



# TMK

# 6/2002

---

## XXI AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA tel 6 46 47 44

TOIMETUS: Tallinn, Voorimehe 9  
Postiaadress: postkast 3200  
e-mail [tmk@estpak.ee](mailto:tmk@estpak.ee)

Teatriosakond  
Margot Visnap, tel 6 46 47 43  
Muusikaosakond  
Tiina Öun, tel 6 46 47 43  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa, tel 6 46 47 45  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 6 46 47 40  
Kunstiline toimetaja  
Mai Einer, tel 6 46 47 43  
Küljendus  
Kaur Kareda, tel 6 46 47 42  
Korrekter  
Solveig Kriggulson, tel 6 46 47 40  
Tekstitöötlus  
Pille-Triin Kareda, tel 6 46 47 42  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 6 46 47 45

---

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

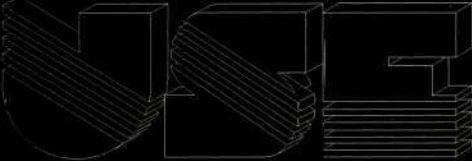
---

### Esikaanel:

Mark Soosaar mais 2002.

*Harri Rospu foto*

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



**Soft**

# teater · muusika · kino

## SISUKORD

TEATER		
Margot Visnap	AASTA TULEB JA LÄHEB ( <i>Aasta 2001 Eesti teatris</i> )	13
Andres Keil	KAS NEONARRATIIVSED UUSREALISTLIKUD TUULED? ( <i>Eesti Kirjanduse Seltsi aastakoosolekul peetud ettekanne eesti näitekirjandusest</i> )	20
Reet Neimar	ALUSTAJAD EI OLE ALGAJAD ( <i>EMA Kõrgema Lavakunstkooli XX lennust ja teatrikoolidest</i> )	24
Neeme Raud	AMEERIKA TEATER — KAS TULEVIKUMUDEL EUROOPALE...?	38
MUUSIKA		
	VASTAB LILIAN SEMPER	3
Valdur Roots	MÄNGIB LILIAN SEMPER (CD-plaadist)	12
Vladimir-Georg Karassev-Orgusaar	TORMISE TULEK PRANTSUSMAALE	42
Evi Arujärv	EESTI MUUSIKA PÄEVAD 2002: <i>glissando</i> — libisedes	50
Johannes Jürisson	HEINO ELLERI LOOMINGU KULTUURILOOLISEST TAUSTAST EESTIS	55
	PERSONA GRATA. TIMO STEINER	93
KINO		
Graham Fuller	NÄKID PAABELIS ( <i>David Lynchi filmist "Mulholland Drive"</i> )	59
Marianne Kõrver, Andres Maimik	TUNNELI LÕPUS MUSTAB PIMEDUS ( <i>David Lynchi "Mul- holland Drive" ning Joel ja Ethan Coeni "Mees, keda polnud"</i> )	65
Veste Paas	OLI KUNAGI TALLINNA KINOSTUUDIO I	70
Õie Orav	KOOLIÕELE MÕELDES ( <i>Valeria Andersoni poeetilisest dokumentalistikast</i> )	75
Linnar Priimägi	MARK SOOSAARE REALISM JA RAHVUSLIK PROGRAMM ( <i>Filmidest "Nikolai tänav Pärnus" ja "Anu Raud. Elumustrid"</i> )	80
Karol Ansip	KAHE MEHE ESIKLAPS ( <i>Andres Arro ja Aivo Spitssonoki dokumentaalfilmist "Valga — Tallinn — Valga"</i> )	84
Mati Õun	MEREPÕHJA MAETUD ( <i>Kaks Indrek Kanguri allveefilmi huk- kunud iaevadest: "Tsaari sõjalaev" ja "Tema Majasteedi sõjalaev"</i> )	88



# VASTAB LILIAN SEMPER

---

Millal sa teadvustasid endale, et pärined üpris tavatust perekonnast – isa kirjanik, ema muusikateadlane ja onu kunstnik...

... ja onunaine Mari Adamson tekstiilkunstnik ning ema õemees Ernst Jõesaar veel skulptor. Ma polegi sellele tähendust osanud anda. Jõesaar, keda kutsuti Joosepiks, oli omal ajal päris tuntud, praegu mäletatakse teda vähe, sest ta läks 1944. aasta sügisel Rootsi. Aga oma hilisemad tööd, mida oli umbes saja ringis, saatis ta hiljem siia Kunstimuseumile. Saksa ajal just nende juures elasingi. Meie Tartu kodu Veski tänaval sain olla vaid seitse aastat, kohe sõja algul põles see maha. Seda kodu mäletan küll täpselt, ta oli suures osas Adamson-Ericu planeeritud. Söögitoa seinad olid õlivärviga heleroheliseks tehtud ja siin-seal olid otse seinale maalitud nelinurksed abstraktsed pildid, neid jagus mõõblilegi, näiteks serveerimislaua plaadile. Eks siingi, mu praeguses kodus, on suur osa tema töid, nii maale kui tarbekunsti. Onu Joosep need põlevast majast päästis. Kõik muu jäi sisse, ka punasest puust "Ihse" tiibklaver.

Asusime siis emaga vanaema tallu, Pukast paar kilomeetrit Otepää poole, sealt on pärit mu kõige eredadad lapsepõlvemälestused – rohkem, kui sellest kultuuri täis Tartu kodust. Olin seal veetnud kõik pikad suved sündimisest saati. Mul oli sealt kinkude vahelt päris raske Tallinna tulla, masendas see lame-tasane maastik, ei olnud harjunud. Kui isa Venest tagasi jõudis, siis tuli tulla. Kolm aastat varem, mõistagi, pidi ta ENSV haridusministrina evakueeruma. Ema lasti muusikakoolist muidugi lahti, muud hullu ei juhtunud – küllap see oli hea, et ta kohe maale läks, selline vasakpoolsete vaadetege mehe naine. Ja kui vaadetest rääkida, siis ma ei salga, et ka mina tunnen sisimas protesti sotsiaalse ebaõigluse vastu.

Elasite maal, kuidas ja kus koolitee algas?

Kooli läksin ikka Tartus, praegusesse Miina Härma nimelisse, kohe teise klassi. Elasime koos kolm aastat vanema õe Siiriga tädi-onu peres. Lahusolek emast oli raske – näen seda oma kirjadest, mis ma alles hiljem ta sahtlitest leidsin, need on täis igatsust. Jõesaared andsid küll oma parima, aga kui ema kord sõiduloo sai ja Tartusse tuli, no küll oli siis õnnis tunne!

Olid seega ema laps?

Ei, rohkem olin ikka isa laps. Sain kord poissnuku ja ristasin ta kohe Johanneseks. Samas, ega isa-ema meiega ekstra palju ei tegelnud, õiendasime rohkem õega omaette – nii õues kui toas. Suviti olime küll kõik rohkem ninapidi koos.

Ja see "Ihse" klaver?

Ema ikka mängis sellel, ja mina ka natukene. Ema õpetas alguses väheke. Suurt sundust ei olnud, oli rohkem laste klimberdus. Kindlalt õppima pandi alles kooliajal. Õde sai õpetajaks Selma Kaudre ja nõustus harjutama vaid tingimusel, kui ta saab Straussi valse mängida. Mina olin väiksem ja leplikum, mängisin etüüde ja sellist kraami, õppisin teise õe, Irmgard Kaudre juures. Klaverit ei olnud enam, käisin tund päevas ühe tädi sõbranna kodus harjutamas. Eks ma vahel uidanud niisama klahvidel, ei viitsinud eriti, ja kord küsis ta teisest toast, et mis see on, mida sa mängid? Ütlesin, et Haydn, endal läks südame alt külmaks, sest arvan, et Haydniga mu kunst ei sarnanenud mitte vähimalgi määral. Aga ma vist ikka harjutasin ka – ühest emale saadetud kirjast leidsin aruande, kus seisis, et olen läbi mänginud Czerny etüüdid – mitte 1 kuni 25, vaid – 1, 2, 3, 4, 5 jne järjest kuni 25! Terve lehekülj numbraid täis!

