks ja seega on põhjust rääkida intersemiootilisest tõlkest, tõlkest kirjanduse keelest filmi keelde. Samas on tekst muutunud mitte ainult materjalist sõltuvaks, vaid ka ideoloogiliselt. Dekonstruktiooniline lähenemine tõlkegevusele lubab väita, et tõlketekst ei ole originaali ega tõlke kultuuri kuuluv, ta on vahepealsus. Vahepealsena peegeldab ta suhet originaali ja tõlke kultuuride vahel ja tema hindamisel on tähtis mitte materjali, antud juhul keele ja faabula vastavus, vaid tema aktsepteeritavus materjalis vormistatuna, aga samas ka ideoloogilise tekstina. Venestamise ja sovetiseerimise vahele jääv tekst muutus eriliseks, sest püstitas käsimuse vabaduse ja kõrgema eetika võimalusest väikese ja suure kultuuri, vallutatava ja vallutaja kokkupuutes. Pirita kloostri põletavad vene ratsamehed ja Praha tänavatel kõmavad Nõukogude tankid sulandusid üheks reliikviaks ihkavaks maailmaks.

Üldisemalt aga saab rääkida ideoloogilise faktori arvestamise vajadusest igasuguse tõlkegevuse hindamisel, sest tõlketekst on enamasti funktsionaalne tekst. Meie asi on õppida tõlketekstidega ümber käima ja nende olemuslikku vahepealsust mõtestama. Seetõttu tundub kohane olevat ka teoreetiline järelsõna.

Teoreetiline järelsõna

Intersemiootilise tõlke mõiste on tänu R. Jakobsoni töödele tavaliseks muutunud. See mõiste rikastas kõigepealt klassikalist tõlke-

teadust, sest interlingvistilise, intralingvistilise ja intersemiootilise tõlke kõrvuti vaatlemine mõjutas innovatiivselt metodoloogilist mõtlemist. Selle esimeseks sammuks oli tõlkegevuse jaotamine intrasüsteemiliseks ehk loomuliku keele piires toimuvaks ja intersüsteemiliseks ehk loomuliku keele ja muu või muude semiootiliste süsteemide vahel toimuvaks. See semiootiline nihe tõlketeaduses lähendas kõigepealt inter- ja intralingvistilist tõlget ja sundis uut moodi vaatama tõlgitavusele ja tõlketeksti peamisele ontoloogilisele tunnusele — seerialisusele. Ühelt poolt tekkis arusaam, et kõik tõlketüübid on kirjeldatavad ühtse tõlkeprotsessi mudeli abil. See lähendas intra- ja interlingvistilist tõlkimist intersemiootilisega ja selle vaatepunkti eeliseks oli tõlketüüpide võrreldavus. Teiselt poolt hakati tõlketekstist rääkima kui sekundaarsest tekstist muude, mittetõlkeliste metatekstide seas. Mõlemad vaatepunktid lähtuvad konkreetsetest tekstidest ja nende kõrvutamistest teiste konkreetsete tekstidega.

Loogiline oli nende kahe vaatepunkti ühildumine totaaltõlke mõistes, mis lähtub kultuuri mõtestamisest lõputu tõlkeprotsessina, kusjuures iga konkreetne tekst võib kultuuris eksisteerida korraga väga mitmete transformatsioonidena, millest igaüks on semiootilises mõttes vaadeldav tõlkena. Samas aga muutub selle algteksti ja tema transformatsioonide summa terviklikuks mentaalseks kultuuritekstiks, mis eksisteerib erinevalt kollektiivses ja individuaalses kultuurimälus. Iga teksti konkreetne tarbimine on dialoogi loomine teksti ja vastuvõtja vahel. Sama teksti erinevate transformatsioonide tarbimine aga muudab selle dialoogi intersemiootiliseks polüloogiks.

Polüloogis avaneb algtekst uuest küljest tänu suhtlemisele vastuvõtjaga korraga

mitmes märgisüsteemis. Seejuures võib esimeseks kontaktiks tekstiga olla näiteks mitte romaan, vaid tema filmiversiooni vaatamine või kirjajaliku retsensiooni lugemine. Paradoksaalselt võib romaani verbaalse versiooni lugemine osutada ülelugemiseks pärast selle põhjal tehtud filmi või teatrietenduse vaatamist. Sünkroonilised tajuprotsessid tingivad tajukanalite ja seega märgisüsteemide järgnevu se juhulikkuse. Tulemuseks on juhulikkus ka teksti pertseptiivse ühtsuse tekkimisel.

Intersemiootiline ülelugemine on sarnane intersemiootilise tõlkega R. Jakobsoni mõttes. Kuid ühe teksti erinevate intersemiootiliste tõlgete üheaegne kooseksisteerimine sunnib tõstatama autentsuse küsimuse. Kui me räägime pertseptiivse tajumise ühtsusest iga üksiku tõlke puhul, siis on meil põhjust rääkida ka pertseptiooni ebamäärasusest või moonutatusest ühe teksti erinevate transformatsioonide segunemise tulemusena. Nii iga üksiku teksti või tema intersemiootilise transformatsiooni tasandil kui ka ühe teksti kõigi võimalike transformatsioonide kompleksi tasandil tasub mees pidada Nelson Goodmani mõtet: "...kontseptsioon on pertseptioonita lihtsalt t ü h i, pertseptioon kontseptsioonita aga e b a s e l g e (totaalselt ebatõhus)" (Goodman 1978: 6). Kontseptualiseerimine ja dekontseptualiseerimine (nagu ka rekontseptualiseerimine) on kultuuris võrdselt võimalikud ja sõltuvad eelkõige kultuuri autokommunikatsioonist ehk tekstide, tekstitüüpide ja nende transformatsioonide mõtestamise viisist.

Suurte narratiivide ja üldse narratiivuse kriisil on tugev pertseptiivne põhjendus. Tegelikult ja kujuteldava kokkuvõimise, tege- likkuse identifitseerimise kujutatuse teeb ras- keks teatud viisil nähtu (*seeing as*) ja tegelikult nähtu (*actual seeing*; Kearney 1997: 191) ühil- damine. Siit tuleneb vaatleja või jutustaja roli avardamine. Kultuuris jutustavad ja vaatle- vad mitte ainult inimesed, vaid ka diskursu- sed ja meediad konkreetsete väljaannete, ra- diojaamade või telekanalite näol. Ebausaldat- ava narratiivi taustal tõuseb esile ebausaldat- av jutustaja. Muidugi ei tohi antud olukorda segi ajada avatud narratiivi ja implitsiitse ju- tustajaga kui poetika võttega. Nii verbaalse kui audiovisuaalse sõnumi puhul tähendab ebausaldatav jutustaja vajadust eristada (nä- htavat) esiplaani jutustajat ja (varjatud) taga- plaani jutustajat. Mõlemal juhul on oluline jutustaja kontrollitavus, mis omakorda sõltub

implitsiitse autori rollist teksti struktuuris (Currie 1995).

Ka ühe teksti erinevate transformatsioonide usaldusväärsuse või selle puudumise kindlaksteegemine aitab kaasa nende mõ- testamisele hierarhiana ja kergendab teksti pertseptiivse ühtsuse säilitamist või taastamist kultuuris.

Niisiis on iga tekst kultuuris korraga konkreetset materiaalne ja abstraktselt men- taalne. Vastavalt on ka tekstide praktiline ana- lüüs kultuuris seotud kahe analüüsitasandi- ga – eraldi võetud teksti analüüsi täiendab teksti analüüs intersemiootilises ruumis. Esi- mesel juhul on vaatluse all teksti ülesehitus, teisel juhul teksti transformeeritavus.

Intersemiootiline ruum on ühtlasi intersemiootiline ruum, milles tekstide elemen- did või märgid on mõtestatavad üheaegselt erinevate märgisüsteemide abil ja see süntak- tiliste seoste mitmetüübilisus raskendab olu- liselt interpreteerimist. Kuid ei välista seda.

Intersemiootilises ruumis on kohane parameetiline tekstianalüüs. Esimeseks pa- rameetriks on teksti **materjal**. Kui teksti ma- terjaliks on loomulik keel, on võimalik hierar- hiline tasandianalüüs, loogiliselt madalamalt tasandilt kõrgemate poole liikuv. Keeletasandi hierarhilisus ja loogilise liikumise võimal- us on tekitanud ahvatlusi otsida elementaar- tasanditele analoogiaid ka väljastpoolt loomu- likku keelt. Kuid filmimorfeemide või teatri- foneemide otsimine jäi tulutuks materjali eri- nevuse tõttu. Suur osa mittelingvistilisi kul- tuuritekste on tehtud üldse heterogeensest materjalist ehk mitmest märgisüsteemist kor- raga ja seega ei teki selles materjalis ka loo- mulikku hierarhiat. Filmikaadrit võib vaadel- da kui fotot või pilti, kuid võib vaadelda ka montaažielemendina, plaani või rakursi ak- tualiseerimisena jne.

Teiseks parameetriks on **komposit- sioon**. Materjali tasandid peegeldavad teksti liigendatavust immanentseteks elementideks. Kompositsiooni tasandid peegeldavad ele- mentidevahelist sidusust teksti kui narratiivi lineaarses kulgemises. Kompositsiooni para- meeter haarab enda alla ka kompositsioonili- se liigenduse algühikute omavahelised seos- sed: kaader filmis, stseen teatris või maali- kunstis, motiiv kirjanduses kujutavad kõik teatud elementide kooslust või konfiguratsiooni.

Materjal ja kompositsioon on teksti seestmisteks parameetriteks. Kuid kultuur kui

tekstide süsteem ühelt poolt ja tekst kui materiaalne artefakt koos kõigi oma võimalike transformatsioonidega teiselt poolt vajavad kõrvutatavat analüüsi. Selleks on vajalik teksti ja tema materjali suhtes väline parameeter. Selliseks universaalseks parameetriks on kronotoop. Just kronotoobiline parameeter vastab tekstianalüüsi vajadustele intersemiootilises ruumis.

Kronotoobiline analüüs sai pärast M. Bahtini töid taas aktuaalseks just seoses uue huviga intersemiootilise analüüsi vastu. Selle analüüsiviisi universaalsus seisneb tema sõltumatuses materjalist tekstide struktureerimisel ja võrreldavaks muutmisel. Kirjanduse intersemiootiline tõlkimine filmiks on kergemini liigitatav ja kirjeldatav kronotoobi mõiste abil (Torop 2000). Nagu universaalne tõlkeprotsessi mudel on tähtis tõlketekstide kasvava hulga korrastamiseks tüpologiseerimise kaudu, nii aitab kronotoobi mõiste sama teha intersemiootilise tõlkega seoses ning takistab tõlketeksti lahustumist kultuuris.

Kronotoobiline analüüs kui aega ja ruumi ühendav analüüs kergendab filmitekstide vaatlemist ning pakub elementaarseima võimalusena normaalse kronotoobiga ja kahestunud kronotoobiga filmide eristamist (Rosolowski 1996: 109). Kronotoobiline analüüs lubab kergemini eristada sotsiaalseid maailmu ja kaasab selleks teise M. Bahtini mõiste karneval (Gómez-Moriana 1997–1998). Kronotoobiline analüüs vastab hästi intersemiootilise tingimustele ja võimaldab paindlikult kirjeldada samade märkide toimimist teksti erinevatel tasanditel (Osadnik 1994). Ja lõpuks on kronotoobianalüüsis oluline antropoloogiline aspekt. Näiteks on kronotoobitasanditega vastavuses isiksuse ruumi antropoloogiline kirjeldamine kui psühholoogiline *personal space*, sotsiokultuuriline *lived space* ja teispoolsuse tajumisega seotud *existential space* (Etlin 1998).

M. Bahtini kronotoobi-käsitlus on seni olnud teadlaste jaoks väga keeruline objekt, sest mõiste maht on Bahtinil ajas muutunud. Isegi tuntuimaid Bahtini-tundjaid M. Holquist on tunnistanud, et kronotoobi mõiste allub väga raskel analüüsile (Holquist 1994: 109). Põhimõtteliselt jaotub M. Bahtini kronotoobi-käsitlus kaheks – lokaalseks ja üldiseks. Meid huvitav üldine käsitlus tekkis Bahtinil oma-moodi kokkuvõttena alles elu lõpul, 1970–1971 kirja pandud märkmetes. Seal on selgesti tegemist katsega luua kronotoobianalüüsi

metodoloogiline raam: "Kunstilise mõtlemise (eriti iidse) kronotoobilisus. Vaatepunkt on kronotoobiline, see tähendab, et lülitab endasse nii ruumilise kui ajalise aspekti. Sellega on vahetult seotud ka väärtuseline (hierarhiline) vaatepunkt (suhtumine kõrgesse ja madalasse). Kujutatud sündmuse kronotoop, jutustaja kronotoop ja autori (autori kõrgeima instantsi) kronotoop" (Bahtin 1979: 338).

Üldistusena võib võtta Bahtini arutlusi igasuguse mõtestatava nähtuse lülitamisest aegruumilisse ja mõttelisse sfääri: "... millised need mõtted ka ei oleks, meie kogemusse (sealjuures sotsiaalsesse kogemusse) sisenemiseks peavad nad omandama mingisuguse aegruumilise väljenduse, see tähendab võtma meie poolt kuuldava ja nähtava m ä r g i l i s e k u j u (hieroglüüf, matemaatiline valem, sõnalis-keeleline väljend, joonistus jt). Ilma selle aegruumilise väljenduseta ei ole võimalik ka kõige abstraksem mõtlemine. Järelikult käib sisenemine tähenduste maailma ainult läbi kronotoobi värvate" (Bahtin 1975: 406).

Seega võib öelda, et optimaalne on eristada kronotoobilises analüüsis kolme tasandit. **Topograafiline kronotoop** on seotud looga, mingi sündmuse või sündmuste jada kujutamisega. **Psühholoogiline kronotoop** väljendab tegelaste vaatepunkte ja **metafüüsiline kronotoop** määratleb läbi kronotoobitasandite seostamise teksti kontseptsiooni. Et kronotoobitasandid ei ole seotud tekstide materjaliga, siis on see analüüsiviis eriti hea erinevatest materjalidest tekstide kõrvutaval analüüsimisel.

Oluline oleks eristada veel kronotoobianalüüsi kaht aspekti – **tekstilist** kronotoobianalüüsi ja **intertekstilist** (interdiskursiivset, intermeedialist) kronotoobianalüüsi. Esimene eeldab individuaalse teksti analüüsi kronotoobitasanditest lähtudes ja teine on mentaalse teksti, teksti kultuurilise pluraalsuse analüüs. Ka see teine aspekt on M. Bahtini arutlustes olemas: "Teos ja selles kujutatud maailm sisenevad reaalsesse maailma ja rikastavad seda, ja reaalne maailm siseneb teosesse ja selles kujutatud maailma nii teose loomise protsessis kui ka edasise elu protsessis, teose pidevas uuenumises kuulajate-lugejate loominguks tajus. See vahetusprotsess on loomulikult ise kronotoobiline. [- - -] Võib isegi rääkida erilisest *loomingu* l i s e s t kronotoobist, milles toimub see vahetus teose ja elu vahel ja kulgeb teose eriline elu" (Bahtin 1975: 402–403). Just sellele erilisele elule toetubki antud kirjutise empiiriline analüüs.

Kirjandusteose intersemiootiline tõlkimine filmiks tähendab küll ühe tervikteksti tõlkimist teiseks terviktekstiks, kuid semiootilises mõttes on siin tegemist homogeense süsteemi asendamisega heterogeensega. Verbaalne tekst säilib osalt verbaalsena dialoogides, muutub osalt pildiks loodusliku või ajaloolise taustana, muutub loona tänu montaažile ajas ja ruumis hüplevamaks, omandab uusi vaatepunkte tänu kaamera tööle ja loob oma emotsionaalse atmosfääri heli abil, müra või muusika näol.

Esimene küsimus ongi, millisena näeme tekstis kirjeldatud tegelikkust *t o p o g r a a f i l i s e k r o n o t o o b i n a*. Teiseks küsimuseks on tegelaste vaatepunktide markeeritus või markeerimatus ehk *p s ü h h o l o o g i l i s e k r o n o t o o b i* eripära. Kolmandaks küsimuseks on autori kontseptsiooni aktualiseerimise viis või ka uue kontseptsiooni loomine *m e t a f ü ü s i l i s e k r o n o t o o b i* tasandil. Ja neljandaks küsimuseks on filmiversiooni interpreteerimise võimalik maailm, filmi kui lavastaja sotsiokultuurilise käitumise tulemus *l o o m i n g u l i s e k r o n o t o o b i* tasandil. On iseloomulik, et igal tasandil võime me püstitada ka küsimuse *ideoloogiast*. Filmi moodustavad verbaalsed, visuaalsed ja auditiivsed märgisüsteemid võivad toimida ühe ideoloogia raames, kuid võivad olla ka erinevatele ideoloogiatele allutatud ning olla sõnumi ideoloogilise ümberorienteerimise, ideoloogilise polüfoonia või ambivalentsuse loomise teenistuses.

Muidugi on tõlke ideoloogilises üldisem probleem, mille aktuaalsus on suurenenud seoses postkoloniaalsete uurimustega. Näiteks on Douglas Robinson kirjutanud: "Postkoloniaalsetes uuringutes on tõlkimisel kolm järjestikust, ent osalt kattuvat rolli: koloniseerimiskanalina, mis on rööbitine ning seotud õpetusega turgude ning institutsioonide varjatud või varjamatu võimuga; kolonialismi kokkuvarisemise järel edasi kestnud kultuurilise ebavõrdsuse piksevardana; ja dekoloniseerimiskanalina. Seega võib kokkuvõttvalt öelda, et kolm rolli märgivad erinevaid staadiume utopilises narratiivis, milles sisaldub palju ka postkoloniaalsete uuringute kohta: hukatuslikuna käsitletud koloniaalsest *m i n e v i k u s t* läbi kompleksse ja konfliktse *o l e v i k u*, milles miski pole kerge ega selge, dekoloniseeritud *t u l e v i k k u*, millesse suhtutakse kui hüvangulisse" (Robinson 1997: 31).

Käesoleva käsitluse kontekstis võib nõustuda ka T. Hermansi väitega, et mõnes mõttes "tõlked konstrueerivad või loovad oma originaale" (Hermans 1999: 95). Ja ta jätkab: "Paradoksaalselt on see ideoloogiline vaatepunkt just see, mis teeb tõlke huvitavaks kui kultuurilise ja ajaloolise nähtuse. Kui tõlge seostuks pelgalt tehnilise koodivahetusega, võiks ta fotokoopia havi äratada. Tõlge on huvitav, sest ta pakub otseseid tõendeid perseptsiooni eelarvamuslikkuse kohta. Kultuurid, kogukonnad ja grupid konstrueerivad oma mina-tunnet suhtumise kaudu teistesse ja välismaailmaga kontakteerumiskanalite reguleerimise kaudu. Teiste sõnadega varustab tõlgete valikut, produtseerimist ja vastuvõttu juhtiv normatiivne aparaat koos tõlgete kontseptualiseerimise viisiga teatud hetkedel meid kultuurilise enesemääratluse indeksiga. Oleks vaid pisike liialdus nõuda, et tõlked räägiksid meile rohkem tõlkijatest ja nende klientidest kui seostest algtekstidega" (Hermans 1999: 95).

Eriti siis, kui lugu on oma alguse ja lõpuga sama nii raamatus kui filmis, hakkavad olulist tähtsust omandama intersemiootilised märgid – märgid, mis seovad kronotoobitasandeid ja ideologiseerivad tervikut. Seega märgid, mis toimivad mitte lihtsalt sümbolitena, vaid ideologeemidena. Need märgid loovad sisuliselt uue suhte algteksti. Või nagu on kirjutanud Dinda Gorrée: "Tõlkes mõjutab ideoloogiline manipuleerimine teksti kui märgiga mitte ainult algteksti [- - -], vaid ka neid kriteeriume, milledest sõltuvad suhted tõlkimiseks määratud teksti ja tõlgitud teksti vahel" (Gorrée 1997–1998: 81).

Antud kirjutis käsitlebki teksti ideoloogilise staatuse muutumist intersemiootilises tõlkes. Kuigi tõlkes on säilinud lugu, on ometi tänu intersemiootilisele taustale märkide mõistmises toimunud kardinaalne muutus – algtekst kui ideoloogiliselt konformistlik tekst on muutunud teises aegruumis tõlkena ideoloogilise vastupanu väljendajaks. Koloniaalses ja postkoloniaalses kontekstis on see ka tavatõlke üks võimalikke missioone – tõlge kui vastupanu (Venuti 1998: 170 jj). Ja veel üks täpsustus. Vaadeldav film valmis 1969. aastal ja esindab seda üldist murrangut, mis toimus filmipraktikas ja teoorias pärast 1968. aasta sündmusi Pariisis ja Prahast ja mille hoiakuks oli innovatiivsus traditsioonile vastandumise kaudu (Rodowick 1994: 67 jj). Ühiskonna muutmise asemel hakati proovima muuta ta-

vainimese teadvust ja seda kunsti desakraliseerimise kaudu. Oluliseks sai anarhia deklareerimine vägivallast kuni hipilikku põgenemiseni ühiskonnast.

Selle tugeva ideoloogilise kallakuga innovatiivsuse mõistmiseks oli oluline kasutada ka tõlkeprotsessi muid tekste, eelkõige stsenaariumi variante. Et loomingu- ja protsessi vaheteksid (*intermediary texts*) annavad palju lõpptulemuse mõistmiseks ja seda ka tõlke, kaasa arvatud intersemiootilise tõlke puhul, siis on ka teoorias hakatud protsessuaalsele lähenemisele enam tähelepanu pöörama (Remael 1995). Vaadeldava tõlke puhul on see eriti oluline.

“Viimse reliikvia” tegi teel algtekstist stsenaariumide ja filmi läbi hulga olulisi muutusi. Need muutused võimaldavad väita, et filmi tegijate mõtteis oli vähemasti mitmeplaaniline film. Väliselt on tegemist ajaloo falsifitseerimisega. Piriita kloostri hävitavad cesti talumehed, mitte vene sõjamehed. Samas on vähemasti ajutiselt hävitatud vööra võimu ja ideoloogia kants ning tehtud vihje kaasajale. Film lõpeb vabaduse hetkega ja on ise üürrike vabaduse hetk. Ajaloolised “vead” topograafilise kronotoobi tasandil on filmi kontseptsiooni nähtavuse eelduseks metafüüsilise kronotoobi (režissööri suhtumise) tasandil. Kahe viidatud kronotoobi vahele jääb psühholoogilise kronotoobi tasandil kulgev tegelaste maailm – seikluslik, vaba ja indiviiduaalne olemine. Kuid üksikuid saatusi seob ajaloo paratamatus. Need seosed paratamatusega on pisut nähtavad tegevuses, näiteks Gabrieli repliikides kas või enne oma poolvenna Ivo tapmist. Nad on aluseks filmi visuaalsele sümbolikaale ja sidususele, näiteks pistoda juhtmotiivi kaudu. Ja nende suhete keerukus ja isegi ambivalentsus kontseptualiseeritakse laulude põhimotiivides. Filmi vaatajamenu tunnustab, et seda on tehtud kunstilise terviku kaudu. Kõrvutamine Bornhöhe algtekstiga on “Viimse reliikvia” puhul kohane, sest avab stsenaariumi ja lõpliku filmiloo kaudu tõlkimise narratiivse aspekti. Film on mõnevõrra muudetud lugu. Kuid selle loo muutmise tinginud seigid teevad viljakamaks ideoloogilise lähenemise. Loo muutmisega kaasnev ideoloogilise ja filosoofilise orientatsiooni muutumine sunnib rääkima just ideoloogilisest tõlkest, mis peidetud kujul on peaaegu alati tõlketegevuse lahutamatu osa. Kuid “Viimse reliikvia” puhul on tõlkimise ideoloogiline aspekt dominandiks. See ongi põhjus, miks käesoleva artikli pealkirjas on seda filmi nimetatud intersemiootilise tõlke ideoloogiliseks juhtumiks.

Viited:

- Bahtin 1975. M. Bahtin. *Voprosõ literaturõ i estetiki*. Moskva, Hudožestvennaja literatura.
- Bahtin 1979. M. Bahtin. Estetika slovesnogo tvortšestva. Moskva, Iskusstvo.
- Currie 1995. K. Currie. Unreliability refigured: Narrative in literature and film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 1, lk 19–29.
- Etlin 1998. R. A. Etlin. Aesthetics and the spatial sense of self. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56: 1, lk 1–19.
- Gómez-Moriana 1997–1998. A. Gómez-Moriana. Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano: Diacronia, diatopia, diastratia. *Acta Poetica* 18/19, lk 153–188.
- Goodman 1978. N. Goodman. *Ways of Worldmaking*. Hassocks, The Harvester Press.
- Gorlée 1997–1998. D. Gorlée. Translation: Between Imaging, Modeling and Manipulation. *Semiosis* 85–90, lk 74–83.
- Hermans 1999. T. Hermans. *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Holquist 1994. M. Holquist. *Dialogism: Bakhtin and his World*. London, Routledge.
- Kearney 1997. R. Kearney. The crisis of narrative in contemporary culture. *Metaphilosophy* 28: 3.
- Osadnik 1994. W. M. Osadnik. Some remarks on the nature and representation of space and time in verbal art, theatre and cinema. *S:European Journal for Semiotic Studies* 6: 1/2.
- Remael 1995. A. Remael. *Film adaptation as translation and the case of the screenplay*. P. Jensen (ed). Translation and the Manipulation of Discourse. Leuven: CETRA, lk 125–131.
- Robinson 1997. D. Robinson. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Rosolowski 1996. T. A. Rosolowski. The chronotopic restructuring of gaze in film. *Arizona Quarterly* 52: 2, lk 103–138.
- Rodowick 1994. D. N. Rodowick. *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Torop 2000. P. Torop. Intersemiosis and intersemiotic translation. *S:European Journal for Semiotic Studies* 12: 1, lk 71–100.
- Venuti 1998. L. Venuti. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London, New York, Routledge.

TEISEL POOL VETT: ÜHE LAHKUMISE TRAUMATOLOOGIA

Eric Soovere pelgupiltide struktuurist



27. septembril 1944 registreeriti "Laplandil" kõik põgenikud, kes pidid andma oma sihtkoha Saksamaal.

USAs elava, nüüd juba Eesti kultusfotograafi Eric Soovere 1999. aastal päevaalgele tulnud pildikooslus lõi terava kiilu meie senistesse arusaamadesse dokumentalistikast ja ajaloojäädvustusest. Ühelt poolt indikeeris see pildilise jutustuse seotust rändava eluviisiga; teisalt aga purustas meie harjumusliku tava siduda dokumentalistika jäägitult ajakirjanduse institutsiooni külge. Soovere näitus "Põgenemine Läände 1944–1949", mida märtsis – mais eksponeeriti Eesti Rahva Muuseumis, on muutnud arusaamu ka dokumentalistika ja kunsti suhetest.

Fassaadide lummusest varjatud tähendusteni

Fotograafilise dokumentalistika puhul on tihti platonlikult kurdetud, et sellised fotod "jälgendavad" vaid oma prototüüpide silmanähtavaid pealispindu ega ava kuigivõrd olemuslikke tõdesid nähtava taga (Feuerbach 1843; Sontag 2002 jt). Eriti on säärast seisukohta avaldatud seoses tõsielupiltide kasutamise ajakirjanduse institutsiooni poolt, milles jäädvustamine on määratud "sündmuse" ja "uudise" mõistetega ja seega olemuselt kaleidoskoopiline, mitte introspektiivne (Linnap 2000 a). Eric Soovere "Põgenemine Läände"

esindab narratiivse struktuuriga dokumentaalset fotojutustust, kus niisugused kurtmised ei kehti: viie aasta jooksul teostatud, tuhandete piltideni ulatuv detailitundlik ja samas ülevaatlik pildikooslus on tõsiselt informatiivne, emblemaatiline ja kujundlik kokkuvõte, mida võib käsitleda nii kunsti kui dokumentalistika, nii ajalokirjutuse kui visuaalse antropoloogia ja semiootika vahenditega. Kuigi tegemist on "kõrge pildilise kultuursusega", mis kuulub kindlalt eesti dokumentalistika esifaalanssidesse, ei tundu puhtesteetilise käsitlusviisi siinkohal eriti tulemuslik. Muidugi loob nende piltide esmase mõju Soovere "absoluutne nägemine": korrastatud, lakooniliselt komponeeritud, tihti emblemaatilise potentsiaaliga kujutamiseviis, kuid kindlasti on "ikoonide" ja "indeksite" elegantne konfiguratsioon vaid pelk eeltingimus jutustuse varjatumate struktuuride kaardistamisel. Et Soovere kui dokumentalisti tegevust olen sotsiokultuurilises võtmes juba käsitlenud (Linnap, 2000 b, c) siis vaataksin nüüd selle tähelepanuväärse fotokogumi omadusi pigem traumaatilise kogemuse, vaataja positsiooniliste erisuste ja vaatamise kronotoopsete tingimuste platvormilt.

Traumaatiline mälu – suletud ja avatud tähendusväli

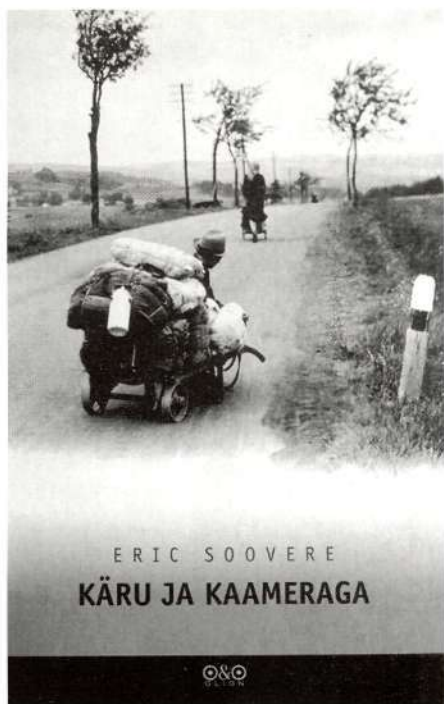
Mälestus, mida Soovere fotod esindavad, on küllalt "suletud tähendusväljaga" mõiste; mä lupildid muutuvad vähe, nad kipuvad aja jooksul pigem süvendama oma kinnistähendusi. Nii sõltub ka Soovere fotode tõlgendusraam ennekõike sellest, kas vaataja kuulub 1940. aastatel Eestisse jäänute või siit sundlahkunute hulka. Kui kunagi valisime temaga fotosid publikatsioonide jaoks, hakkas mulle silma eriline innukus, millega ta tõstis esiplaanile minu silmale "liiga lihtsaid", isegi väheütleavaid vaatefotosid. Kasesalu, mis võiks olla üks paljudest loodusfotode pildipangas, oli Sooverele iseäralikult tähtis. Või siis üldplaanis jäädvustus vanast hoonete kompleksist, mille koondnimeks võiks olla "talu ja selle abihooned" jpm. Minu meelest olid need pildid igapäevased, neil kujutatu "tavaline" ja "tüüpiline"; tema jaoks aga, vastupidi, olid need teatavad "võlupildid". Nende imelisuus ja kustumatus olid selgesti seotud traumaatiliste mälestustega, mida endas kantud teispoole ookeani mitukümmend aastat ja mis vaatamata kõigile tegelikele muutustele, hoolimata hoonete ja paikade teiseneemisest fikseerusid autoris just säärasena – minevikulisena – ja said pelgalt kontekstuaalsete muutuste tõttu eriliselt altiks idealiseerimisele.