Isa kojutulekut muidugi mäletad?

Muidugi. See on väga mälestusväärne veel selle poolest, et samal päeval suri mu õde. Tal oli miliaartuberkuloos, mis avastati hilja – lubati elupäevi vaid kaks nädalat, aga ta elas kaks kuud... Ema julgustas: ootame, ootame isa! Isa tuli otse

rinde järel Võrust, sõitis "Willisega" hommikul ukse ette ja läks kohe ülakorrusele haigevoodi juurde. Õhtul kell seitse oli lõpp. Nii et — ei taha teistega võrrelda, aga ka minu elus on juba varakult dramaatilisi situatsioone olnud.

Jäite siis kolmekesi, sina neile ainukesena — hakati sind siis rohkem (muusikuks) vormima?

Pean ütleva, et vähe, vähemalt muusikast nagu polnudki palju juttu. Elasin rohkem oma elu: sõbrannad ja muu taoline. Sügisest 1944 olime juba Tallinnas, sellesamas kodus siin. All elasid Rummod, Leaga olime pinginaabrid ja alatasa koos. Isa-ema olid toona hirmus hõivatud. Pärast, jah, kui isa nii-öelda kodanliku natsionalistina töötuks jäi ja koguni variisiku kaudu estraadilaulude tekstide tõlkimisest elatus, olime rohkem koos. Nõnda ka emaga, temagi vallandati konservatooriumist. Ega isa hiljem enam riigitööle naasnud.

Oled sa kõiki isa raamatuid lugenud?

"Punaseid nelke" ei ole. Mõned aastad tagasi ilmutas "Keel ja Kirjandus" ühe tema ammuse nõukogudeaegse artikli, milles ta väga valusalt ennast (ja ainult ennast) kritiseerib. Olen nüüd endamisi mõelnud, et mõndagi paindumist võimu ees tingis soov omakseid säästa. Ma küll ei tea midagi konkreetset, kuid... Näiteks ei võetud mind algul (1952) konservatooriumi vastu (eksamid olid korras!). Just sel ajal pääses isa kuidagi keskkomiteesse kellegi jutule — järsku tegi ta seda minu pärast? Sest mõni nädal hiljem mind immatrikuleeriti! Toonitan, et ma tõesti ei tea, aga lihtsalt vahel tuleb selline mõte. See kõik on teinud palju südamevalu. Elu on väga keeruline ja kõik siin ilmas ei ole ainult must-valge.

Kui palju te kodus üldse maailmaasju arutasite?

Tead, me isaga olime üpris kinnised inimesed, nii et — vähe. Kindlasti rääkisid nad emaga kõike. See oli ikka väga ilus ja kokkuhoidev abielu. Arvasin kaua, et abielud ongi niisugused, nüüd näen, et kaugeltki mitte. Nad aitasid teineteist väga palju ja võtsid vastu ka kõik löögid. Mind säästeti.

Kas pole nii, et turvatunde loovad mitte üksnes sind hoidnud inimesed, aga järeltundena ka see interjäär, millega nad seostuvad, kuhu nende vaim on ju alles jäänud, selle stiilse mööbli, pilte täis seinte ja toast tuppa ulatuvate raamaturiulitega, kas või kohviserviisiga?

Polegi nii ilusti mõelnud, see on ju väga pikalt, enesestmõistetavalt nõnda olnud. Tõsi, ma tunnen end paremini seal, kus on palju raamatuid, see äratub usaldust. Ja kui kodus on kunst, siis tahan, et see oleks hea kunst, muidugi nii, nagu mina sest aru saan.



Emaga Luual  
1950. aastatel.

### Sama kehtib küllap inimestegi kohta?

Ma ei ole supernõudlik, aga maitsetus riivab mind tõesti. Ja igasugu pisiasjad. Näiteks niisugune asi, kui tundud-teada nimesid hääldatakse valesti, või veel hullem – kui võõrsõnu pruugitakse valesti (sellealane klassika: konstanteerima *pro* konsta-teerima). Samuti ei meeldi mulle, kui keelekasutuses oma sõnad ja väljendid hüljatakse ning varmalt võõra järgi haaratakse (näiteks: mitte “lase käia”, vaid “anna minna”. Miks?) Oleksin võinud ehk tõlgina töötada. Interpreet on ju ka tõlk, aga kirjandusliku tõlgi elus on kindlasti vähem närvesöövat pinget. Ma olen harva esinenud täie suutlikkusega, närv on seganud.

Inimomaduste kohta ütleksin nii, et minu ideaal on objektiivsus, et asjadest räägitaks nii, nagu nad on. Tean, et lähen sellega vahel üle piiri ja võin juuksekarva lõhki ajada. Ema küsis vahel, miks ma advokaadiks pole hakanud. Aga mind häirib musta valgeks tegemine. Kehv lugu, sest seda tehakse ju ilmast ilma, ja kui ma ei saa midagi parata, olen lihtsalt vait. Väiksemates asjades ja inimestega, kes mulle on lähedased, teen suu lahti ja võin neid üles ärritada oma formaalse loogika tagaajamisega, mis alati polegi nii tähtis. Aga mis endasse jääb, see jääb närima või keeb sees. Ja siis on küll hea, et on muusika (või kirjandus), mis aitab seda leevendada ja end välja elada. Mis annab mõista, et nendes asjades pole sa ükski. Iseloomuomadustest on minu meelest tähtis tarkus, headus (õieti arvan, et need mõisted mõnevõrra kattuvad) ja töökus. Klatšida on ju mõnus, aga ma ei sallii hästi, kui räägitakse asju, mida ei teata, vaid ainult oletatakse, seda eriti negatiivse poole pealt; ja egotsentrilisus – me oleme ju kõik seda mingil määral, aga üle piiri ei tasuks minna. Selle ületajad ajavad naerma ja tekitavad põlgust. Ja lõpuks – ma lävin mõnuga inimestega, kelles on optimismi.

### Missugused muusikamuljed on sul lapsepõlvest?

Ema hakkas Tartu muusikakoolis õpetama 1940. aastast, enne olid tal eraõpilased. Lühikest aega käisid meil kodus tunnis kaks neidu, üks oli Erna Saar ja teine Maria Reeben (pärastine Epler, temast sai hoopis ülikooliimene). Küll nad mängisid hästi, me õega roomasime alati ukse taha kuulama! Ja muidugi ema mäng, seda mäletan teadlikumalt Saksa ajast, sest maal oli ka pianino, muide jälle päris hea “Ihse”, mis praegugi alles. Ta kaebas, et noodid olid kõik ära põlenud, oli mingisugune Schuberti kogumik, millel oli rott ka kunagi öösel nurgad ära närinud. Ta mängis üldiselt palju, ka hiljem. Tema armastas muusikat – mina olen ikka rohkem vajadusest mänginud.