Niisuguse tõlgenduse tingis asjaolu, et säärased pildid esindavad Soovere jaoks teatavat retrospektaaklit – ja et nad erinevad väga sellest "kommunaalreaalsusest", mis teda USAs elatud aastakümnete jooksul on ümbritsenud. Olukord meenutab Roland Barthes'i "traumaatilist kogemust", mis kinnistab piltide (kõik)võimalikud tähendused üksüheselt selle külge, mis saatis autorit foto tegemise hetkel või siis, kui fotod pimikus esimest korda nähtavaks said (Barthes 1990: 96). Just fotodega seotud isiklik trauma olevatki see jõud, muutvat võimatuks "kainuse" nende lugemisel ja täitvat selle protsessi vastuoksa rohkete palavikuliste mälujälgedega.

Soovere fotojutustus kui "antifilm"

Emotsionaalsest mälestusest või narratiivsest struktuurist sõltumata erineb Soovere stoori ometi otsustavalt filmilikust jutustusest. Need fotode read asendavad sümboolse fetišina "konfiskeeritud", mida film eales säärasel kujul kompenseerida ei suuda, sest tema kronotoop, vaatamise ajalikkuse viis on liiga karmilt ette antud. Kui film on kuvandite voog, kus vaatamise määrab diakroonne ülesehitus ja summeerub koondmulje, ühendatud tähendus, siis piltjutustuse struktuur on teistsugune. Siin saame igat pilti vaadata korduvalt, üksikute fotode põhjal tekib ridamisi sünkroonseid (ja erinevaid!) jutustusi; erinevalt filmist ei ole me nii väga kohustatud "otsi kokku tõmbama" ega vaadatavale *summa summarum* tähendust külge pookima. Tõsi, me s a a m e seda teha, aga me e i p e a niiviisi toimima.

Foto jõud, nagu märkis Christian Metz, on tema vahendite nappuses: "Foto imponeerib järsku nagu laserkiir, kui hetkeline valgussähevatus [- -] Ta sugereerib vaid ühte asja, ent seda kindlamalt ja veenvamalt ta sugereerib." Ja edasi: "Foto leksisel ei ole kindlat kestust, ajalist suutrust. See kestus sõltub rohkem vaatajast, kes määrab vaatamise aja" (Metz 1984/1990: 155). Nii ongi – vaadates "Pögenemist", teeme me seda suvalises järjestuses ja meelevaldse korduvusega; me ei taju olulisena ei täpselt algust ega konkreetset lõppu, sest need polegi olemas; pole võimalik tuvastada ka loo sõlmitust (välja arvatud sündmused käivitanud venelaste tulek, mida ei näidata) ega sündmuse ühest kulminatsioonipunkti. Filmiga oli seni täpselt vastupidi – alles praegu, hoomates hargneva, variantse ja "naasmisvõimalustega" vaatamisviisi mõjujõudu, on hakatud ka mõnedes uutest kinodes publikule võimaldama alternatiivseid stsenaariume ise valida.



Eric Soovere. Kärü ja kaameraga. "Olion", Tallinn, 1999, 220 lk.

Spektaakli *locus* I: teine teisel pool vett

Lüürilisevõitu metsatukad ja inimesed nüüdseks juba "eeljaloolisel" heinateol tähistavad Soovere jaoks mahajäänud, kuid siiski veel vallutamata kodu ja kodumaad. Edasises elus ja distantseeritud tõlgenduses konserveeris ja külmutas jäädvustatu oma tähendusvälju veelgi, muutudes "balsameerituna" (tava)reaalsuse aseaineks, proteesiks selle puuduva osale. Amputeeritud keskkond, asjad ja inimesed, mida enam pole võimalik vahetult kogeda, on asendatud pildiliste jälgedega – fetišite poolt, mis aja möödudes omandavad järjest rohkem kultuse väärtust. Ometi on Barthes'iga raske nõustuda selles, et trauma võimaldab tingimata denotatsiooni – tähistamise ja tähendamise viisi, mis vaba ja puhas kaastähendust. Kaastähistajad, mis neid pilte muutustes ajas saadavad, muutuvad ka ise, nad ei ole päriselt kaitsitud.

Püüdmatu *punctum*, nagu ka lisakoormuseta tuum- või päristähendused, libisevad siingi käest; inimest, sarnaselt "objektiivse" vaatamispositsiooniga – kus säärane tekki-da võikski, pole lihtsalt olemas. Soovere kui fotode autori jaoks on aja jooksul piltidega liitunud järjest uusi kultuslik-traumaatilisi tähenduskihte; meie kui "koju mahajäänute"

silmis omandab aga järjest enam kaalu nende pelgufotode spektaakellik erakordsus, mis samuti aja jooksul muutub (Debord 1995: 14). Spektaakel – vaatamisväärsus ise, sõltuvalt niisiis vaatajast, asetub selgelt erinevatesse fotodesse: Soovere jaoks moodustavad selle väärtuse fotod mahajäänud kättesaamatuses; meile, "kodueestlastele", täidab selle aga ennekõike indikeeriv vaatemäng, millega meil endil puudub otsene osalus. Ja veelgi enam – kui tühed, et indikeerimise sisu ajas (kultuuriliselt) muutub, siis pole sügavat põhjust uskuda isegi mitte indeksiaalsesse märgitüüpi kui millessegi püsivasse.

Struktuurilisi allusioone – Soovere ja toonased pildiajakirjad

Soovere piltjutustuse määratlemisel tekib rida erinevaid struktuurilisi allusioone ja paralleele, millest enamik osutub kontrollimisel siiski petlikuks. Sarnaselt juba siinse vaatluse alguses viidatud erinevustega filmist tundub, et ka Soovere kaasaegne pildiajakirjandus oli vägagi teistsugune kui tema dokumentaalprojekt. Nii 1936–1939 ilmunud "Nädal Pildis", 1943–1944 publitseeritud "Eesti Pildileht" kui ka 1946. aastal reanimeeritud ning 1966. aastani ilmunud "Pilt ja Sõna"* olid oma publitseerijate poolt tugevasti politiseeritud ja esindasid selgelt ideoloogilisi platvorme. Erinevalt Sooverest ei pidanud kumbki meie heanaaberlikest "inimsööjatest" vähimalgi määral vajalikuks kajastada oma "vabastustegevusega" kaasnevaid protsesse, sh Eesti põliselanikkonna massilist lahkumist. Heroiseeritud ja koreografeeritud fotograafiline fassaadireaalsus näitas mõlemas – nii saksa kui vene leeris ühesuguseid, ennastülitavaid pildilisi stereotüüpe ja jutustas vendlusest Eesti elanikkonnaga.

Erinevad sihid ja vaatepunkt määras ka nende väljaannete täiesti teistsuguse struktuuri, kui kohtame Soovere jutustuses. Piltide tihendatud montaažistruktuur ja lahutamatu liidetud pilt-ja-tekst-ühendid tegid võimatuks tõlgendusvabaduse ja ankurdasid näidatava tähendused vaid üheainsa "otstarbeka" tähenduse külge – võttes, mis tuttav juba Leni Riefenstahli ja Mihhail Rommi filmidest ning totalitaarsest ajakirjandusest, kus kommentaar pole mitte ainult et tekstist lahutamatu, vaid isegi domineerib viimase üle. Najalga pooleks võib öelda, et sellistes koostustes tekst nigreerib pilte, lämmatab enamikku nende potentsiaalsetest tähendustest.

Põgenemisprojekti struktuurijooni

Eric Soovere jutustuses me säärased võtteid ei kohta. Selle narratiivse koega ettevõtmise aktiivne ajaline raam pole mitte päevaliitiline, vaid määratud viie ja poole aas-



Kuna sõjarinne lähenes ähvardavalt, pidime põgenema Rõikalt põhja suunas. 27. augustil 1944 otsisime kaua veovahendit, kuni keegi vanamees nõustus meid 5 kilomeetrit kuni Päävereni edasi viima. Pildil: laps ema süles pole eriti õnnelik.

taga; lisanduvad ka pöördeliste sündmuste *ur-*algus kodutalus ja pilguheit USAsse jõudmise järgsest elust. Neist esimest perioodi on detailiseeritud faktuursete ja eluliste pisiseikadeni, viimast aga esitatakse fragmentaarselt ja üldistatult. Silmatorkavalt on aeg "välja venitatud" just 1944. ja 1945. aasta lõikes, mil põgenike olukord oli ilmselt kõige riskantsem ja tähelepanelikkus ümbritseva suhtes kõige suurem. Kronoloogiline skaala, mis Soovere jutustust taustab, on niisiis mittelineaarne — see hakkab kompresseeruma 1946. — 1947. aastaga ja koondub kõigest paarileheküljeseks materjaliks iga aasta kohta albumi lõpuosas. Säärane "mitte-eukleidiline" taustsüsteem viitab väärtusperspektiivi olemasolule Soovere tegevuses, rõhuasetuse aluseks on ilmselt sündmuste erilisus/ tavapärasus senise taustal.

Muude tekstikihtidega on verbaalsena võrdset kohal fotod; nende kahe vahet on öieti muutlik, alates olukorrast, kus foto on jutustuse lähte- või nullpunkt, ja lõpetades tervete laus-pildilehekülgedega, kus teksti saab käsitleda vaid põgusa kommentaarina — pildiallkirjana. Kui Soovere albumistruktuuri kujutada endale ette võrgu või kanga vormis, moodustaks enamiku selle "pindalast" tekst, mille kudedest paistaksid kergelt suunatud hajustruktuuriga pildisilmad. Ometi pole fotod mitte teksti lihtsalt ära "uputatud", pigem vastupidi, — nad mängivad lehekülgedele silmitsemisel "ankurdavat" rolli, tuues

lausetihnikutesse kaduma kippuva pilgu jõuliselt vaatamistoimingu juurde tagasi.

Üldjuhul asuvad pildid Soovere raamatus vasakul ja tekstid parempoolsel lehel, mis, arvestades vaatamise suunda, teeb tekstid pildist lähtuvaks. Suhteliselt omaette kulgevaks kihiks võib pidada Soovere päevikümärkmeid, mis järgivad kronoloogia diakroonilist printsiipi. Need hoiavad end temporaalse joonlause pidevas läheduses: on perioode, kus jälgitakse iga päeva; on neidki, kus vahele jääb nädalaid või kuid, ja selliseid, kus ajaarvamine muutub õige punktiiriseks. Erandi moodustab vaid retrospektiivis, tagantjärele vabas vormis käsitletav lapsepõlvkodu tekstiosa, mis ei käi ajaga n-õ kaasas — see pole kirjutatud reaalajas. Küllap tulebki siit ka esimateksti akrooniline loomus, sest mälestused pole kunagi struktureeritud lineaarselt. Edasine päevik kulgeb reeglipäraselt taustsüsteemis minevik-olevik-tulevik, lugeja jaoks aga ilmselt enne-, täis- ja lihtminevikus. Nende päevikuvormis ülestähenduste stiil on olukirjelduslik, siin mängitakse läbi väga erineva mahu- ja suurusjärguga sündmusi. Loodus- ja kohakirjeldustest teevad need tekstid tihti hüppeid pisut skisoidsete tähendustega vahejuhtumitele ja reedavad alaliselt kohal olevat närvipingelist atmosfääri.

Soovere pildi-teksti ühendites jätab nende konfiguratsioon vaatajale suhteliselt suure tõlgendusliku vabaduse. Pildid on al-

15. mai 1945.
Pärast kolme-
päevast metsa-
laagrit põgene-
sime öösel
Schönwehri
raudteejaama
aidast sisse-
murdmise teel
saadud rullil-
kul ja hiilisime
ameeriklaste
vahipostidest
mööda. Puru-
väsinuina
jääme metsa
alla magama.



bumis omaette vaadatavad, nende allkirjad väikesed ja väga kaugel, ülejäänud tekstikihistused, kaardid, varaloendid, toidunormide faksiimilekoopid ja kronoloogilised märkmed, asuvad pildialbumi "lisandustes" ega kohusta meid millekski. Ometi moodustub loetletud kihistustest soovi korral polüfooniline, öigemini polüloogiline tekstikude, milles üksikud elemendid, vaatamata oma küllalt suurele autonoomsusele, saavad seguneda ja toimida peeteroroplikult öeldes kreoliseerivalt – viljastavalt üksteise suhtes (Torop 2002: 64).

Sellegi teose lingvistiline aspekt koosneb nüanssidest ja kirjapandud kõnekeelsest slängist, ilma milleta ka pildid oleksid "kõigest pildid". Asudes ajakirjandusžanritest ehk kõige lähemal nn olemusloole, ei vasta Soovere piltjutustus (õnneks) öige mitmete selle "headuskriteeriumidele": suur hulk pilte, aga ka päevikuvormis jutustus on ehitatud "mina" või "meie"-vormile, mida umbisikulisel ajakirjanduses ei peeta just heaks tooniks (Pullerits 1997: 117). Ent siin saab nõrkusest tugevus: just otsene osalustunne teeb meid erilisel (kaas)tundlikuks – marcelproustilik arusaam "realismist" kui millestki impersonaalsest ja "objektiivsest", osalust välistavast, kuulub küll pigem lahutamatu kokku mahakantud modernistliku dihhotoomiaga formalistlikust väljenduskunstist *versus* jäljendavast kroonikakunstist (Proust/Sontag 2002: 118).

Soovere keeles annavad fotod nähtava koordinaadistiku tegevuspaigale, nad on aluseks tekstis sisalduva ja tihti visualiseerimatu teabe "lavastamisel". Tardunud või mitte, moodustavad fotod koos päevikuteksti lugemisega informatsiooni-, tundmuste- ja atmosfääritiheda formaadi – pilditeatri, mis oma struktuurilt ja toimelt erineb märgatavalt isegi vähelevinud fotofilmi žanrist. Tekst animeerib fotosid ja vastupidi – fotod lubavad tekstidel "maanduda" parema mõistetavuse huvides millekski äratuntavaks.

Sotsiaalsed maastikud – katastroofide puudumine

Soovere pilte võib vaadelda vähemalt kahel taustal: sotsiaalse maastikufoto ja katastroofipiltide tõlgenduslikus võtmes. Kuigi nende kuvandite tegevustik toimub nii või naa maastikul, ei saa me siiski rääkida lihtsalt maastikufotost. Viimane on kunstiajaloo vält ja kujunenud ennekõike vaatelises tähenduses: "Looduse nautimine ja esteetiline pöördumine tema poole eeldavad vabadust ja ühiskonna võimu looduse üle" (Ritter 1963/1992: 974). Sooverel niisugust võimu keskkonna üle mõistagi ei olnud, isegi vastupidi – ta oli olude ohver, abitu hulkuja, mitte "muretu rändur" või geograafiline proovireisija, keda minevikus esindasid fotograafidest ekspeditsionistid (Snyder 1994: 190 jj). Kui viimased siirdusid rännakutele, kaugteid maid ja rahvaid jäädvus-

tama huvist ja isiklikust tahtest, siis Soovere jäädvustas paratamatuse sunnil, pigem traumaatilistel või misjonäriks kui hedonistlikel ajenditel.

Kuivõrd ka maalikunstist tuntud "stafaaz" jäaks sellise pildi(olu)korra kirjeldamisel väga formaalseks, siis tundub, et adekvaatsemalt haakubki Soovere ulatuslik projekt nende töödega, mis tehtud pagenduse, väljäreannete ja sunniviisilise emigratsiooni temaatika raames (Osborne 2000: 122–157). Säärastele on tunnuslikuks ilmajäämistunde pidev avaldumine ja kaotatu kompenseerimispüüd piltide abil: "Migrantidele on karakterne, et nad tunnevad end mügavamalt piltides ja ideedes kui ruumis" (Rushdie 1992: 280).

Nii on ka Sooverega: vaadeldavatest piltidest eristuvad märgatavalt need, mis tehtud kodus: inimeste kehakeel on teine; sundimatu kontakt fotograafi ja pildistatavate vahel ilmselge. Seevastu hilisemad teekonnapildid reedavad alalist põgusust ja lähisuhte puudumist, olukordi on tihti vaid kollektiivneeritud, tulemuseks situatsiooni üldine, mitte kuigi nüansseeritud või intonaalne kujutamine. Jääb mulje olukordade ajutisusest ning peatsest möödumisest. Nagu Soovere ise on väitnud, oli pildistamine selles kontekstis üsna ohtlik tegevus – spionaažikahtlus, tähelepanu äratamine jms oleksid vahelejäämise korral võinud lõppeda tegijale saatuslikult (Soovere 1999: 72).

Samavõrd äratav Soovere fotode juures tähelepanu nende üldine rahulik, kohati lausa vaikeluline atmosfäär, mis tööde temaatikat ja ajastut arvestades tundub kummastav. Kui üksikud majarused ja rongivrakid välja arvata, pole siin midagi sääraat, mis meenutaks ajakirjanduslikku maiuspala – katastroofifotograafiat. Viimase menüü: laibad, parandamatult haiged, vägivalla otsesed aktid jne (Taylor 1998) on Sooverele ilmselt tundmatu kas eetilistel või ohutustehnilistel põhjustel.

Eric Soovere ja visuaalne antropoloogia

Visuaalse antropoloogia seisukohalt on fotode funktsiooniks kineesika – kehakeele märgisüsteem, prokseemika – ruumi tähendused inimkäitumises ja koreomeetria ehk kultuurikograafia. Säärased valdkonnad said võimalikud just tänu fotograafiale ja on oluliseks sammuks edasi senisest staatilisest "topiseuurimisest", etnograafiast, sest nad võimaldavad kultuuri ja inimest kui sotsiaalset olendit uurida liikumises ja käitumises (Collier 1995: 235–236).

Ka Eric Soovere on praktikuna huvitav just viimati nimetatud valdkonna, mitte muuseumikultuuri jaoks selle senises tähenduses. Tema ajastu- ja oludokumentidelt on võimalik uurida ja järeldusi teha nende keha-

keeliste eripärade kohta, mis seonduvad kodukoha kaotamisega, identiteediga, mida raamib tulevikuteadmatuse, olemine väljaspool püsivat asupaika. Me ei näe siin mitte ainult seda, kuidas poosid ja kehahoiak muutuvad kohmetuks/kõhklevaks/sihituks, vaid ka seda, kuidas säärane märgisüsteem muutub näiteks ohu korral (repatrieerimiskampaaniad, emissaride külaskäigud põgenikelaagritesse jne). Samamoodi on ka Soovere pildiruumiga: fakt, et inimesed viibivad neil fotodel tihti kõikvõimalikes nurkades ja "urgudes", või et nad hoiavad hoonete, tagahoovide ja seinte lähedusse, on kõnekas objektiivsus, mis vääriks detailsematki uurimist.

Tähelepanekuid võimaldab teha see-gi, kuidas ühise saatuse kandjad käituvad rahvamassina, kuidas seistakse järjekordades, õpitakse, liigutakse karavanina, käitutakse ohu korral vms. Just visuaalse antropoloogia raames on tõestatud ka vastupidist susansontaglikule ja marcelproustilikule arusaamale fotost, kui vaid fassaadinähtustega opereerijast: "Fotograafia suudab meile pakkuda teavet kultuurist, inimeste eludest, kogemustest ja uskumustest – mitte pinnalise kirjelduse abil, vaid visuaalsete metafooride kaudu, mis loovad silla nähtava ja nähtamatu vahele ja mille tõttu kommunikatsioon ei toimu mitte "realistlikus" paradigmat, vaid lüürilises väljenduslikkuses" (Edwards 1997: 58). Nii on ka Sooverega, tema imetlusväärses projektis kõneldakse meile nii füüsilisest, poliitilisest kui ka vaimsest geograafiast.

Spektaakli locus II: Eesti paistab väljastpoolt

Tõlgendamise orientatsiooni ise määrab suuresti vaataja asukoht, sarnane sellega, kas mandrilt vaadatakse rannikulähedasi saari või vastupidi, siis kui heidame Tallinnale pilgu näiteks Pranglilt; ka merel olles pole meri iial selline nagu maismaal vaadates. Seetõttu on ka meie huvi, erinevalt Sooverest, suunatud nendele piltidele, mis kujutavad lahkumist meie locus'est nähtuna. Kuna oleme vägagi paikne kultuur ja see, mis põgenemisele siin mail järgnes, on meie füüsiline tegelikus, siis asetseb ka meie traumaatiline locus mõnevõrra mujal kui nende fotode autori oma.

Eesti vaatajale nimelt oli maailm, nii nagu ta Soovere pelgufotodelt nähtub, seni tundmatu – ja seetõttu ka uus ning huvitav, osalusest vaba ja tahtmatult spektaakellik. Uue informatsiooni suur hulk teeb taju- ja tähendusloome protsessis oma töö – meil on põnev, meil on üllatuslik, kuid et puudub otsene tunne, siis parimalgi juhul saame vaid kaasa tunda ja kaasa tähendada. Nii asendab nende fotode vaatamisel emotsionaalset mälu piktoriaalne, aga ka sotsiokultuurilise ning ajaloolis-kujutuslik vuajerism, mis täidab meisse installeeritud nälja ajaloo nn valgete

laikude järele — meie lünklikusse “ajaloopi- kusse” ladestuvad nimelt uued ja ennekõike avastuslikud peatükid. Nii ongi just praegu summeerumas uus Eesti kuvand, milles liituvad erinevad simultaansed vaatepunktid, sees- ja välispidised skoopilised positsioonid. Üksikult võetuna on need ebatäiuslikud, mit- te kuigi adekvaatsed, ühendatuna aga tekib hoopis panoptilise olukord.

Kuigi Soovere pildid on igati väärt ja kõigiti ideaalsed tähistama/tähendama 1940. aastate Eesti ametlikku pildilist ajalugu, kaob sellega koos peagi/paratamatult nende praegune erakordsus. Idee aja “peatamisest”, mida on aastakümneid propageerinud romantilised prantsuse teoreetikud Bazin, Barthes, Dubois jpt, osutub väheselgi järelemõtlemisel illusoor- seks. Isegi kui fotod mõnda aega konservee- rivad nähtavat, “säilitavad” selle, mida nad kujutavad, millest jutustavad või mida nad tähistavad, muutub katkematult nende foto- de asend semiosfääris — neile antavad tähen- dused teisenevad sedavõrd, kuivõrd tähen- duste andmise tarve ise on olemuselt düna- miline protsess. Hetkest, mil Soovere pelgupildid saavad teisti osaks ametlikust ajalookäsitlusest. Suurest Monoloogist, võida- vad nad küll massiteadvuse ja muutuvad do- kumendist monumentiks, kuid kaotavad oma praeguse erakordsuse, sest “igavesed” asjad just moodustavadki selle, millest koosneb uppumine aega.

Allikad:

Barthes, Roland. *The Photographic Message*. Rmt: Image. Music. Text. “Fontana Press”, London, 1977.
 Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. “Fontana Press”, London, 1990.
 Collier, John Jr. *Photography and Visual Anthropology*. Rmt: *Principles of Visual Anthropology*. Ed. by P. Hockings. “Mouton de Gruyter”, Berliin ja New York, 1995.
 Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. “Zone Books”, New York, 1995.
 Edwards, Elizabeth. *Beyond the Boundary: a Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology*. Rmt: *Rethinking Visual Anthropology*. “Yale University Press”, New Haven ja London, 1997.
 Feuerbach, Ludwig. Kristluse olemine (1843). Tsit raamatust: Sontag, Susan. Vaikuse esteetika. “Kunst”, Tallinn, 2002.
 Linnap, Peeter (2000a). Dokumenteerimise sügavusest fotograafias ja filmis. “Sirp” 24. III 2000.
 Linnap, Peeter (2000b). Force majeure ja intiimne dokumentalistika. “Vikerkaar”, 2000, nr 8–9.
 Linnap, Peeter (2000c) Vabadusse käru ja kaameraga. “Postimees”, 2. IX 2000; 5 aastat ja 105 päeva. “Eesti Ekspress”, 7. IX 2000; Pögenemine Läände, “Sirp”, 15. II 2000.

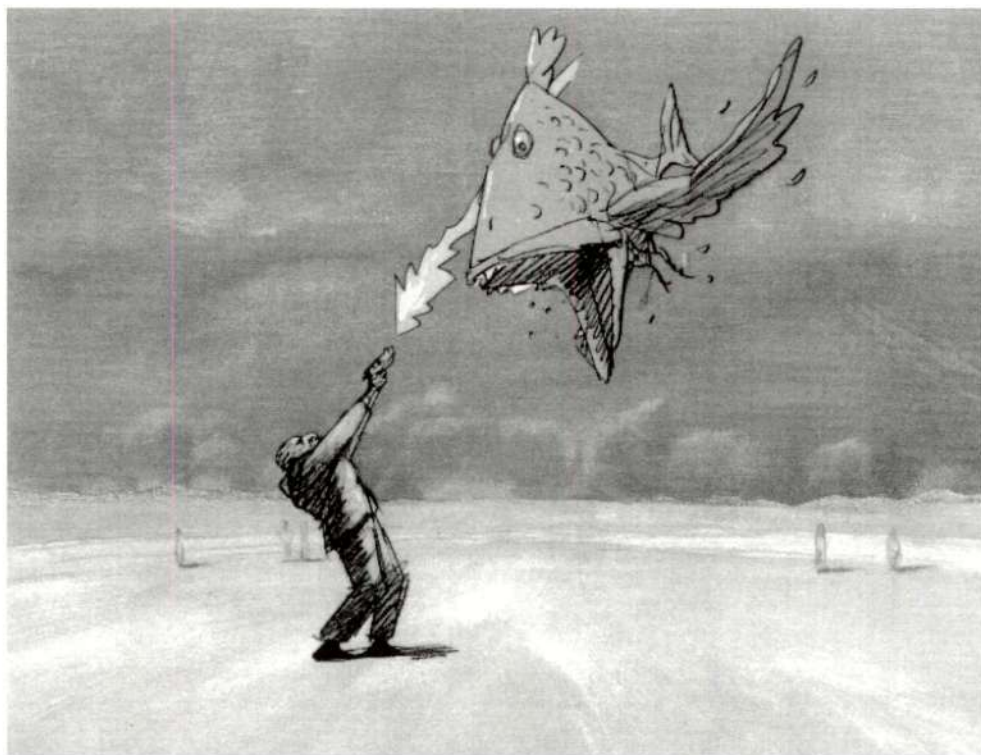


22. III — 5. V 2002. aastal Eesti Rahva Muuseumis eksponeeritud Eric Soovere fotonäituse “Pögenemine Läände” plakat.

Metz, Christian. *Photography and Fetish*. Rmt: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Ed. by C. Squires. “Bay Press”, Seattle, 1990.
 Osborne, Peter. *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*. “Manchester University Press”, Manchester, 2000.
 Pullerits, Priit. Feature ehk olemuslugu. Rmt: *Ajakirjanduse põhizanrid*. TÜ kirjastus, Tartu, 1997.
 Proust, Marcel. Tsit raamatust: Sontag, Susan. Vaikuse esteetika. “Kunst”, Tallinn, 2002.
 Ritter, Joachim. Maastik: “esteetilise” funktsioonist modernise ühiskonnas. Tsit ajakirjast “Akadeemia” 1992, nr 4.
 Rushdie, Salman. *On Gunther Grass*. Rmt: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. “Penguin”, Harmondsworth, 1992.
 Schama, Simon. *Landscape and Memory*. “Fontana Press”, London, 1995.
 Snyder, Joel. *Territorial Photography*. Rmt: *Landscape and Power*. Ed. by W. J. T. Michell. “University of Chicago Press”, Chicago, 1994.
 Sontag, Susan. *Kujutis-ilm (1977)*. Rmt: *Vaikuse esteetika*. “Kunst”, Tallinn, 2002.
 Soovere, Eric. Käru ja kaameraga. Pilte ja päevikulehti pögenemisteelt 1944–1949. “Olion”, Tallinn, 1999.
 Taylor, John. *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*. “Manchester University Press”, Manchester, 1998.
 Torop, Peeter. Visuaalse ja verbaalse kreoliseerumine Arvo Iho filmis “Karu süda”. “Teater. Muusika. Kino” 2002, nr 2.

* Ajakirja “Nädal Pildis” väljaandjaks oli “P. Tohver & Ko, toimetaja P. Viiding, fotograafid K. Hintzer, O. Viikholm, A. Kiisla, O. Toomede jt; “Eesti Pildilehte” publitseeris “Eesti Ajaleht”, toimetas D. Karopun, pildistasid A. Kalm, U. Loigum, K. Hintzer, A. Kiisla ja erinevad sõjakirjasaatjad. “Pilt ja Sõna” ilmus 1941 ja hakkas taas ilmuma 1946. aastal ning seda andis välja “Ajalehtede Kirjastus”, toimetas L. Remmelgas ja fotograafidena tegutsesid J. Vatser, A. Rätsep, B. Murd, A. Mutt jpt.

LIMITEERITUD JA TOTAALNE PLYMPTON



“Mutanttulnukad”, 2001. Režissöör Bill Plympton.

“Mutanttulnukad” (*Mutant Aliens*). Autor Bill Plympton, hääled: Dan McComas, Francine Lobis, George Casden, Matthew Brown, Kevin Kolack, Amy Allison, Christopher Schuckai, Jay Cavanaugh ja Vear Beren. 35 mm, 80 min, värviline. USA, 2001.

Kellele kirjutada eesti keeles **Bill Plymptonist**? Sest laias laastus on Plymptoniga selgesti. On kümneid – ehk isegi sadu – neid, kes teavad tema nime, ja on juba sellest faktist tulenevalt teatavat sorti animafriigid. Seega on neil tema

filmidest olemas ka oma arvamus ja arusaam. Ja siis on kümneid tuhandeid neid, kes tema suitsakaid on näinud M(usic)TVs, kas siis iseseisvate plymptoniliste gag’ide sarjas või avalik-õiguslike tellimuskliippidena (à la “Happevihm on paha!” “Amnesty International on hea!” jms). Kuid MTV publik vaevalt seejuures Plymptoni nime on kuulnud, ja vaevalt see teda huvitabki.

Aga siis on ju veel kolmas osa – need, kes pole teda näinud, pole temast kuulnud ja võiksid ilma temata täies rahu ka edasi elada. Eks sellele tagasihoidlikule miljonile olegi järgnevad read pühendatud, on ju nii fastsineeriv lugeda ümberjutustust asjadest, mida näinud pole ja kunagi nägema ei juhtu.

Enne pikki filme tegi Plympton lühikesi, mõnekümnesekundistest mõneminutisiteni, neid saab tema internetipoest VHSi kaupa ka tellida. Tegemist on tõeliste ühemehe-*show'* dega sõna kõige primitiivsemas mõttes, kus Plympton on oma lihasjõul läbinud kõik animafilmi sünniks vajalikud kunstilised ja tehnilised faasid, ning see fakt seletab ka kõik nendes sutsused näha olevad plussid ja miinused. Miinustel pole mõtet peatuda, need on eeldusest tuletatavad – õige sageli vaatab ekraanilt vastu vägisi sulepeast imetud nali või ilmselge montaažiapsakas, mis tiimitööga kaasneva verevahetusega olnuksid välditavad.