### Jah? Enda valitud vajadusest?

Mitte päris, vaid selle mängis kätte jällegi saatus. 1951. aastal, kui muusikakooli lõpetamiseni jäi aasta ja kui lõpetasin keskkooli, tahtsin minna Tartu Ülikooli



Isaga Prossa järvel,  
1966. aasta paiku.

filoloogiat või ka bioloogiat õppima (meil oli isaga ühisharrastuseks taimed, üldse loodus), kuid oli selge, et mandaatkomisjonis tõmmatakse kriips peale. Koolikaaslaste soovitasid siis Moskva Ülikooli, kus perifeersele taustale suurt tähelepanu ei pööratud. Läinuksin ajakirjanduse peale, kuid loobusin keeleoskuse nappuse pärast (venekeelne essee!), kuldmedal seal ei lugenud. Nii jäingi muusikakooli lõpetama, ja ikka Kaudre juures, kes ka sõja lõpul Tallinna üle oli kolinud. Kaudre õpetas mind kümme aastat. Repertuaaris oli palju klassikat ja Bachi, aga alati ka eesti heliloomingut. Pärast 1948. aastat pandi repertuaari küll igasugu uskumatuid asju, rohkesti vene muusikat ja mitte ainult head, nagu Tšaikovski, vahel oli lausa absurdi (Aleksandrov-Mihnovski "Kantaat Stalinist" – üks mu sõbranna mängis). Kujutad ette, mida see tähendas Kaudrele, kes ühena esimestest mängis meil Messiaeni! Debussy oli siis juba täielik mandumine! Inimesena oli ta kinnine, kuid temperamentne – kui vihas, siis prahvatas. Mina ei võtnud, ausalt öeldes, kuni muusikakooli kümnenda, lõpuklassini oma ülesandeid mitte kõige tõsisemalt. Lõõbiga pooleks võib öelda, et alles stalinism mängis mulle pianistikarjääri kätte, kuigi usun ka, et kui oleks läinud kavatsuste kohaselt, küllap oleks hüvastijätt muusikaga jäänud omakorda hinge kriipima. Muide, Kaudre oli kirjavahetuses Olav Rootsiga Bogõtas, need kirjad peaksid olema alles, ma ei tea vaid, kas on muuseumi jõudnud või mitte.

Konservatooriumis said uue õpetaja – Heljo Sepa.

Jah, ta tuli Moskvast Heinrich Neuhausi juurest aspirantuurist, oli värske ja energiline, väga võluv noor daam – niisugune, kellesse võis kui õpetajasse kohe armuda. Ta pööras tähelepanu suuremale joonele ja suuremale tehnikale. Repertuaar oli rohkem romantiline. Ta usaldas väga õpilasi, andis mängida teoseid, millest poleks julgenud unistadagi. Ei tule meelde, et oleksin mingit Mozartit mänginud, ah ei, siiski *a*-moll rondot. Beethovenist kõitsid teda just viimase perioodi sonaadid, palju oli Prokofjevit, ka Šostakovitšit. Chopiniga olen ikka lähedust tundnud ja sain seda ka Heljo Sepa juures mängida, samuti Liszti. Esimene esinemine (stuudiokontsert) orkestriga oligi Chopini *f*-moll kontsert. Sergei Prohhorov juhatas ja ma imestasin, kui kohutavalt taktitult orkestrandid selle kena ja targa inimesega käitusid. Ju tal puudusid juhi omadused üldisemas tähenduses, manuaalselt jäi ta ka tagasihoidlikuks.

"Hruštšovi sula" tabas sind kusagil konssi keskmistel kursustel?

Jah, esimest korda lubati mul avalikult esineda III kursusel. See, et mitte varem, ei masendanudki eriti, võtsin seda personaalse paratamatusena. Siis aga, kui ma kohe konssi sisse ei saanud, jäin küll haigeks. Meie peres on alati haridust ja haritust ülimaks peetud.

Olgu et tühipalja klaverdajana, keda kõik kohad täis ja kellest vaid väikesel osal on lootust auväärsetele tribüünidele? Kas sinu aegu klaveritudengid unistasid laste õpetamisest või aplausimürast? Ja kuidas on nüüd, EMAs?



17. juuni 1957,  
"Estonia" kontserdisaal. Tallinna  
Konservatooriumi  
lõpuaktus: solist  
Lilian Semper,  
ERSO't dirigeerib  
Sergei Prohhorov.



Mulle näib, et vanasti ei mõeldud reaalselt ettepoole. Praegu ollakse konkreetsemad ja realistlikumad. Paljud sihivad näiteks kohe õpetajaks. Siis lihtsalt mängiti, unistati ja arvatigi, et jäädakse eluks ajaks mängima. Mina küll arvasin selle loomuliku olevat. Ma olin juba sellest evelil, et sain õppida, meie peres oli see põlvst põlve tähtis olnud. Isaisa oli Tuhalaanes külakooliõpetaja, suri ammu enne minu sündi. Isa jutust tean aga, et see pere oli alati niisugune väga korralik olnud – mitte, et religioossed oleks oldud. Aga ei vannunud näiteks sugugi – kui vanaisal väga suur viha peale oli tulnud, ütelnud ta “sulavesi”. Ise vannun vahel nagu voorimees, isalt pole elus kuulnud ainsatki “kuradit”. Vanaisa ütlemine olnud, et “enne ma kas või varastaksin, kui et ma loll oleksin” – tarkus ja õppimine olid nii hinnas! Ja mulle tundus ka see hariduse asi ainuvõimalikuna. Inimene on ikka noor ja rumal, talle tundub, et kõik ukсед jääksid kinni, kui kohe haridust ei saa! Nüüd olen elutark ja näen, kuidas ajad muutuvad...

Oma aja kohta võtsidki maksimumi.

Aspirantuur Moskvas oli õnn küll. Sel 1957. aastal ei olnud vabariiklikke kohti (nagu varem ja hiljem), nelja koha peale kogunes üle Liidu 27 tahtjat. Ega oleks vist läinud, kui ema poleks tagant utsitanud. Tema oli tõepoolest tegude inimene. Tuleb meelde selline seik. Kord ei tahtnud kultuuriministeerium ühe noore helilooja tööd omandada, ema värvis huuled ära, lõi kübara pähe ja läks otse ministri juurde. Ja ajas asja joonde! Nõnda teistelgi puhkudel, nõnda siis minugagi. Sõja ajal Pukas taheti rentniku hobused rekvireerida, juhtusid poolakatest ohvitserid olema. Ema astus ette, lasi käiku kõik oma võõrkeeled ja laulis isegi Poola hümmi, kuni mehed löid käega. Muidu tal praktilist meelt küll eriti palju polnud.

Ühelt poolt seega ema sund, teisalt vedamine ka – kohtade arvu suurendati, ja seda teatas mulle parajasti Moskvast tulnud Veljo Tormis (mina olin kodus rängas ootuspinges). Uue aasta algul jõudsin kuulsa Jakov Zaki juurde. Tase ja nõudmised olid niisugused, et algul tekitas päris tõsise alaväärsustunde. Kõik ümberringi mängisid jube hästi klaverit, olid andekad ja tehniliselt tugevad. Esitasin Zakile esimeses tunnis Beethoveni Neljanda kontserdi (ta ise andis mulle kava kolmest klaverikontserdist). Enda arust olin teinud kõik, mis oskasin. Tema kuulas ära ja lausus – nagu seal kombeks – klassi ees: “No te võiksite seda veel natuke õppida.” See oli õudne! Ja väga, väga kasulik, sest viimistlustase oli Moskvas äärmiselt kõrge, töö tihe. Tuli kõvasti pingutada.

Niisugune töö sööbib kindlasti hästi mällu. Sellest on möödas juba enam kui neli kümnendit, ütle palun, kui palju seal õpitud kontseptuaalsest on üldkehtiv või mis on muutunud? Kas või Beethoveni puhul näiteks?