Kuid pluss kaalub miinuse siiski üles (koosneb see ju kah ühe kriipsu asemel kahest). Et Plympton on need filmid ihuüksi – faashaaval – valmis treinud, on iseenesest üksnes pool võitu. Kuid see, et ta pole tegemisel kasutanud kilesid, teeb võidu täielikuks. Studiotes käib asi ju nii, et joonistatakse/maalitakse valmis foon, mis iseenesest on surnud pilt ja kujutab stsenaariumis kirjeldatud inter- või eksterjööri. Teoreetiliselt (ja tihti ka praktikas) piisab ühestainsast foonimaalist, tavaliselt määrab nende hulga ära grammikopika suhe: mida "maalilisem" ehk finessiderohkem taustamaaling on, seda vähemal hulgal neid kas ise tehakse või taustakunstniku käest tellitakse. Ning see, mida animafilmiks kutsutakse, hakkab aset leidma "surnud" fooni ette asetatavatel kiledel, kuhu tegelased peale kantud – tulemuseks n-õ klassikaline animatsioon. (Et silma on võimalik petta ka kahe kaadri haaval filmides, siis valdavalt läheb 24-kaadri sekundikiirusega animafilmi iga sekundi tarvis vaja 12 erinevat pilti-faasi.)

Plymptoni lühifilmide puhul "surnud" foon puudub, kuna ta ei kasutanud kilesid, vaid kalkat, mistõttu tal tuli joonistada iga kaader täies mahus servast servani uuesti, mitte ainult tegelased, vaid ka foon, 12 korda ühe sekundi tarvis! (Jutt on printsibist, mõnes sutsus hetkiti tarvitusele tulev kile ei muuda mõtet.)

Heaks tulemuseks vajab see töö härja kannatust. Kuid välistab aru. Sest milleks korrata tuimalt pilt pildi järel eelnenud fooni, kui on võimalik (ja loominguiliselt ka väljakutsavam) animeerida lisaks tegelastele ka fooni?

Tuleb meelde fakt, et kui noor Disney oma eakaaslastega USAs juba tonnikaupa kilesid täis animeeris, istusid esimesed NSVLi animapölvkonnad alles keset kalkapaberi vir-

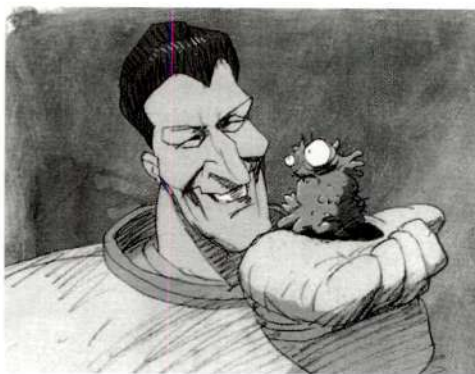
nu. Ning too (tegijate eneste sõnul) kuulus nn nõukogude animatsiooni eripära olevatki pärit neist karmidest aegadest, kus olud sundisid kaaderhaaval läbi joonistama iga ekraanile jõudva detaili. Kuid et sellisel viisil on puht-tehniliseltki võimatu näiteks lae servajoont staatilisena hoida, siis saigi lahendus olla vaid üks – staatilisuse tagaajamise asemel harjuti nägema võimalust fooni mängitada ja eri rakursside alla pöörata.

Ka Plympton pole oma härjakannatusel raisku lasknud minna, nn totaalselt on ta ära animeerinud nii tegelased, tausta kui ruumi. Kohati mõistagi vähem, kohati rohkem – tähele maksaks panna tõsiasja, et juhtudel, kus tal totaalseks animatsiooniks (*full animation*) viitsimist pole olnud, on ta valinud üleüldse ilma foonita läbijamise, tulemuseks seega suuremale tinglikkusele pretendeerivad inimkujud tühjal pinnal.

Lühidalt – Plympton kasutab joonistamisel võtet, justkui oleks tal õlal kaamera, millega ta (tihti objektiivse vahetades) mööda maju, aedu, parke, linnatänavaid ja maanteid ringi tuuseldab. Midagi analoogilist on iga lugeja näinud arvutiekraanil (mõne *screen-saver'*i ja paljude arvutimängude puhul). Ütlema tagi on selge, et selliseks ruumivaldamiseks ei piisa üksnes kalka ja härjakannatuse olemasolust, vaja läheb ka väga head ruumitaju, nii praktiliselt kui ka abstraktsel tasandil.

Bill Plymptonist teeb Plymptoni see, et lisaks ruumile totaal-animeerib ta ka kõike muud, mis kätte (sule alla) juhtub. Tal pole kahju raisata energiat sellele, et ka kõigest pooleteise sekundi jooksul läbi kaadri lendavat-liikuvat traktorit või saagi või koera või mida iganes meie silme eest kõikvõimalikesse rakurussidesse pöörata-käänata, rääkimata naudingust, millega ta aeg-ajalt suvalisi detaile laimurkefektiga vastu ekraani paiskab, nii et lööb vaat et mütsi maha! (Küll oleks meeldiv, kui Plymptoni vanemad Don ja Wilda oleksid eesti emigrandid...) Kas on veel vaja lisada, et midagi sellesarnast meie siinses maailmakuulsas animatööstuses ei viljelda? Ei ole.

Iseküsimus on muidugi "huumor", mida Plympton millegipärast oma sutsakate tugevaimaks küljeks peab. Ja kuigi just niinimetatud *gag'*ide niinimetatud huumoris peituvat tema lühifilmide festivali- ja teleedu, sunnib see enamalt jaolt eestlast kui mitte peast haarama, siis vähemalt õlgu kehitama, ning hetkeks mõtlema, mis imeloom see amerikaniseeritud telepublik õige on ja mille peale ta, pimeloom, naerab. (Nii et kahju, aga üks nad ikka Leedust pärine, need Plymptoni esiisad.)



“Mutanttulnukad”.

LIMITEERING

“Mutanttulnukad” (*Mutant Aliens*, 2001) on ainuke Plymptoni pikk animafilm, mida olen näinud. Selle, aga ka viimaste aastate lühifilmid, on ta, olles avastanud nn limiteeritud animatsiooni (*limited animation*) kasu(m)likkuse, valmis teinud juba märksa jõudu säästval viisil.

Olgu kohe öeldud, et ka sellist animatsiooni ei viljelda Eestis, rohkelt näeb seda aga pärastlõunasel ajal televisioonist. Nagu nimi tunnistab, ei kuluta limiteeritud animatsioon energiat, peale fooni on siin enamasti staatilisteks maalitud ka tegelased, ning ainsaks liikuvaks asjaks on kas tegelase suu või juuksetukk või muu säärane. Tihti ei liiguta nende piinavate multikate kaadris ennast üldse miski.

Plymptoni harrastatava limitatsiooni kohta aga paha sõna öelda ei saa, pigem on tegu pragmaatilise “mõistuse pähevõtmisega” – kes siis ennast ikka surnuks joonistada tahab. Teiseks, kui mõne üksiku minuti jaksab publik “seiklevat” fooni eksperimendina aksepteerida, siis täispikkuses taluksid seda vä-

hesed, sellised on juba kinematograafia mängureeglid.

Pealegi, ka kõnealuses pikas filmis ei jäta Plympton vaataja silma köidamata ootamatute (ülilainurk)rakurssidega, ka siin lennutab-liigutab ta aeg-ajalt inimesi ja esemeid, neid lödva randmega nii- ja naapidi käänutades, kuid põhimärksõnaks jääb siiski limiit.

Kasutatakse “surnud” foone (küll väga kauneid ja huvitavaid loomulikult, kuid mis oma hõlpsa kasutatavuse tõttu kätkevad endas ka apsakavõimalusi, näiteks seda, et kui-ki filmi tegevus haarab kahtkümnet aastat, siis kosmodroomi alleed ääristavad puud selle aja jooksul ei kasva kübetki). Kasutatakse vaid mõne põgusa detaili animeerimist kõige muu paigalpisumise taustal (kuid sellegi muudab võluvaks-elavaks samal ajal pöörlev, panoraamiv või zoomiv kaamera). Kasutatakse mitmesekundisi tühje kaadreid, kus dramaturgia kulgeb kaadritaguste häälte najal, ja rabeledamat, esteetiliselt nihestatud liikumist, st et tüüpilise kahe kaadri haaval filmimise asemel on filmitud ka nelja ja kuue kaadri haaval ning kasutades ülesulamisi (seega vastavalt vähem liikumisfaase ühe filmisekundi tarvis vajades). Ja *last not least*, kasutatakse ka koomiksikultuurist tuttavat tegelaste edastamist pelkade varjude näol – sääst ju seegi.

Viimati mainitud varjuteatri juurest pole enam pikk tee keha kui sellise juurde. “Keha kui mängu- ja lahinguväli” võiks olla mõne Plymptonile pühenduva semiootiku doktoritöö pealkiri (ja mitte seetõttu, et keegi Plympton sellega tegeleb, vaid et see tegelemine nii hästi müüb); siin kirjutaja piirdub tõdemusega, et inimkeha lammutamine ja kokkupanek on tema firmamärk juba paarkümmend aastat. Võib-olla seda ongi ta ise huumori all silmas pidanud? Igatahes rebe-nevad kõrvad-silmad-ninad-suud Plymptoni tegelastel pidevalt küljest ja ilmuvad taas, vahetavad kuju (enamasti pooleks lõigatu – laiaksi taotul teljel) ja füüsilikalisi olekuid (enamasti teljel tahke – viskoosne); samuti ilmuvad end visuaalsel kujul ka üldtuntud siseorganid, käies kehha sisse ja kehast välja.

1960-ndatel võinuks see olla avangard. Kes ütleks, mis on see praegu? Mis aga oluline, valdav on vere puudumine ekraanil, deformeeritagu tegelasi *rotten.com*-i stiilis kui palju tahes. See on oluline tõik, sest siin vaadeldavas pikas filmis on kõik vastupidi. Kehade tükeldamine pole enam nii absurdne kui lühisutsudes, küll aga seda “realistlikum”, koos peadega lendab ekraanil gallonite kaudu verd ja muud füsioloogilist ollust.

Sisusse laskumata võiks siiski seoses keha temaatikaga mainida, et planeedil, kuhu peategelane oma hulpiva kosmoselaevaga

eksib, on asukateks kõikvõimalikud inimkeha osad. Head on ninad; ninad võtavad ta omaks ja panevad paari oma kuningannaga. Kõik muud asjad on kurjad, eriti pahad on sõrmed (kas vihje sellele, et just paha peategelase sõrm oli see, mis nupule vajutamisega kangelase kosmosesse suurema jättis ja mille tema pisitütar raevuhoos otsast hammustas?). Aga pahad on ka varbad, huuled ja keel. Kõik nad peavad peategelase endale saamise nimel maha korraliku sõja.

(Eks ka see, et peategelane omaenda rünnakrühmlasi, noidsamu *mutant alien*'eid luues kätte sattuvaid loomi ristama hakkab, sedamoodi parajaid dr moreaulikke ebardeid konstrueerides, pole muud kui Plymptoni vastupandamatu tung keha(osa)dega manipuleerida.)

Tulenevalt eelnevast on mõõdapääsmatu ka see, et Plymptoni filmid sisaldavad (kommertsedu nautiva ameerika filmitegija kohta) ka üllatavalt palju piltsetget erootikat, nii looduslik sugutung kui ka inimlik seksirõõm on tihti kas süžeed käivitavad või vähemalt selle kulgu muutvad tegurid. Pahaks ei panda peategelasest mehe vahekorda ei krokodilli, ei muude "suslikute" ega ka ninaga (just-just!). Ninade kuningannaga saab ta muide kaks järglastki, kuid jätab need planeedilt põgenedes kurjade sõrmede-varvaste küüsi!

Ja muidugi sisaldab kõnealune Plymptoni pikk film parasjagu tervet ühiskonnainrooni, nagu (eriti lõpu poole, kohustusliku lõpu liginedes) ka dramaturgilisi küsitavusi ja süžeeoloogilisi mõõdapaneid.

Mida öelda lõpetuseks? Piisab, kui anda neile, kes viitsisid siiamaani lugeda, preemiaks kaks aadressi: www.awn.com/plympton ja www.plympton.atomfilms.com (ei ole leedukeelsed). Sealt saab lisaks muule ka eelkirjutatu illustreerimiseks pilte-filmikesi kõrvale vaadata ja Bill Plymptoni elulugu lugeda.

MUTANTTULNUKAD JA FESTIVALID PIMEDAS ÖÖS



Bill Plympton Pimedate Ööde filmifestivali ajal Tallinnas 2001. aasta detsembris.

Andres Tarto foto

Ta on esimene inimene, kes on üksi valmis joonistanud ja värvinud täispika multifilmi (*The Tune*, 1992), mis teeb kokku umbes 30 000 kaadrit. Ta arvab, et "Disney"-taolise korporatiivse animatsiooni plahvatus on iseenesest tänuväärne, kuna selle kiuluvees on tekkinud terve veidraste animafilmi kontrakultuur. Tema nimi on **Bill Plympton** (sic!) ning ta on Uue Maaailma üks populaarsemaid indie-joonisfilmiautoreid. Oma animafilmi "*Mutanttulnukad*" (*Mutant Aliens*, 2001) käe kõrvale jõudis ta Eestisse ning ühel pimedale detsembriööle eelnenud hämaral õhtupoolikul hubases vanalinnakohvikus jagas ta Eesti kolleegile **Mikk Rannale** elujõuliste joonisfilmide saladusi. Ei pea ju hea loomingu alati olema finantsiliselt edutu looming, näib olevat Plymptoni sõnum. Ehk me ilgil midagi õppida ameerikalikest müügivõtetest, mida kasutatakse ka alternatiivsete täieste turustamiseks?

Mikk Rand: Pimedate Ööde filmifestivalil võis peale sinu filmi näha ka mutanttulnuka-raamatut.

Bill Plympton: Raamatu tegin valmis juba enne filmi ning seda kolmel põhjusel: esiteks selleks, et lugu oma peas välja töötada ning selgusele jõuda, kas see üldse toimib. Teiseks selleks, et tulevast filmi reklaamida, sest need, kes loevad ja kellele meeldib, tahavad tõenäoliselt ka filmi näha. Ning kolmandaks põhjuseks oli loomulikult raha – raamatut on välja antud juba neljas keeles: hispaania, portugali, prantsuse ja inglise (USAs), iga riik tähendab aga sissetulekut. Täispika filmi tegemiseks vajamineva raha saangi ju teistelt projektidelt, reklaamist, lühifilmidest, minu eelmistest täispikkadest. Kusjuures kõige rohkem toovad sisse just lühifilmid, sest nende tegemine on küllaltki odav, samas on nende sihtgrupp väga lai ning neid on lihtne telekanalitele müüa.

Televisioonikanalid on aga väga huvitatud lühifilmide ostmisest. Ka PÖFFil linastunud "Isa ja tütar" (režissöör Michaël Dudok de Wit, Holland, "Oscar" 2001, PÖFFi eripremia) on näiteks ülipopulaarne, minu agent tegeles ka selle filmi levitamise ja ning see on sisse toonud rohkem kui ükski teine lühifilm. Oma loengutes olen ma alati rõhutanud kolme põhireeglit, mis garanteerivad eduka animatsiooni. Need ei ole loomulikult absoluutsed, kuid üldiselt nad toimivad. Esiteks: tee oma film lühike. Liiga pikka, näiteks 15-minutist on väga raske müüa, samas kolmeminutised animatsioonid meeldivad telekanalite programmitjuhtidele väga.

Teiseks: tee oma film võimalikult odavalt. Kui sa raiskad väga palju raha eriefektide, arvutianimatsiooni või näitlejate peale, ei tasu film ennast ära. Minu lühifilmid maksavad 1000–2000 dollarit minut, seega tuleks kindlasti üritada püsida alla selle piiri.

Kolmandaks: tee oma film naljakas. Ma ei tea, miks – mina ei ole neid reegleid loonud –, aga publik ootab animatsiooni vaatama minnes, et saab naerda. Seegi ei ole absoluutne reegel, näiteks eelnimetatud "Isa ja tütar" ei ole komöödia. Samas Nick Parki filmid on naljakad, ning ta on üks maailma populaarsemaid joonisfilmitegijaid.

Niisiis, need kolm reeglit peaksid viima iga multifilmitegija pudrumägede juurde. Nende reeglite järgi võiks perfekte film olla näiteks Mark Newlandi "Bambi kohtub Godzillaga". Sisu on lihtne: Bambi seisab ja sööb rohtu; sööb, sööb ja järsku astub üks hüglaslik jalg talle lihtsalt peale. Ja kõik. Kaks minutit, 10 joonistust, üks nädalavahetus, maksimum 500 dollarit ning praeguseks on see film sisse toonud üle 100 000 dollari.

Kas edukuse saladuseks võib pidada ka hea agendi olemasolu?

Sugugi mitte. Potentsiaalsed ostjad kipuvad valima filmi pigem publiku reaktsiooni kui agendi libekeelsuse järgi. Publiku reaktsioon on aga alati tugevam, kui filmi autor ka ise kas festivalil või lihtsalt seansil kohal on, seega arvan ma pigem, et ise suudad sa palju edukamalt oma filmi müüa kui agent.

Räägime sinu algusest. Millal sa ise filme tegema hakkasid?

Esimese katsetuse tegin 1968. aastal. Sellest ei tulnud aga midagi välja, sest film oli tehniliselt vigane. Järgmise võimaluse sain alles 1983. aastal poliitilise animatsiooniga "Boomtown", kus ma omandasin esimesed n-õ käsitööoskused. Sellest filmist sai alguse ka minu festivaliarmastus, mul polnud nimelt varem aimugi, et selline nähtus on olemas. "Boomtown" oli isegi märkimisväärselt edukas ning sellest sain tõuke hakata tegema järgmist filmi "Your Face", mida saatis juba küllaltki suur edu. Nojah, ja peale seda sattusin täielikku vaimustusse ning läksin hoogu, riburada tulid "How to kiss", "25 ways to quit smoking", "One of those days", "Plymptoons" MTVle ning hakkasin tegema ka oma esimest täispikka filmi.

Kuidas on lugu täispikkade animatsioonide müümisega? On see lihtne?

Täispikad filmid ei too eriti raha sisse. Tegelikult kaotan ma nendega tavaliselt raha.

Miks sa siis neid üldse teed?

Sest neid on huvitat ja lõbus teha. Neid näidatakse suurtel festivalidel, millel mul käia meeldib. Peale selle ei kipu levitajad eriti tõsiselt võtma ainult lühifilme tegevaid autoreid. Aga tegelikult on ka minu täispikad joonisfilmid hakanud nüüdseks sisse tooma, ma arvan, et "Mutanttulnukad" on mu esimene täispikk, mis omadega plussi jääb. See müüb igal pool maailmas ja paari kuu pärast linastub ka Ameerika kinodes. Loomulikult ei saa see olema "Monsters Inc.", minu filmi hakatakse näitama väikestes kinodes, aga loodetavasti kokku umbes sajas kinos viiel koopial.

Väga hea, et sa finantsküsimumuste vastu huvi tunnend. Mulle näib, et paljudes Ida-Euroopa maades püsib animatsioon ainult tänu riiklikule finantseerimisele. Aga minu meelest ei ole see üldse hädavajalik. Mina usun, et sõltumatu animafilmitegijana on võimalik väga palju raha teha, samas oled sa täiesti iseenda peremees.

Sina näid olevat loomulikult nende sõnade parim tõestus, aga kas ei ole tegemist lihtsalt sinu fenomeniga?

Animatsiooni omapära on ka selle aegumatus. Mingil põhjusel vaatavad inimesed vanu multfilme sama hea meelega nagu uusigi. Võtame näiteks Disney "Lumivalgeke ja seitse põialpoissi" – film on kuuskümne aastat vana, see lastakse linale uuesti iga nelja aasta tagant ning iga kord toob ta sisse miljoneid. Animatsioon on ajatu ning selles kontekstis võib teda võtta ka investee ringuna. Ma arvan, et ka minu filmid toovad veel kauges tulevikuski sisse ning muutuvad üha väärtuslikumaks, kuid oluline on olla ise negatiivi ja autoriõiguste omanik.

Räägime sinu taustast. Sa oled pankuri poeg?!

Jah, minu isa oli pankur. Minu noorus kuuelapselises keskklassi peres oli väga õnnelik. Ma joonistasin väiksena kogu aeg. Muuseas, ma teadsin juba väga varakult, et ma tahan hakata animatsioone tegema. Tahtsin teha multikaid nagu Disney'gi.

Mõned inimesed väidavad, et sinu stiil on liiga kerglane ning sinu filmid ei ole kunstiliselt eriti kõrgel tasemel.

Tõsi ta ju on. Aga mina arvan, et naljafilmide puhul ei ole oluline nende kunstiline tase, vaid see, et inimesed naerma hakkaksid. Ma ei tahagi teha "DreamWorksi"-filmi, kus kogu pilt on pisidetailideni töödeldud, taust mini-eriefektidega täiuslikuks muudetud. Mina olen lihtsam. Kui "Disney" studio film on orkester, siis Bill Plymptoni film on garaaži-punkbänd.

Samas ei ole lihtne olla naljakas, selleks on vaja ikkagi eeldusi ja loomulikult on vaja selle nimel teha rasket tööd.

Kas võib ka rääkida juba Plymptoni koolkonnast?

Paljud animaatorid peavad mind odiva ja naljaka joonisfilmižanri loojaks. Näiteks nii Mike Judd (Beavise ja Butthead'i looja) kui ka Matt Groening (Simpsonite autor) on väitnud, et mina muutsin nende stiili.

Räägime nüüd Pimedate Ööde filmifestivalist.

Mind üllatas see, kui vähe inimesi animaprogramme vaatamas käis.

Kas Ameerikas läheksid animaprogrammid siis täissaalile?

Kindlasti, USAs on animatsioon väga populaarne, ameeriklased ootavad multifilmilt, et see oleks metsikult naljakas. Siinne animatsioon on kunstilisem ja komplitseerituma sisuga, võib-olla see hirmutab inimesi eemale. Huvitav tõesti, teil on siin nii pikk ja pime talv ja inimesed ei käi kinodes... PÖFFil võiks olla oma festivaliklubi, kus filmitegijad, ajakirjandus ja fännid õöpäev läbi kohtuda

saaksid. Filmifestivalid on ju suhtlemiseks ning ideede vahetamiseks ideaalsed sündmused. Positiivsetest asjadest... neid on PÖFFil väga palju. Kinodes on lähetikku, programm ja filmid on väga head, täissaalid, palju publikut – viieaastase festivali kohta läheb teil väga hästi. Filmitegijate kohtumised publikuga oleksid mõlemale poolele väga tähtsad.

Kas filme natuke liiga palju ei olnud?

Sugugi mitte. Valikuvõimaluse suhtes on just parem, kui filme on rohkem, kui sa vaadata suudaksid.

Mind meelitas siia (peale selle, et tahtsin näha Priit Pärna stuudiot) aga festivali romantiline nimi, selles on midagi. Nime kuulates tekib ettekujutus, et kogu aeg on pime ja kõik käivad filme vaatamas. Perfektne kinokultuur. Ärge üritage saada Cannes'iks, mis on üks suur turg. PÖFFil on eeldusi saada hoopis selliseks nagu on Telluride'i filmifestival Colorado. See toimub ilusas linnas (nagu Tallvine Tallinngi – keskaegne arhitektuur, öö, tähed, kino), filmitegijatele meeldib seal just nendele osutatud lugupidamise tõttu, seal ei ole meediakära, tõeline *cinophile*'i õhustik. Selles suunas võiks PÖFF ka edasi areneda – festival lihtsalt armastusest kino vastu.

Vestluse kokku võtnud ELEN LOTMAN

BILL PLYMPTON on sündinud 30. aprillil 1946 Oregonis Portlandis, USAs. Pärast keskkooli lõpetamist 1964 Oregonis läks Portlandi ülikooli, kus ta toimetas aastaraamatut ning oli seotud filmiklubiga. 1968. aastal siirdus New Yorki ja õppis aasta visuaalkunste koolis. Ta on kujundanud ajakirju *Cineaste*, *Filmmakers Newsletter* ja *Film Society Review*, tema illustratsioonid on ilmunud väljaannetes *The New York Times*, *Vogue*, *House Beautiful*, *The Village Voice*, *Rolling Stone*, *Screw* ja *Fanity Fair* ning karikatuurid ajakirjades *Viva*, *Penthouse*, *Rolling Stone*, *National Lampoon* ja *Glamour*. Filmid: 1977 *Lucas the Ear of Corn*; 1983 *Boontown*; 1987 *Your Face*; 1987 *Love in the Fast Lane*; 1988 *Drawing Lesson 2*; 1988 *One of Those Days*; 1989 *How to Kiss*; 1989 *25 Ways to Quit Smoking*; 1990 *Plymptoons*; 1990 *Tango Schmango*; 1990 *Dig My Do*; 1990 *Wiseman*; 1991 *Push Comes to Shove*; 1993 *Draw*; 1994 *Faded Roads*; 1994 *Noschair*; 1995 *How to Make Love to a Woman*; 1996 *Smell the Flowers*; 1996 *Boney D*; 1996 *Plymptunania*; 1997 *Sex & Violence*; 1997 *Mondo Plympton*; 1998 *The Exciting Life of a Tree*; 1998 *More Sex & Violence*; 1999 *Surprise Cinema*; 2000 *Can't Drag Race With Jesus*; 2001 *Mutant Aliens*; 2001 *Eat*.

USUNDI- JA RITUAALIFILM: IGALÜHEL OMA

"Mari rahva pulmad". Autor Aleksei Aleksejev, helirežissöörid Ants Andreas ja Taisto Uuslail, helilooja Aleksei Jašmolkin, juhendaja Rein Maran, eestikeelne tõlge: Enn Säde ja Georg Grünberg, diktor Härmo Saarm. Video *Betacam SP*, 26 min, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"Püha mägi". Stsenarist, režissöör ja operaator Aleksei Aleksejev, eestikeelne tõlge ja toimetamine: Enn Säde, diktor Tõnu Mikiver, heli järeltöötlus: Ants Andreas ja Ingrid Laos, helilooja Aleksei Jašmolkin, juhendaja Rein Maran, produtsent Mati Sepping. Video *Betacam SP*, 29 min, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool ning "Faama Film", 2000.

Soome-ugri rahvad, nende usund ja folkloor on teema, millega eesti dokumentaal-filmikunst sai 1970-ndatel tuntuks ka mujal maailmas. Tagantjärele võiks väita sedagi, et president Lennart Meri tee tippu algas "Vee-linnurahvast" (1970), mis etnograafia, usundi ja kommete tutvustamise kõrval kõneleb soomeugri maailma erandlikkusest ja tugevusest. Lennart Meri kui filmimehe staatus TPÜ filminduse erialal õppivate soome-ugri tudengite seas on nii mõneski aspektis võrreldav akadeemik Paul Ariste omaga Tartus õppivate soome-ugri filoloogiatudengite, -magistrantide ja -doktorantide seas. Tosin, kümme ja ehk isegi viis-kuus aastat tagasi moodustas soomeugri temaatika arvestatava mahu ka Mark Soosaare visuaalse antropoloogia festivalidel. Kumu sellest levis ja innustas. Paraku tuleb tõdeda, et mida aeg edasi, seda väiksemaks on uute soome-ugrit käsitlevate dok-filmitegijate ring Pärnu festivalidel jäänud. Põhjus pole selles, et teema oleks oma aktuaalsuse kaotanud (pigem vastupidi, nagu näitab jõudsalt kasvav Eesti Kunstiakadeemia igaaastastest soome-ugri ekspeditsioonidest osavõtjate arv), pigem on takistuseks eestlaste, soomlaste ja ungarlaste ette kerkinud rasku-

sed idapiiri ületamisel ning filmide rahastamisel. Niisamuti napib raha Venemaa soome-ugri rahvastel endal, nagu napib neil ka oma rahva seast võrsunud eriharidusega filmitegijaid.

Seda hinnatavam on 2001. aasta kevadel TPÜs bakalaureuse kraadi kaitsnud mari filmitegija Aleksei Aleksejevi panus soome-ugri rahvaste dokumentalistikasse. Usundi ja rahvatraditsioonidega seotud kommete filmimine pole sugugi pelk kaadrite esitamine ja dana. Ühelt poolt mängib siin olulist rolli traditsiooni tundmine ja selle adekvaatne väljendamine traditsiooni mitte tundvale vaatajale, teisalt traditsiooni väärtustamine ja popula-riseerimine. Traditsiooni jõud on tema korduses. Selles mõttes on etnograafilisel filmil eriline missioon: film ei toimi mitte pelga traditsiooni jäädvustajana, vaid kinolina, video või TV võimendavad traditsiooni olemust ning seega ka tema mõju. Nn võimenduskomponentideks on nii autentse alusmaterjali rohkus kui ka traditsiooni ajalugu (vanad fotod, mälestused, muuseumide hulka arvatud esemeline atribuutika jne). Ka etnograafilise dokfilmi puhul kerkib küsimus: kellele, miks ja kuidas?

"Mari rahva pulmade" (2000) adre-saadi puhul küsimust ei teki. Sellega tundub olevat nii nagu Lydia Koidula legendistunud küsimusega papa Jannsenile (kellele sa kirjutad?), mille võimenduseks on papa Jannseni vastus (eesti rahvale). Nii on ka Aleksejevi film "Mari rahva pulmad" (NB! Pealkiri!) tehtud ennekõike mari rahvale ja selle tulevastele põlvedele ehk n-õ siseringist siseringile. Välisring tunneb end filmi lõppedes seisvat mitme küsimärgi ees. Lisaks kommete ja rituaali täitmise visuaalsele tutvustamisele ning nende kirjeldamisele vajanuks film kaadritagust vahendajat, kes oleks andnud selgitusi, üldistusi, kommentaare ja põhjendusi, mis avanuks traditsiooni tähenduse neile, kes mari kommetest seni kaugel seisnud. Ühesõnaga, seesugune film eeldab kirjelduse asemel seletust,

miks tehakse nii ja mitte teisiti, miks peetakse sedavõrd rangelt kinni reglemendist ning mis juhtub siis, kui midagi ununeb või valesti läheb. Vaatajal oleks olnud huvitav kuulda ka pulmaliste kommentaare ja arvamusi vana kombe tähtsusest ja tähendusest, ent tõenäoliselt oleks sel juhul tegemist olnud juba uue filmiga, millel teine lähtepunkt.

Aleksejevi filmi õnn ja õnnetus tundub olevat autentselt esitatud rituaali absoluutselt autentses jäädvustamises, teisisõnu, siseringist väljumatuses. See tekitab küsimusi. Üks, rituaali tonaalsust puudutav, jääb vaatajat kummitama. Pulmarituaali tundub selles filmis täidetavat ülitõsiselt, igasugune nali näib olevat välistatud. Võimalik, et see on seotud aukartusega jumalate ees ja maagilise talituse kõigi vormelite täpse täimisega. On ka teine võimalus: pulmalised võtavad filmi tegemist tõsisemalt kui pulma ennast. Siit jõuame pulma kui etenduseni, mis on aga omaette teema.