Beethoveni osas võis Moskva kooliga rahul olla. Just põhiosas, erinevused detailides on loomulikud, need tulenevad juba suurte kunstnike individuaalsetest eripärasustest. Mida aga Moskvas väga vähe mängiti, oli Bach. Ei tea, kas tulenes see vene hinge omapärasest, kuigi ma ei ütleks, et barokk oleks vähe emotsionaalne. Mulle meenub siinkohal ja meeldib väga Matsovi väide siinsamas TMKs mõned aastad tagasi, et kuigi Bach elas pärast gootikat, on ta gootikum kui barokk, ta on kõrgustesse pürgiv. Barokki ehivad rikkalikud kaunistused, Bachil seda ju on, kuid see pole üldse oluline – oluline on tema muusikaehituslik külg, ikka see tung üles. Aga vaat sellist muusikat mängiti Moskvas vähe, igatahes mitte rohkem kui kohustusliku repertuaariosana.

Muutused just siis seal vist algasid. Minu viimastel Moskva aastatel tegutses juba Aleksei Ljubimov, tema tõi välja nii klavessiini kui ka kaasaegse muusika, torakas silma oma erksusega. Ühtekokku olid need Moskva aastad jumalik aeg: millised kontserdid – Isaac Stern, Karajan, Bernstein, Philadelphia ja Bostoni orkestrid, Pariisi ja Londoni pianistid ja kes kõik veel! Kui palju huvitavaid tutvusi, I Tšaikovski konkurss ja palju muud. Minu rida konsis aga kulges omasoodu, pearõhk asetati romantilisele muusikale ja virtuoossusele. Eks see olegi nende tugev külg. See on nii kõva kool, et vaata praegugi milliseid kaalukaid võistlusi või žüriisid tahes, pool neis on venelased. N Liidu päevil võisid meie noored vaid õnnelikud olla, kui said Venemaal õppida nimelt muusikat ja mitte mõnda tehnilist ala, mis oleks ammu aegunud.

Sellal vältas aspirantuur kolm aastat, mis nipiga sa ühe talve kauem said seal olla?

Juhtus nii, et too teine ettenähtud kontsert (1959, soolokava) läks mul hästi ja Zakil tekkis plaan mind Tšaikovski konkursile saata. Selle ettekäändega saingi aega juurde, kuid vastavat kava siiski ei jõudnud ette valmistada. See mahv käis üle suutlikkuse ja mul jäi vist auahnusest ka väheke puudu.



Lilian Semper 1960.

Tallinnas olid jälle sügisest 1961 ja hakkasid ise õpetama, esimese iseseisva klaveriõhtu andsid "Estonias" aga juba 1958. aastal?

Ei, esimene oli ikka see esimene avalik aspirantuurikontsert Moskvas, kus Zak esitas orkestripartiide. Mängisime lisaks Beethoveni Neljandale veel Francki "Sümfoonilisi variatsioone" ja Rahmaninovi Esimest kontserti. Küll oleks seda huvitav nüüd kuulata just Zaki koha pealt — et kuidas ta saatis. Ta oli õudselt hea pianist, omaaegne Chopini konkursi võitja. Ta ei olnud mulle küll väga südamelähedane, sest kummaline jah, ta polnud just emotsionaalne ega vahetu. Ent hiilgav erudiit, võis käigult mängida ette näiteid Beethoveni kvartetidest või kust tahes, tundis suurepäraselt kujutavat kunsti. Võlus just oma tarkuse ja virtuoossusega ning õpetas muidugi väga hästi. Järgmisel aastal mängisin Moskvas valmis saanud soolokava ette ka kodupublikule ja see oligi mul esimene kord täisõhtuga Tallinnas esineda. Varem olin muidugi ka esinenud, kuid episoodilisemalt.

Kas te filosoferisite Zakiga vahel ka?

Ei, tema minuga vähemalt mitte. Ma ei ole filosoferija, ei kodus ega väljaspool, leian, et õnn on see, et tükk elu on kätte antud, mis muud. Tuleb tänulik olla. Pianistil loomulikult ka kõigi esinemisvõimaluste eest. Soolokavadega astusin vähe-mal määral ka edasi, ent siis tuli juba ansambelmäng, eriti tihe koostöö kujunes mul Mati Kärmasega.

Kuuekümnendatel sosistati, et sa võinuksid rohkem esineda, aga olevat olnud mugavõitu — kuidas sellega oli?

Võimalik, aga ma nüüd seletan, mis oli. Kui ma Moskvast tagasi tulin, haigestusin minagi tuberkuloosi, õieti nii hull see ei olnud, aga plekk kopsus avastati. Ma varjasin, õe saatusele mõeldes, seda emagi eest. Pidin end väga hoidma, arst ei lubanud viis aastat end pingutada, koolitöö tuli aga sellegipoolest ära teha. Ma sõin selle ajaga ära neli ja pool kilo tablette, iga päev neelasin neid kaheksakaupa kolmkümmend kaks tükki! See võttis võhma välja, paranesin alles 36. eluaastal. Eks siis suut-sin jälle rohkem. Olgu kõrvaltvaatajale seegi teadmiseks, et klaverimäng vaid näib kerge: istu ja vibuta sõrmi. Tegelikult on see nii füüsiliselt kui vaimselt pingutav,

tegu on ju paljuhäälse muusikaga. Füüsiliselt on meestel siin tohutud eelised. Kas või käe suuruse tõttu – väikese käega naine peab alatasa nuputama, kuidas seda või teist akordi võtta, ja palju muugi üle. Mõistuse koha pealt ma siiski ei arva, et naised alla peaksid jääma, aga pisut teistmoodi mõtlemist tuleb vahel ka ette.

Ansamblimängust julgen öeldu põhjal arvata, et soolost on see mõneti, mitte just väga palju, aga siiski kergem. Solisti üksiolekutunne on muidugi väga nauditav ja tore, omamoodi vajadus ja väljund, aga ikka on hirmus hea ka, kui keegi teine seisab sinu kõrval. Seega siis see koosolemise tunne muusikas.

Mati Kärmasega sokutas meid kokku Helju Tauk. Kütkestas kõigepealt hoopis teine repertuaar, teiseks – teistmoodi inimene sinu juures. Me lausa õppisime koos – ei tea, kas Mati ei viitsinud üksi harjutada või mis, kuid just nii oligi põnev.

Mäletad sa, et vähemalt kord oled ansamblistina mänginud ka löökpilli? See oli 1974. aasta orelifestivalil “Bach ja kaasaeg”.

Ah jaa! Mängisime Guillou “Colloque’i”, Eteri Mgaloblišvili orelil, Kalju Terasmaa ksülofonil, Andrus Vaht timpanitel ja mina klaveril, mille partii kandis tööpooldest äärmiselt tugevat rütmifunktsiooni. Oli väärt lugu ja tore seltskond, Eteriga vahetame vahel kirju praegugi. Ent see oli erandlik etteaste.

Olen loomult rohkem pidev ja truu inimene, kelle peale võib kindel olla, et ta on enam-vähem alati olemas ja stabiilne. Sestap olengi põhiliselt mänginud tolle ain-sama Mati Kärmasega, kõik teised on osutunud väga juhuslikeks partneriteks. Ette on tulnud ka üksikuid kvarteti- ja kvintetikoosseise, flööti (Sigrid Orusaar, Samuel Saulus), lauljaid, Ants Söödi koor. Nüüdseks on see minevik, erandiks vahest vaid Mati 60. sünnipäeva tähistamine mullu. Täitsa tore oli jälle, sest olime ju alates 1970. aastast järjepanu koos musitseerinud ikkagi ligi veerandsada aastat, mil kavu valmis tohutult palju. Tõsi, piirdusime põhiliselt Eestiga.

Väljaspool olen esinenud üldse vähe: kord koos Neeme Järviga Kaunases ja Vilniuses (sealse orkestriga), Toomas Velmetiga Taga-Karpaatias ja Kaukaasias, solisti-na Soomes ja Rootsis ja muud vähemat. Turistina, jah, olen liikunud, eriti viimastel aegadel, mitmel pool Euroopas ja saanud vapustavaid muljeid, ent ehedaimad mälestused pärinevad jalgsimatkadelt konsi päevil Kaukaasias ja mujalgi, seljakotiga üle jää-lõhede 3400 meetri kõrgusel, see oli põhjalik. Üks mu tudeng käis alles hiljuti ära Bai-kali ääres, seega pole ka idapoolsed rajad veel või enam sugugi umbe kasvanud.

Jõudsime tagasi su noorusmaile ja sealt sinu praeguste noorte juurde. Su viimaseks primaks oopuseks on tõusnud Irina Zahharenkova, kes kevadel pälvis VI pianisti-de konkursil midagi ehk üleamat kui esikoha – publiku mäekõrguse poolehoidu. On sul mingid erilised tööprintsüübid uuele põlvkonnale lähenemisel?

*Kümne aastat ansamblimängu Mati Kärmasega. Juubelikontserdi proov 4.detsembril 1979.*



Mingist oma koolkonnast oleks narrus rääkida. Klaveriõpetus? Tont teab, mismoodi see käib. Metoodikast, mida olen õppinud, ei mäleta ma ühtki sõna. Seda on kindlasti vaja algõpetuse juures, mis on küllalt spetsiifiline ja kus leidub palju nõkse, mis aitavad kiiremini edasi jõuda. Suurte õpetamises – see on ikka see, kuidas ma ise oskan, tunnen ja mõtlen. Õpetamine on nii elav asi, ideed tekiavad ja kaovad, nagu loomingu protsess. Mul on ka üks viga, mul puudub valmisretsept teoste kohta ja järgmine kord võib tudeng öelda, et aga te väitsite eile just vastupidist! Kui hästi läheb, naerame koos ja vaatame, miks see nii välja kukkus. Tähendab, midagi sai liiga palju või vähe või midagi antud löigu suhtes eelnevas on muutunud ja ei toimi koos enam loogiliselt. Vaat selline lõputu tegevus.

Üks, mis mulle küll hirmus tähtis, on rütmiline organiseeritus. Halva rütmiga inimene on muusikas lootusetu juhtum. Peab olema midagi stabiilset, millest kõrvale kalduda. Ja tudengi arengus on väga tähtis repertuaari valik, selle abil see areng, ka tehniline, käibki.

Kui nüüd alguse peale, sinna neljakümne aasta taha vaadata, siis meenub, et tollal tundus õpetamine kõrvaltegevusena, mängutahe oli suurem. Õpetamise seisukohalt on see halb, sest suurem osa inimesi ei suuda mõlemat võrdselt teha. See on ka üks põhjus, miks ma tasapisi järjest vähem esinema hakkasin. Näen nüüd seda nooremategi kolleegide pealt, kuidas neil vaekausis õpetamise poole kaldub, ja üliõpilastele on see kasuks. Väga palju on leib muidugi andest, rõõm tuleb ikkagi peamiselt siis, kui see anne on suur. Praegu harjutatakse minu aegadega võrreldes märksa tõsisemalt. Ei ole ka pääsu, konkurents on tihedam ja nüüdisnoor targem (meil oli ehk elutarkust rohkem – me saime tunda palju halba, praegu ollakse elus turvalisemad). Ja läbilöögi vajadus on suurem – nagu võimalusedki, mis on võrratult avaramad ja mitmekülgsemad.

Õpetamine... See muutub pidevalt su endaga ja läheb vanemas eas paremaks. Kogemus aitab igal juhul ning selge seegi, et pead ise mänginud olema. Kui on väga andekas õpilane, siis võid lasta tal mängida teistmoodi, kui ise seda teeksid. On kasulikki teistsugust mõtlemist jälgida.

Veelgi põnevam on kahtlemata jälgida teise küpse interpreedi mõttekäike. Sinu eest on läbi käinud terveid põlvkondi eesti pianiste.

Et neid hinnata, peab sul endal mingi tase olema. Muidugi kuulsin tüdrukuna veel Artur Lembatki, mis ma sest aga mõistsin või mäletan. Esimese ja kõige ereda-mana meenutan siiski Heljo Seppa, tema oli mõjuv kunstnik. Tudengipõlvest on meelde jäänud Hilja Olmi klaveriõhtu (vist ainuke?), tema temperament. Et tehniline pagas oli minevlastel ikka väga kesine, siis lummas iga üleolek sellistest probleemidest. Kui Aino Vilimaa-Himbek mängis Glinka-Balakirevi "Löökest", vaatasime talle hardunult alt üles; praegu mängitakse kõige raskemaid Chopini ja Liszti etüüde muusikakeskkoolis, järelikult on kriteeriumidki väga kõvasti edasi nihkunud. Oli sellalgi meeldivaid erandeid, nagu Eugen Kelder, kel veel ka imepärane pehme löök.

Stiilide poolest on maailm meie jaoks muidugi tohutult avardunud. Mulle tundub, et iseäranis viimastel aastatel on hakatud mängima raskemaid asju, ja need lähevad järjest noorematesse kättesse. Repertuaari avardumise tõi endaga kaasa mäletatavasti Arbo Valdma kuuekümnendate keskel. Tal oli tohutult ideid, ja kuigi hilja alustanuna polnud temagi tehnika hiilgav, mõjus ta mentaalselt ja uudsete kavadega eriti värskendavalt. Siis tulid Kalle Randalu, Ivari Ilja, Peep Lassmann ja veel terve uhke rida töökaid ja isikupäraseid andeid. Pianistide osas oleme tõesti jõukad ja üha rikkamaks muutume. Räägitakse koguni üleproduktisioonist, aga kuhugi on nad kõik ära mahtunud. Ja mõnedki tegevpiianistidena end teostanud.

Ainult päevalehed ei tee enamasti märkamagi.

Praeguse kirjutava pressu kultuurihuvitusest ei taha mitte rääkida. Arutasime just Ester Mägiga, et vaja loobuda "Päevalehest", kus on liiga vähe kultuuri. Et ehk telliks "Postimehe". Kuid selgub, et ka seal väheneb kultuuriprobleemide käsitlemine üha. Pianistide VI konkursist, millel oli tegelikult suur publikuhuvi, võis lugeda üksnes "Sirbist" "Muusikast". Minu meelest teeb ajakirjandus suure vea, inimese vaim jääb niiviisi kängu. Nagu orkestri-, nii ka klaverimuusika on ikkagi arusaadav päris laiale publikule – miks siis muidu lapsi seda pilli nii palju õppima pannakse, lootusi rajatakse ja perspektiive luuakse? Ja kajastada saaks seda väga põnevalt (nagu spordiga tehakse). Kus on kultuuritoimetajate silmad?

Asjaomaste hinnangul täitis konkurss seatud eesmärgid kenasti, kuigi pole ühtegi võistlust, kus kaotajaid ei olevat, aga ometi nad on. Mulle aga hakkas silma Tanel



Heljo Sepp ja Lilian Semper aastal 2001 "Estonia" Talveaias CD "Mängib Lilian Semper" esitlusel.

Joametsa tähelepanek ("Sirp" 19. IV 2002), et meie noortel ei jätku Viini klassikute sonaatide aeglaste osade tarvis mõtestatust. Mis sa sellest arvad?