Pulma- nagu ka matusetraditsioonid kuuluvad iga rahva vanimate traditsioonide hulka. Neis on säilinud maagia elemente, mis mujalt kadunud, ning nagu sellest filmist võib järeldada, on paljuskütu tegu tõrjemaagiaga: esmatähtis tundub olevat kurja peletamine. Selle



“Mari rahva pulmad”, 2000. Režissöör Aleksei Aleksejev. Naised laulavad ja tantsivad pulmas.

teenistuses on ka sõna, loits. Maagiliste vormelite lausumine toimub filmis üllatavalt kiire tempos ja monotoonselt. Tekst tuleks justkui sügavalt inimese seest, valmis kujul.

Sedasama tõendab ka Lennart Meri “Veelinnurahva” “Marilaste” osasse kuuluv pulmalöik. Tegemist on muide täpselt sama maakoha ja isegi kõrvalkülaga (Morki rajooni Dögde-Morko küla), mis mõjub nagu

“Püha mägi”, 2000. Režissöör Aleksei Aleksejev. Mari naised aasal.





"Püha mägi". Loodususu vanem palvetab.

August Sarapi ja Peeter Toominga fotoalbumi "Viiskümmend viis aastat hiljem" lehitsemine. Lennart Meri ja Aleksei Aleksejevi filmide ajavahe on märksa lühem, vaid kolmkümmend aastat, ent sellest hoolimata on muutused märgatavad. See annab võimaluse võrrelda, tõstatades küsimuse vanade traditsioonide säilimisest tegelikkuses.

Tegelikkus on see, et pulmalisi on umbes kolm korda vähem kui "Veelinnurahva" tegemise aegadel. Pruut eelistab rahvarõivastele valget loori ja valget kleiti (mis kõigest hoolimata ei sega linutamise, eestlastel tanutamise, traditsiooni). Muidugi on antud juhul probleem selleski, et maausulise pruudi asemel on õigeusklik. Viimasest johtuvalt peetakse mitu pulmatalitust, kusjuures näidatakse ka registreerimistalitust külanõukogus, kus seinal kiikamas pruutpaari Lenini pilt ning elu edasimineku ainsaks märgiks on mari keeles kõnelev paaripaniija. Kõne, muidu, on väga kujundlik ja elu võrdlemine loodusega viib mõttet mausu mõjule. Hoburakendi ja vankri asemel transporditakse pruut-

paari peigmehe kodust pruudikoju ning külanõukogusse ja tagasi "Moskvitšiga". Pulmaliste rahvarõivaid ehivad hõberahade asemel muust metallist rahad (vana hõbe on üldise vaesuse tõttu ammu müüdnud!), tantsijaid on tunduvalt vähem, nagu ka rahvarõivaste kandjaid.

Ent tegelikkus on seegi, et Aleksejev alustab ja lõpetab oma filmi vana kombega neiusarve puhumisest. Film teavitab vaatajat mari pulmaga seotud arvumaagiast (paaritu arv naise, kolm korda loa küsimine pruudi kodunt äraviimiseks jne) ning lähisugulaste rollist: oma funktsioon on nii peigmehe vanemal ja nooremal vennal kui ka pruudi vanemal ja nooremal õel ning ristiemal, kõnelemata emadest-isadest. Nii on mari pulmas korraldajaks ehk savuiks peigmehe noorem vend, kelle käes sümbolne piits ning kelle ülesandeks hoolitseda, et kõik laabuks vastavalt traditsioonile.

Maagiast sisaldab ka meeste liikumine, selg ees, pulmarongi liikumisel pruudi koju, sõõris tantsimine, pruudipoolne kingituste jagamine, lunaraha nõutamine jne, mis viitab jumalate ja haldjate lepitamisele ning nagu eespool märgitud, kurja peletamisele. Aleksejev tutvustab vaatajale ka mari pulmatoite, millest tähtsaim on hapendamata leib kohupiimakorbiga, aga samuti meest ja õietolmüst valmistatud mõdu. Mari pulmatraditsiooni tähtsamaid osi on suhtlemine jumalatega.

Nii ei saa kuidagi üle ega ümber mari jumalate rohkuse teemast, millest tuleb põhjalikumalt juttu Aleksejevi teises filmis "Püha mägi" (2000). Siin on filmi peategelaseks ja jutustajaks mari loodususu vanem ehk kart (maakeeli külatark), kelle ülesanne on olla vahemees inimese ja jumala vahel, hoida oma rahvast ning ammutada talle elujõudu. "Mari rahva pulmades" kõneldakse kardi osast pulmatraditsioonis minevikulises vormis. (Ennevanasti mindi pühasse hiide, kuhu oli kutsutud ka kart. Traditsiooni juurde kuulus perle omase ornamentikat sisaldava tikitud räti-ku riputamine hiiepuu okstele.)

"Pühas mäes" võetakse kardi osa mari usundis uuesti luubi alla. Mõtestamisel toetub "Mari rahva pulmad" "Pühale mäele", ehkki filmide valmimise järjekord on vastupidine. Siin tuleb mari usundist lähemalt juttu ning üht-teist olulist avatakse ka välisringis seisjale. Kart Aleksei Jakimovi jutustust võib võrrelda ukse paotamisega jumala maj-

ja, ehkki ka siin on lähtepunktiks kombestik (vene jõuludele eelnevad talvepühad) ning nende taastamine.

"Püha mägi" kõneleb kartide traditsiooni järjepidevusest, sellest, et kardiks sünnitakse, mitte ei saada, ning õpetatakse inimesi tuge saama loodusest ja loodususust, mis on marilasi aidanud põlvkondade kaupa. Juttu tuleb ohvrikombestikust, jumalate hierarhiast, kus kõige tähtsamad on üheksa jumalat (päikesejumal, hõimuema kodujumal, haldjad jt), ning ühispalvusest ja selle jõust. Loomulikult ei seletata siingi lahti kõike (loodususundil on ka oma salakiht, pealegi kõik ju polegi seletatav) ja loitse loetakse selleski filmis marilastele omase erilise rütmiga ning kiiresti (võõral võimatu meelde jätta?).

Ometi ei soovita siingi muud, kui kestmist mari rahvale, leiba tema lauale ja kadu rahva püsimajäämist ohustavaile kurjadele jõududele. Siit koorubki välja kahe filmi ühine nimetaja: traditsioonile truuks jäämine, mis on ka iseendaks jäämine.

Kui oluline on selle põhitõe äratundmisel Aleksejevi filmides puuduv väline atraktiivsus ning mängulisus, mis iseloomustab rohkem või vähem Lääne telekanalilt edastatavaid vanu rahvaid tutvustavaid dokfilme, kuulub tõenäoliselt autorite sise- ja välisringi temaatikasse. Aleksejev eelistab tõsidust, ning kes ütleb, et just see on marilaste suurim varamus?

ALEKSEI ALEKSEJEV (sünd. 16. X 1974 Joškar-Olas, Mari Vabariigis) on lõpetanud 1994. aastal muusikakutsekooli draamateatri näitlejana ja töötanud Mari Noorsootetris, 2001. aastal lõpetas TPÜ filmi ja video eriala, samast aastast õpib TPÜ magistrantuuris. Teinud filmid "Seitsme järve vahel" (1999), "Mari rahva pulmad" (2000) ja "Püha mägi" (2000).

MÄRT KUBO

KOLTUNUD PÄEVIKUD PUHKEVAD ÕIDE

"10 päeva augustis". Autor Heili Klandorf, kaamera ja montaaž: Ralf Siig, heli: Sten K. Saluveer, muusika: Peter Ross, diktor Tõnu Piibur, juhendaja Indrek Treufeldt. Video *Betacam SP*, 37 min, värviline ja mustvalge. © CIUE, 2001.

Me ei tea, kes tuli mõttele panna kokku videofilm "10 päeva augustis". Võib-olla oli see filmi autor meediatudeng Heili Klandorf. Või hoopis tema diplomitöö juhendaja Concordia Ülikoolis Indrek Treufeldt. Või Heili isa Kalle Klandorf, kelle silmade läbi just nagu kõik toimubki. Hea mõte igal juhul.

Kümme aastat on möödunud neist kümnest päevast, mis ehmatasid maailma ja töid vabaduse eestlastele, kes said taas asuda juhtima oma riiki. Juubeliga seoses võinuks nagu oodata elavat huvi jäädvustada lähiajalugu. Kahjuks on nii, et taasiesiseisvumispäev on ühele poolele Eesti poliitikutele vastukarva. Sellest ka leigus ja minnalaskmine. Mälestuste kirjutamine võtab hoogu, seda tunnistavad kas või Rein Veidemanni ja Enn Põldroosi raamatud. Mälestusi kirjasõnas ja pildis on ju vähe ilmutatud. Põhjuseks küllap ka asjaolu, et ajas distantseerumine võimaldab paremini näha ja mõista, kuidas kõik oli ja miks läks nii nagu läks. Materjalipuudust ei ole, erinevates arhiivides on filmi- ja videoinest piisavalt, et kokku panna nii-ja naasuguseid vaatamänge.

Ülemnõukogu juhataja 1991. aastal Ülo Nugis avaldab filmis kahtlust, et järgnevad põlvkonnad võib-olla ei hindagi seda, mida neil kümnel päeval korda saadeti. Aga tunnistagem, selleks et tulevased põlvkonnad midagi hinnata saaksid, tulebki kirjutada raamatuid, teha filme, koguda kokku kõneteksteid, allkirjastada fotod, küsitleda tegijaid jne. Mida Heili Klandorf ongi teinud.

Käsitletav videoteos on uue põlvkonna nägemus, noore inimese looming. Kes ei tahaks teha filmi oma isast. Selleks peab aga olema mõjuv põhjus. 1990. aasta maikuu ründasid intrid Toompead. Peaminister Edgar Savisaar moodustas eriteenistuse, sest miilitsaid ei saanud usaldada. Kalle Klandorf oli eriteenistuse ülemas asetäitja. Aeg

oli karm, kalašnikovi tuli mõnikord kaasas kanda. Aga Kalle Klandorf kandis kaasas ka märkmikku, kuhu pani kirja tähtsamad toimingud ja tekkinud mõtted ning visioonid. Moskva putsipäevade eel ja järel vallandunud sündmuste taastamine saigi teljeks, millele Heili Klandorf lisas värtsi ja värvi arhiivivideote, fotode, intervjuude ja algupärase omaloominguga, nii et ajalugu muutus elavaks ja haaravaks vaatemänguks. Nüüsgune mõtisklev ja poeetiline tagasivaade.



Urmas Soorumaa, Kalle Klandorf ja Ago Esterma Toompeal 1991. aastal.

Endel Tammepõllu foto



Vasakult: Heili Klandorf koos ema Merle ja õe Heleniga jõulude ajal 1991.

Perekond Klandorfi taust annab filmile inimliku mõõtmega karmis poliitikamaailmas. Ekskursid perekonna valdustesse Murastesse ja Otepäälle ning teisedki perekonnaga seotud detailid leevendavad ohtu sattuda patriotismi raskepärasele pinnale. Inimlik mõõde säilib ju ka kõige pühalikumail või keerulisemail hetkedel. Näiteks siis, kui "poisid" Moskva Suurbritannia saatkonna eesruumis präänikuga kassi toidavad, samal ajal kui suured juhid tähtsate riigiasjadega toimetavad. Või kuidas Vene president Boriss Jeltsin Eesti jaoks kõige tähtsamale paberile lillepostamendi äärel allkirja annab ja Kalle Klandorf mõtleb – nii lihtsalt see käibki.

Heili Klandorfi videofilm on huvitavalt komponeeritud ja struktureeritud. Selles on eel- ja järellugu, sisuks tema isa tegemised läinud sajandi teise poole ühel huvitavamal nädalal: läbirääkimised Moskvas koos Ülo Nugise ja Endel Lippmaga; sõit Soome ja Edgar Savisaare äratoomine; valmistumine võitluseks riigipöörajatega; dramaatilised kaadrid teletorni juures; koos Arnold Rüütli ja teiste tähtsate isikutega Moskvas iseseisvuse äratoomine. Paras hulk sündmusi, mitte liiga palju ega kirevalt; arenguliini järgitakse kindlakäeliselt.

Olen kogenud, kui palju on nn toorest materjali ETV arhiivides. Ikka peitub ahvatlus võtta liiga palju. Oskus end piirata ja võtta vaid seda, mis töötab just selle filmi heaks, see oskus ilmutab end teoses küll. Filmi teevad omapäraseks arvatavasti 2001. aasta kevadtalvel tehtud originaalvõtted, kus päevikupidaja käib kümme aasta tagustel radadel. Need kaadrid on jäädvustatud koltunud tonaalsuses, justkui viidates katsele tabada tollaegset vaimset seisundit. Nagu vanast ajast pärit film. Pealiskaudse vaataja võib see nipp isegi ära petta. Paraku pole kümme aastat kedagi meist säästnud: Tallinn on aina nooremaks saanud, kui panoraami jälgida, tegijad aga mehisemaks ja vanemaks (pakatav juuksepehmakas on asendunud hõreda siilisoenguga).

Täpsed ja teaberikkad on intervjuud Edgar Savisaare, Jaan Tootsi, Ülo Nugise, Rein Sillari, Olev Laanjärve, Raivo Vare ja Arnold Rüütliga. Eesti poliitikutele üldiselt omane särav sõnavoht ja mittemidagiütlemine on arvatavasti ära lõigatud, alles on jäänud aja poolt puhtaks uhutud mõte või mälestus.

Kunagised tegijad on tänagi atraktiivsed, ehkki pikk opositsioonisolek on lisanud pessimismi Eesti arengute suhtes. Aga mitte ka liiga palju. Savisaar ütleb, et mis ka ei ole, on see ikkagi meie oma riik. Meeskond, kes viis kümme aastat tagasi Eesti taasiseseisvumise teele, on filmis nähtu põhjal heas vormis ja neile võiks riigijuhtimise usaldada veel küll.

Heili Klandorfile võib aga usaldada ajaloo taasloomise. Nagu ütleb isa – las loeb ja uurib. Soovitan ikka ja jälle pöörduda kõikvõimalike fondide poole, projektid tulevaste filmide kohta ilusasti kaante vahel. Rikkalikku alusmaterjali saab ja tuleb uuesti ja taas vormida, sellest nii kunstilisi kui ka õppefilme luues. 1990. aastate Eesti väljamängud maailma poliitikas annavad tööd ja leiba teistelegi. Huvi vanade asjade vastu kasvab. Vanad ajad ja vanad tegijad on juba läinud hinda.

HEILI KLANDORF (sünd. 8. VII 1979 Tallinnas) on lõpetanud 2001 Concordia Ülikooli meediateaduskonna. Töötab EV Välisministeeriumis press- ja infoosakonna infobüroo atašeenas. "10 päeva augustis" (2001) on tema diplomitöö.

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC

EDITORS: TIINA ÕUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER.

NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

LUULE EPNER. Back in "The Spring" (13)

Theatre historian Luule Epner analyses the premiere of "The Spring" at the Viljandi "Ugala" theatre, based on the first part of the series of novels by the popular Estonian writer Oskar Luts. Luts has been staged in Estonian theatre since the 1930s; the present production is the 14th interpretation of "The Spring". It was dramatised and directed by Toomas Löhmuste, actor and theatre lecturer. In the 1984 Youth Theatre performance he played one of the leads. His lyrical-comic approach partly continues the interpretation traditions on stage (and in film as well), but also offers something new. Here, the main character's dream motifs are afforded special attention.

ANNELI SARO. Stories of Beautiful Happy People (23)

Anneli Saro reviews two productions of the Estonian private theatre Von Krahl, Ravenhill's "A Few Sharp Paralooids" (director Ingomar Vihmar) and "No More Tears" (dir Tiit Ojasoo), composition based on the work of three authors — R. Lake, S. Kane and Y. Mishima. Von Krahl has promoted itself as an alternative theatre, i.e. theatre favouring off-mainstream art. Its characteristic feature has been synthesising different means of expression (word, the actor's body, multimedia, music, etc.). The theatre clearly strives to undermine or demolish myths and conventions, tread on society's corns.