Nõustun, noortesse on sigenenud mentaalset pealiskaudsust. Olen sellele korduvalt mõelnud ja ei oska muud arvata, kui et elu on üleüldse kirjuks ja pealiskaudseks muutunud. Tunnen seda enesegi pealt – loen nüüd palju vähem raamatuid, piirdun sageli ajalehtedega. Olen õhtuks väsinud ja nii on lihtsam. Kui siis aga ikkagi mõne Rein Raua essee peale satun, ehmatan end jälle "õigeks". Nende aeglaste osadega aga on nii, et sügava andega inimene neid formaalselt kuidagi mängida ei saa. See möödunud pianistide konkurss oli ikkagi väga tore ja muljet avaldav. Kuulasin ära peaaegu kõik kolmkümmend kaks esinejat nende mahukate kavadega, igav ei hakanud ega vaimselt väsitanud need pikad päevad ka sugugi ära. Õnnetunne korvab loomuliku füüsilise väsimuse, sest oleme heal järjel. Rõõm on niisugusel alal tööd teha. Seda enam, et muusika on minu jaoks alati inimesega seotud.

Vahel tundub, et meie praegune klaverilooming muutub kuidagi kaugeks ja kosmiliseks, eemaldub meist. Olen küll kogu elu suur uuema huviline olnud, aga midagi tahaks nagu veel. Huvitaval kombel näen EMAs, et tudengi himu käib ka ikka kangesti romantilise muusika suunas.

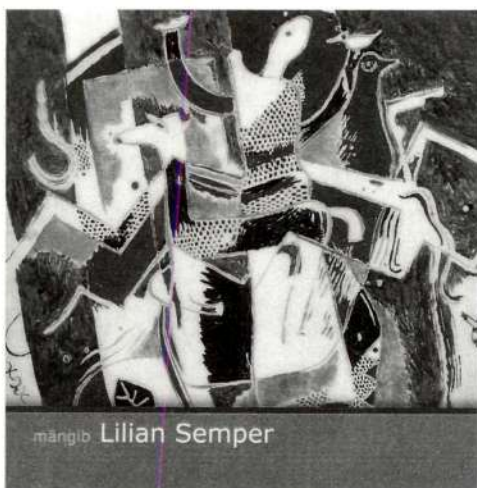
Heimar Ilves väitiski, et muusika on olemuselt romantiline. Sina ütlesid äsja sisuliselt sama. Eespool tunnistasid end truuks kestvaks hingeaks ja et muusika on sinu jaoks a l a t i inimesega seotud. Oled sa mõelnud, mida su liignimi üldse tähendab?

Tean muidugi – *alati, ikka!* Minu esivanemate oli see nimi seal Mulgimaal Saki talus olemas juba vähemalt aastast 1602, kuigi muidu siinmail vaid linnakodanikel perekonnanimed olid. Mõned allikad väidavad selle nime hispaania päritolu. Oleks ju põnev küll. Selge, et oleme siin kõik väga segatud.

Segatud nii verelt kui kultuurilt. Lõpuks üks banaalne küsimus, oled sa õnnelik?

...jah. *Ikka!!*

## MÄNGIB LILIAN SEMPER



CD "Mängib Lilian Semper". Salvestus Leidja Orusaar, Mati Brauer, Maida Maadik ja Aili Jõe-  
leht. © Eesti Raadio; © & © Lilian Semper. Kaarel Adamson-Ericu portselanimaal (1937) Eesti  
Kunstimuuseumi kogudest.

Lilian Semperi eelmisel sügisel ilmunud CD-plaadil on valik kolmekümne aasta jooksul Eesti Raadio fondi salvestatud helinditest. Plaadi algupoolel kõlavad Semperi lemmikud Bach ja Chopin, edasi tulevad Heino Eller, Veljo Tormis, Juhani Komulainen ja Béla Bartók. Öhtumaa klassika ja ilus komplekt soome-ugri klaverimuusikast. Kaks eelnevat poolust on hästi seostatud – Chopinilt veidi skrjabinlikule Ellerile, samuti on ugri muusikal kvaliteedimärk küljes.

Interpreedile seavad kõik esitatud teosed, erineva stiilid, ajastud, autorid ka erinevaid ülesandeid. Kõige suuremas plaanis on aga kaks erinevat maailma. Bach lubab ja Chopin ootab esitajapoolseid vabadusi, loomingulist fantaasiat. Eller, Bartók ja Tormis eeldavad hoopis autoriteksti ja juhiste täpset järgimist, et nende kaudu sisu võimalikult erksalt mõtestada.

Semper saab mõlema ülesandega suurepäraselt hakkama. Bachi Kromaatilises fantasiaas ja fuugas ta eriti palju vabadusi ei nauti, küll aga võlub oma siira ja laitmatu esitusega. Chopinis ilmub esile pianisti sügav, aga ka elegantne ja võluv loojaisiksus.

Ugri-poolle läheb veel põnevamaks. Eriti mõjuv on Bartóki esitus. 14 bagatelli *op* 6 on väikevormide kogu (nagu ka Chopini 24 prelüüdi *op* 28, Prokofjevi 20 palast koosnev "Põgusad nägemused" jne), mis sisaldab väga rikkalikku vaimset pagasit, ideede kontsentraati, mida suurvormides olla ei saa. Semper mängib bagatelle suure loomingulise energiaga, elab sellega läbi kõik meeleolud ja seisundid – leinast kuni rõkatava rõõmuni. Tundub, et sellist esitust oleks soovinud ka Bartók ise.

Intrigeeriv on tegelikult ikka kogu "ugri-osa". Siin on veel Tormise väärikas panus polüfoonilisse klaverimuusikasse, Elleri hõrk "Fauni tants" ja helistikuvaba, huviga kuulatav Komulainen "Ballaad".

Elleri "Metsavaimu" graafiline kujund, Komulaineni kõlavärvid, liikumised, Tormise range horisontaalne loogika on leidnud targa interpreedi väljendusriikaste ja osavate sõrmede all suurepärase väljundi. See plaat ei ole pelgalt assortii ühe pianisti parimatest salvestustest, vaid see on kontserdi kava. Kui hakkad seda plaati kuulama, siis kuulad lõpuni. Korduvalt. Adamson-Ericu portselanimaaliga plaat võiks kuuluda iga klaverigurmaani kogusse mis tahes maailma otsas.

## AASTA TULEB JA LÄHEB

Aasta 2001 teatris – milline see oli? Kui väga üldsõnaliselt vastata, siis rahulik, tormide ja tungideta. Polnud suuri teatriimesid ega üllatusi, aga pole põhjust rääkida ka katastroofilisest tagasilangusest. Rohkem kui varem (üle pika aja) toimetasid teatrid oma stabiilses mänguruumis: püüdsid meelelahutusega publikut; tegid selle kõrvalt tõsist kunsti ja proovisid ka eksperimenteerida; kes täustas, kes veel kujundas oma imago; kes vallutas uusi (publiku)territooriume. Suuri üllatajaid ei olnud ei lavastuste ega teatrite kontekstis, ei positiivses ega negatiivses mõttes. Stabiilne teatriaasta, mil meie riigi- ja erateatreid ning väiketruppe külastas 876 480 vaatajat. Kui siia lisada ka pisikeste, omal käel tegutsevate truppide külastused, mida Kultuuriministeerium professionaalsete teatrite vaatajastatistikas ei arvesta (lisaks veel harrastusteatrite vaatajad), siis võib oletada, et teatris käis eelmisel aastal ligi miljon vaatajat. Mis pole sugugi kehv näitaja, küündides Eesti teatrite nõukogudeaegsete aastate (80ndad) külastatavuse tipptasemeni, mida tänini legendaarseks peetakse. Nagu selgub, aasta aasta haaval on teatrid külastatavuse osas tasahilju võitnud tagasi omaaegsed legendaarsed positsioonid. Mille puhul varsti võiks hakata küsima: äkki on külastatavuse lagi juba käes? Võib-olla peaks piirduma saavutatud kvantiteediga (lavastuste hulk ja vaatajate arv) ja hakkama veelgi enam mõtlema kvaliteedile? Ent turumajanduslik majandusmehhanism ei saagi seda ilmselt võimaldada: kui teatril läheb ühel aastal majanduslikus ja ka kunstilises mõttes hästi, siis usuvad-loodavad-nõuavad need, kes teatritele raha jagavad, et järgmisel aastal peab minema veel paremini.

Juba aastaid aitavad teatriaastale tagasi vaadata Kultuuriministeeriumilt tellitud eksperthinnangud: üks kriitik-ekspert hindab ühe teatri aastat nii loomingulisest kui ka statistilise tulemuslikkuse aspektist. Eelkõige on see tagasisideks ministeeriumile ja teatritele endile, ent viimasel ajal, mil ülevaateartiklid

päevaajakirjandusest on kadunud ja on harvad tõsisemaski kultuuriajakirjanduses, osutavad need eksperthinnangud kohati peaaegu ainsaks refleksiooniks, mis peegeldab ka üldisemaid tendentse, probleeme, nähtusi. Aastaid on eksperthinnanguid kirjutanud kriitiku *status quo* saavutanud teatriveatlejad: püsikriitikud, kelle seisukohad ka ajakirjanduses esil. Seekord tellis Kultuuriministeeriumi teatrinõunik Reet Weidebaum ekspertarvamused enamasti TÜ teatriteaduse üliõpilastelt ja magistrantidelt ning EMA magistrantidelt, kellele lisandusid üksikud nn päris kriitikud. Idee iseenesest on tervitatav: tuua teatri ligi hindajaid, kel võib-olla küll puuduvad veel väljakujunenud kriteeriumid, ent samas ei sega ka vaatamisrutiini ja isiklikud elarvamused. Teisalt oodanuks, et nooremad, värske pilguga hindajad toovad oma arvamustega esile ka uusi ideid, ettepanekuid ja tähelepanekuid, mis sunniksid teatreid ennast tõsisemalt kõrvalt vaatama panna, loominguliselt innustada, neid inspireeridagi. Selles kontekstis valmistasid tänavused eksperthinnangud väikse pettumuse: noorte arvamused jäid pigem hästi tehtud koolitöö tasemele, nii mõnigi arvamus näis järgivat varasemate eksperthinnangute skeeme ja hoiakuid. Aga õnneks oli siiski ka säravamaid-teravamaid-probleemsemaid arvamusi, mis tekitas lootuse, et praeguse kolme-neljakümneste põlvkonna kriitikute kõrvale (rääkimata staažikamatelt tegijatest) tuleb ka tereid, ja mis peasi, teatrit austavaid, vastutustundlikke noori kriitikuid (viimane pole ju kunagi välistanud ausat ja karmi kriitikat).

Omaette küsimus on siiski see, miks teatritele laekunud eksperthinnanguid arvestatakse ebalevalt (et mitte öelda: vahel lausa vähe), kui hakatakse määrama järgmise aasta rahaeraldusi teatritele? (Paraku on see juba aastatepikkune probleem, mitte viimase valitsuse Kultuuriministeeriumi Achilleuse kand.) Sageli ei arvestata ju ka statistilisi andmeid – kui teater on näiteks aruandeaastal

suutnud vaatajate arvu tunduvalt tõsta, siis järgmiseks aastaks tellib Kultuuriministeerium sellelt teatrilt endiselt sama (ehk siis väiksema) külastajate arvu, ent riiklikust tellimusest sõltub ju teatrile antav riiklik toetus. Seega võib minna nii, et riikliku toetuse osas kaotavad need teatrid, kes on publikuarvu suurendamise pärast pingutanud. Just nagu järeldataks: teil läks sel aastal hästi (teenisite teatrite/riigile rohkem raha), loodame siis, et ka järgmisel aastal läheb hästi, sestap me teie riigidotatsiooni (tellimust külastajatele) ei suurenda. Tundub, et teatrite rahastamise skeem vajab ilmselt uut kontseptsiooni, mis oleks läbipaistvam ja põhjendatum. Sellele on tähelepanu juhitud ka päevaajakirjanduses ("Postimees" ja "Eesti Päevaleht"), ja üsna kriitiliselt. Mistap Kultuuriministeerium peaks senist rahastamissüsteemi tõsiselt revideerima. Kui ikka teatritele eraldatav riiklik toetus hakkab tunduvalt erineva eksperthinnangutest ja majandusstatistikast, tuleks mõelda, milles on viga? Kummaline on kas või seegi, et ministeeriumi juures tegutsev teatrite rahastamiskomisjon teeb oma otsused enne, kui ministeeriumi laekuvad teatrite eksperthinnangud. Omaette delikaatne küsimus on: kes peaksid teatrite rahastamiskomisjoni kuuluma? Kui selleaastases komisjonis esindasid teatreid neli teatrijuhti ja nende juhitavast teatrist kolm said riigilt lisatoetuse (tegevustoetus), siis tahaks küsida: kes kellele raha jagavad? Kuuldavasti on Teatriliidu esimees Rein Oja teinud ettepaneku teatrite rahastamise süsteemi muuta. Tahaks loota, et ministeerium ei võta Teatriliidu ettepanekut kui rünnakut, vaid kaalub uusi võimalusi, mida aeg iga päeva, nädala ja aastaga juurde toob. Mõistlik oleks selles küsimuses konsensus leida juba seetõttu, et teatrite rahastamises esile tulev ebamäärasus ja läbipaistmatus ei hakkaks teatrite enese vastu töötama.

Mida arvasid siis tänavused eksperdid ja kuivõrd see langeb kokku teatrite seisuga aastal 2001? Millised olid üldtendentsid? Paljude hinnangutest koorub välja märksõna, millele viitasin sissejuhatuses – stabiilsus. Ligi kümme aastat tagasi oli ühte teatriaastat kokkuvõtva vestlusringi pealkiri ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" "Stabiilse teatriaasta ohud?" Tookord asetati märksõna stabiilsus nii positiivse kui negatiivse märgi alla. Kuidas on lood nüüd, vaadates tagasi teatriaastale 2001? Tundub, et ka nüüd, vaat et kaks-

kümmend aastat hiljem, tuleb sellele märksõnale läheneda samamoodi, ehkki aastad on kaasa toonud teisenemisi. Kui nõukogude ajal võisid kriitikud rahumeeli osutada stabiilsuse plussidele ja ohtudele enamjaolt vaid kunstilises kontekstis, siis praegu käib iga teatri puhul märksõnaga "stabiilsus" kaasas ka (või eelkõige?) majanduslik tasakaal. Kuigi taasiseseisvunud Eesti riik on nii mõnegi teatri kunstilise ja majandusliku abituse vaikselt kinni maksnud (90ndate keskel Rakvere Teater, sajandi alguses "Ugala"), ei saa (ei tohiks) tegelikult ükski teater endale majanduslikku krahhi lubada. Paratamatult ohustaks see kolleege, ka teisi teatreid. Langeb üks või teine teater kas juhtkonna või Kultuuriministeeriumi ebaperemeheliku juhtimise tõttu kriisi (loominguline ja majanduslik kriis on tänapäeval enamasti omavahel seotud, aga mitte alati – võtkem või näide hiljuti "Estonias" toimunust, kus oli tegu juhtimis-suhtlemiskriisiga), kui riigivalitsejate ja meedia tasandil hakatakse küsima: kas teatrid mitte liiga palju raha ei kuluta? "Estonias" puhkenud konflikti kajastamine meedias võimendas ju eelkõige teatri juhtkonna hirmsuuri palganumbreid ja honorare, mis võis asja vähem tundvale rahvaesindajale (maksumaksjast rääkimata) jätta mulje, et meie teatrid suplevad rahas.