OTT KARULIN. "We Keep an Eye on the Passing Time" (29)

Theatre critic Ott Karulin analyses F. Pessoa's "Seaman" (dir Lembit Peterson) performance at the small Theatrum. The critic finds that the theatre has boldly produced a symbolist drama with scarce dramaturgic means, rather striving to penetrate into the minds of the viewers than offering activity on stage. The external passiveness, however, is deceptive, the inner activeness is powerful and reaches the audience. The actors do not play for the audience, yet they play in order to make the impression of not playing. Pessoa's ideas and the sound of his words prevail.

KRISTEL NÕLVAK. It's Good to Be and Keep Serving (33)

Theatre critic Kristel Nõlvak tackles the performance of theatre Vanalinnastudio, Brecht's "Good Man of Sezuau". The performance includes last year drama students of the Music Academy. Director Jaanus Rohumaa (from the City Theatre) fills Brecht's piece with inner peace. Rohumaa's faith in goodness and love glows through so strongly that nothing much remains of Brecht's doubts about the real existence of a good man. The director has added the human dimension to Brecht that, according to the critic, has been lacking in Brecht's work. As for form, the director has grasped the nucleus of epic theatre, creating a light, playful and entertaining atmosphere.

Annual Awards of Estonian Theatre (37)

The magazine introduces the laureates of Estonian theatre's annual awards. The awards were presented on 27 March, the international theatre day.

MUSIC

HELENA TYRVÄINEN. The Success Story of the Man Who Forged the Sampo (41)

The work of Uuno Klam (1900-1961), one of the first modernists of Finnish music and an orchestra virtuoso, called an *enfant terrible* of new music, remained for a long time in the shadow of the "great oak" Jean Sibelius. Klam's aesthetic views of music and compositional basis lie in the Paris of

the 1920s. His musical ideals were Stravinski and Ravel, from world literature Eugene O'Neill, William Shakespeare, Federico García Lorca, Edgar Allan Poe, Finnish national epic "Kalevala", Aleksis Kivi and Juhana Cajanus. Instead of the 'deep logic' of his great predecessor, Klam created rhapsody and the exotic; the Finnish spirit for him was not something national-romantic, but rather in the vein of Stravinski's primitivism. His first work that attracted attention, Piano Quartet, was completed in 1922; with his last, unfinished work, the ballet *Pöörteitä* he worked between 1957 and 1960. Klam became prominent among Finnish composers in the 1940s; in 1953 the Helsinki City orchestra named him the most beloved composer after Sibelius. In 1987, the Uuno Klam Society was founded, headed at present by Helena Tyrväinen, author of the article.

BRUNO GINER. Contemporary French Music: a Few Trends (48)

Producing a panorama of contemporary French music is like a gamble. The last half century has witnessed, either consecutively or simultaneously, the abandoning and re-discovery of tonal system, usage of micro intervals, the strictest form preferences and lavish improvisations, aleatoric, minimalist and repetitive music, music theatre, *musique concrète*, electronic, electro-acoustic, *musique acousmatic*, computer music, etc. It was a diverse and innovative period, enriched by various parallel trends — post-modern, multiform era, talented period of merging. The beginning falls in the 1950s-60s, in the narrow circle of Darmstadt new music courses. The dominating personality in music in France at that time was Olivier Messiaen who heads the class of music analysis, later of composition, at the Paris conservatory. Bruno Giner, the article's author, is a composer, director of Athis-Mons-Juvisy inter-community conservatory. He has published "Musique contemporaine: le second vingtième siècle" (Paris, 2001), etc. He gives a brief overview of various trends in French music during the 2nd half of the 20th century. The article was translated from the magazine "Fontes Artis Musicae", April-September 2000 (to be followed).

With Paul Hillier about the Estonian Philharmonic Chamber Choir and Music in March 2002 (56)

Last September, the Englishman Paul Hillier took over from Tõnu Kaljuste as the chief conductor of the Chamber Choir. The long-time member of the choir, Allan Vurma, talks with the conductor about his current work and future plans, cultural traditions that function in different cultural areas and their impact on the performance of music, various ways of presenting Baroque music, different music ensembles and groups where Hillier has been singer and conductor; he has also lectured at several US universities.

Vivaldi's Psalms on the Chamber Choir's New CD (62)

The well-known German music publisher *Carus* also issues records to go with its publications. In 2000 they produced two CDs of Mozart's religious choral music, *Vesperae et Litania* and *Litaniae*, performed by the Estonian Philharmonic Chamber Choir and the Tallinn Chamber Orchestra under the baton of Tõnu Kaljuste. The new CD presents Vivaldi's two-choir work, or in the words on the sleeve: *Salmi a due chori (Beatus vir, Dominus ad adiuvantum, Canta in Prato and Dixit Dominus)*. The performers include the Tallinn Chamber Choir and soloists kaia Urb, Vilve Hepner, raili Jaanson, Risto Joost, Mati Turi, Uku Joller and Rainer Vilu; conductor is Tõnu Kaljuste.

Maximum Points to ENSO. The Orchestra Presented Two New CDs on 1 March (63)

The last months have been very successful for the National

Symphony Orchestra's new CDs. By April, its last records have received maximum points in the world press on three occasions. Another CD reached the audiences in December 2001. It was the third in a grand project of Arvo Volmer, ENSO and *Alba Recons* that plans to record all Eduard Tubin's symphonies. The first CD – Second and Fifth Symphony – appeared in 1999; the second – Third and Sixth – in 2000, the third – Fourth and Seventh – at the end of 2001.

In February 2002, the first co-operation of ENSO and Paavo Järvi with the big international record company *Virgin Classics* came out. They perform Sibelius's Suite for Maeterlinck's play "Pelléas and Mélisande", Sibelius's opera "The Maiden in the Tower" (Jungfrun i tornet), and the famous *Valse triste*. For Järvi, this was the first record with ENSO and for an Estonian orchestra the first time to work with such a big company as *Virgin Classics*.

MARIA ERSS. "Bastien and Bastienne" – a Cosy Evening at the Tallinn City Theatre (67)

29 November 2001 saw the diploma performance of the 20th class of the Estonian Music Academy's Drama School (supervisor Elmo Nüganen), "Bastien and Bastienne" or a premiere of young Mozart's new short opera in Elisabeth Goldberg's home theatre". The productions uses the short opera of Mozart/Fr. Weiskern, "Bastien and Bastienne", translated from German by Linnar Priimägi. The director was Priit Vöigemast. Professional opera singers are replaced by Vöigemast's course mates, and the action takes place within the frames of the popular 18th century salon evening. Instead of an orchestra there is a piano.

CINEMA

JAAK LÖHMUS Answers (3)

Jaak Lõhmus (born in 1955) is a film journalist, former TMK film editor who has also worked as a TV journalist, directed three documentaries and written one screenplay. He is currently employed as the chief expert at the Estonian Film Foundation. He talks about the present situation in Estonian film and its future perspectives, the tasks facing EFF, film studies and film journalism. He also recalls his job in television, film work, younger years and his activity heading the Tartu University film club.

PEETER TOROP. "The Last Relic": Ideological Incidence of an Intersemiotic Translation, II (72)

The second part of a longer article that tackles Grigori Kromanov's (1926–1984) feature film "The Last Relic" (1969), the most successful Estonian film ever. It has been shown in 80 countries and has become a cult film in Estonia. A digitally restored copy was recently made and the film is currently running in Estonian cinemas. In the first part of the article, Torop compared Eduard Bornhöhe's historical story "Prince Gabriel or the Last Days of St. Birgitta's Monastery", Arvo Valton's screenplay, Paul-Eerik Rummo's lyrics and the film. The author calls the second part a theoretical epilogue where he explains the essence of intersemiotic translation that "The Last Relic's" analysis relied on.

PEETER LINNAP. At the Other Side of Water: Trauma of a Departure. Structure of Eric Soovere's Pictures (77)

The article examines the photographs taken between 1944

and 1949 by Eric Soovere, an Estonian photographer living in the USA. The pictures were published as a book in Estonia in 1999 and were recently exhibited at the Estonian National Museum. Linnap considers Soovere's "Escape to the West 1944–1949" a documentary photographic story with a narrative structure. The collection, taken over the period of five years and containing thousands of pictures, all abounding in detail and at the same time offering an overview, is seriously informative. It can be treated with the means of pure documentary, art, history, visual anthropology or semiotics.

PEEP PEDMANSON. Limited and Total Plympton (84)

The review tackles American animated filmmaker Bill Plympton's (born in 1946) films "Plymptoons" (1990) and "Mutant Aliens" (2001). Plympton was a guest at last year's Black Night's Film Festival.

MIKK RAND. Mutant Aliens and Festivals on a Black Night (87)

Interview with Bill Plympton. The animated film director talks about his work, success, selling of the films and about the sort of films TV and cinemas are expecting.

LIVIA VIITOL. Films of Religion and Ritual: Everyone His Own (90)

A review of Aleksei Alekseev's (born in 1974) documentaries "The Wedding of Mari People" (2000) and "Holy Mountain" (2000). He graduated from the Tallinn Pedagogical University's film and video department in 2001 and is currently going his MA degree. The common denominator of the two films is being faithful to traditions and to oneself; there is no exterior attractions and playfulness that often characterises the documentaries shown on Western TV channels. The reviewer thinks Alekseev might even be a bit too serious.

MÄRT KUBO. Yellowed Diaries Bloom Again (93)

A review of Heili Klandorf's (born in 1979) documentary "10 Days in August" (2001), graduation work at the Concordia University's media department. The reviewer finds the film informative as it shows political events taking place ten years ago and offers detailed interviews.

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, Rävata pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tonismägi 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 Raamatuküri, Ühikooli 11
Postimehe Äri, Raevoja 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 lingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ühikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetuse).

NB! Praateksenuplariid tuleetakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolne sissekäik), tel 6 200 489.



20. ja 22. märtsil esines "Estonia" kontserdisaalis ja 21. märtsil "Vanemuise" kontserdimajas "Eesti Kontserdi" sarjas "Sümfooniaorkestreid maailmast" Jaapani Filharmooniline Orkester. Selle silmapaistva orkestri kontserdid olid kahtlemata lõppeva kontserdihooja tipp-sündmuse Eestis. Jaapani Filharmooniline Orkester on asutatud Bunka Hosō ringhäälingu poolt 1956. aastal; 1959. aastal, pärast Fuji Televisiooni asutamist sai sellest kahe ringhäälingukompanii alaline orkester. Orkestri esimeseks peadirigendiks oli Akeo Watanabe, 1968. aastal sai selleks Seiji Ozawa, praegu on kollektiivi peadirigent Ken-Ichiro Kobayashi, kes juhatab kontserte 21. ja 22. märtsil. Külalistena on orkestrit juhatanud ka mitmed maailmakuulsad dirigendid, sh Igor Markevitch, Charles Munch jpt. Jaapani orkestri esimene peakülalisdirigent on praegu Neeme Järvi, kelle juhatusel kuulsime 20. märtsi kontserti.

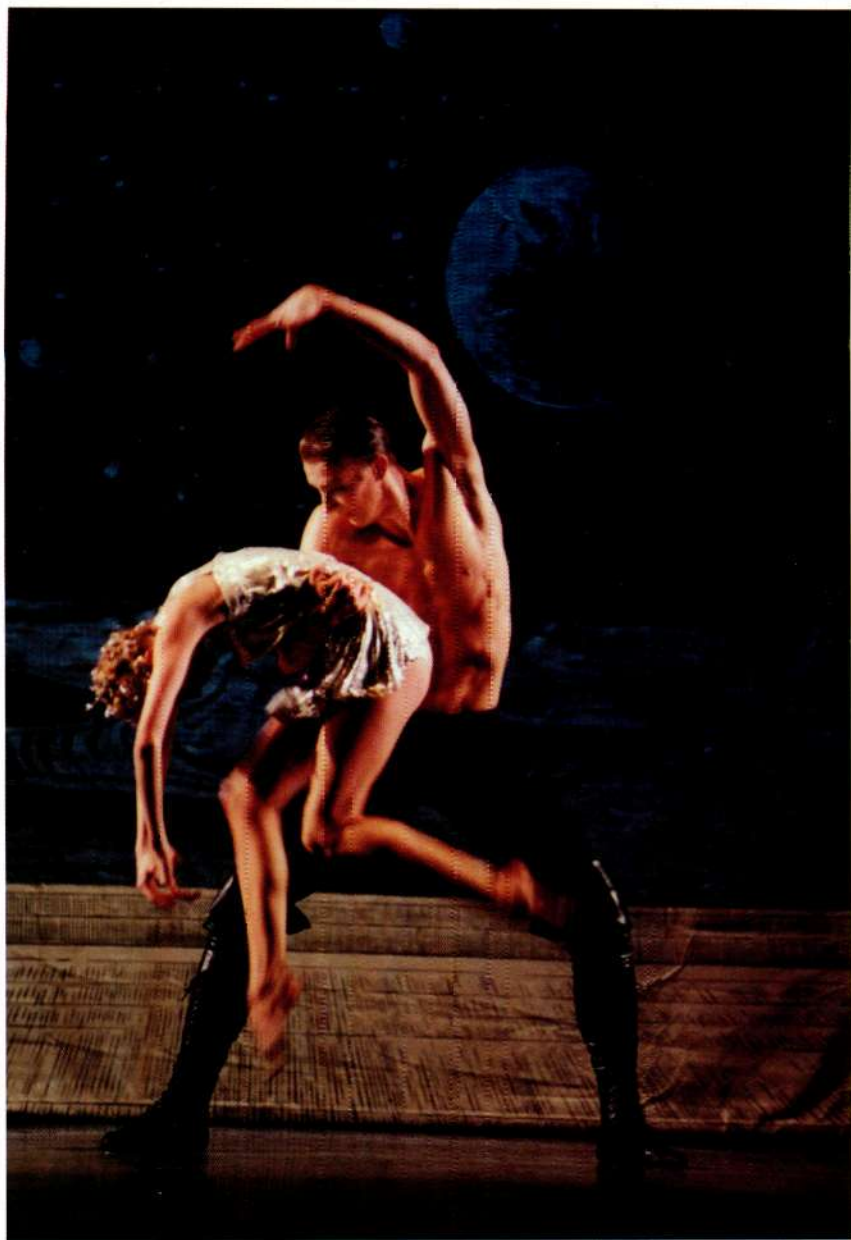


Orkestri peadirigendi Ken-Ichiro Kobayashi juhatusel kuulis eesti publik Tšaikovski Neljandat sümfooniast, Griegi Klaverikontserti a-moll, Prokofjevi Klaverikontserti nr 3 C-duur (solist maailmameisega prantsuse pianist François-Frédéric Guy) ja jaapani helilooja Yasushi Akutagawa (1925—1989) Triptühhoni keelpillidele.

Harri Rospu fotod



Pärast rasket haigust taas heas vormis Neeme Järvi tõi kodupubliku ette Pärdi teosed "Cantus in memoriam Benjamin Britten" ja "Fratres" (keelpilliorkestrile ja löökpillidele), Bruchi Viulikontserti nr 1 g-moll (solist jaapani praegusi tippsooliste Akiko Suvanai) ja Sibeliuse Teise sümfoonia.



7. märtsil esietendus Rahvusooperis "Estonia" nüüdisaja ühe tippkoreograafi Mauro Bigonzetti (Itaalia) uues versioonis Léo Delibes'i balleti "Coppélia". Balleti lavastas Bigonzetti assistent Karl Burnett (Suurbritannia). Uue koreograafia loomisel toetus Bigonzetti Maurits Cornelis Escheri graafikale ja Fritz Langi filmidele (eelkõige "Metropolis"). Fotol Ervin Green Coppéliuse ja Marina Chirkova Olympiana.

Harri Rospu foto