Siit ka paradoks: hinnangud ühele või teisele valdkonnale tõsiseltvõetavas (aga ka kollases) ajakirjanduses avaldavad mõju nii või teisiti ka rahastamispoliitikale. Õnneks täidab ajakirjandus ka täna oma neljanda võimu rolli, mis sest et puudulikult, osaliselt ja sageli ebapädevalt. Paraku käsitleb päevaajakirjandus teatripoliitilisi probleeme arvestatavalt üliharva või teeb seda kergemeelselt, joostes tormi vaid skandaalimaigulistele sündmustele. Sestap kujundab päevaajakirjandus eesti teatrist üheülbalise, meelevaldse pildi (kas või seesama "Estonia" juhtum) ja sisuliste probleemide avamiseni (muuseas ka kriitikani, olgu teatrite või ministeeriumi aadressil) ei jõutagi. On arusaamatu, et "Estonia" konflikti kajastamisel ajakirjandus praktiliselt ei puudutanudki ooperi- ja balletiteatri loomingu- ja sisulisi probleeme. Miks ei avaldandu ükski päevaleht konflikti kajastuste kõrval mõne arvestatava muusikateadlase või kriitiku hinnangut? Ilmselt pole see praeguse ajakirjanduse trend.

Kui siis mõni üksik tõsiseltvõetav teatripõhine käsitlev artikkel ka ilmub, nagu



mõni aeg tagasi "Postimehe" "Arteris" (20.04.2002, "Eesti teatrite rahastamisel puudub süsteem"), siis jääb see pigem hüüdjä hääleks kõrbes, sest päevalehtede lugejatel on sisuline foon käest libisenud, mistõttu ka üksikud sisulised tähelepanekud ja kriitilised arvamused saavad ajakirjanduses pigem ründavapaljastava, skandaalimaigulise värvingu. Mis seal salata, tõsisemad, kuid üsna väikese trükiarvuga kultuuriväljaanded (tiraaz 1800 – 4000) ei suuda ka enam 30 – 60 tuhandelise trükiarvuga lehtedega konkureerida, sest üldist arvamust kujundatakse ikkagi päevalehtedes, mis tegelevad eelkõige kultuuri pealispindse käsitlusega, püüdes enamasti päevakajaliste sündmuste vahendamisega. Kui mõned aastad tagasi tegin ETV kultuurisaate "OP!" tarbeks intervjuu meediaärimehe (noorus teatri- ja kultuurikriitiku) Hans H. Luigega, küsides temalt arvamust kultuuriajakirjanduse hetkeseisu kohta ("OP!" tähistas kultuurilehe "Sirp" 60. juubelisünnipäeva), leidis H. H. Luik, et kultuuri käsitletakse ajakirjanduses piisavalt, põhjalikult ja hästi ning kui Kultuuriministeerium eeldab, et kultuuriteemat võiksid eraväljaanded mahult rohkem kajastada, siis palun: ostku riik lehepinda võrdsest teiste reklaamiandjatega. See väide ei vääri isegi vastuargumentatsiooni, aga kultuuriajakirjandusele mõeldes võiks riik mõne investeeringu teha küll. Võib-olla eksin ja alahindan nišiväljaanneteks muutunud kultuurilehe ja -ajakirjade võimalusi, aga Kultuuriministeeriumil või valdavalt kultuuriväljaandeid kirjastaval "Perioodikal" oleks viimane aeg nende väljaannete lugejaskonna kohta uurimus tellida. Olgu tulemused, millised tahes, usun, et sellest võidaksid kõik: nii kultuur, väljaanded kui ka lugejad. Meediatemaga lõpetades. Võib-olla oleks Teatriliidul või Teatrijuhtide Liidul aeg mõelda sellele, kuidas teatri PR-tööd meediaühiskonnaks muutunud Eestis paremini teha ("Lava" kahjuks ei õigustanud ennast 100 protsendiliselt).

Tagasi teatri juurde. Tänavustes eksperthinnangutes jäi peaaegu kõikide teatrite puhul rohkem või vähem kõlama märksõna "lavastaja". Täna sees päevas justkui üllatav? On ju aastaid kõrvuti räägitud nii lavastaja ülemvõimust, eesti teatrist kui lavastajateatrist, lavastajakriisist ja lavastajate rohkusest (Eesti Lavastajate Liidus on üle 70 liikme). Ometigi näib, nagu lavastajaid justkui napiks. Või napib lavastajaid kui loojaid, isiksusi,

miks mitte ka professionaale? Viimane Tartu festival "Draama 2001" tõstis esile pigem eesti näitleja. Ikka kerkib pinnale otsesemalt või varjatult pretensioon: häid, erinevaid lavastajaid on vähe. Eesti Draamateatri puhul küsib Liis Hiion, miks laseb teater ligi nii vähe külalislavastajaid (samas kui "Vanemuises", Rakvere Teatris, Von Krahli Teatris on loominguiliselt viljakas Mati Unt). Linnateatris külalisi jagus, aga "Vanalinnastudio" teatriaasat kommenteerides viitab Maris Balbat sellele, et Roman Baskin on liiga palju ise lavastanud (ja kahjuks suhteliselt edutult). Kõige rohkem tunnustatakse külalislavastajate tööse kaasamist Rakvere Teatri ja "Ugala" puhul. Mida järeldada? Osale teatritele juhitakse tähelepanu, et nad külalislavastajaid ei kasuta, teisi selle eest just kiidetakse. Ja pole see sugugi viimase, 2001. aasta probleem. Kunagi nõukogude ajal kurdeti just näitlejate sunnismisuse üle. Nüüd on olukord paranenud (kuigi suhteliselt – näitleja osatäitmised väljaspool koduteatrit saavad võimalikuks ikkagi vaid siis, kui hõivatus oma teatri repertuaaris seda võimaldab). Lavastajad aga on leebemas olukorras – ühest küljest jah, justkui ka "sunnismisused" (teatri palgal), aga teisalt hoopis vabamad valima, sobitama oma töid teistes teatrites. Nemad ei pea ju igal õhtul laval olema. Mistap koduteatri kõrvalt on hõlpsam ka mõnda teise teatrisse külalema minna. Ja pole ju harvad juhtumid, kus tulemused teises teatris on hoopis tuumakamad. Undi näide koostööst "Vanemuisega" on juba muutunud krestomaatiliseks. Hakka või arvama, et lavastaja seotus ühe konkreetse teatriga polegi meie väikeses Eestis enam nii oluline, kui oleme harjunud arvama. Jah, ühest küljest vajab teater lavastajate tuumikut, kes oma loominguga just koduteatri kontekstis esiplaanile seaks (sihiks teatri eesmärgid, töö oma teatri näitetrupiga jne). Mis üksikute tegijate puhul on ka iseenesestmõistetav – millal tegi külalislavastuse väljaspool koduteatrit Nüganen, Pedajas, Eino Baskin? Tõele au andes, Nüganen lõpetab filmi ja Pedajas lavastas Moskvast. Ühest küljest võimaldab teatri lavastajate püsikoosseis järjepidevat tööd oma näitetrupiga, teisalt tundub, et loominguliselt viljakaks osutub hoopis kohtumine nn võõra trupiga. Tõenäoliselt seda probleemi ühe käeliigutusega kõikjal ei lahenda. Pigem on see ikkagi iga teatri enese ülesanne, kuidas tekitada värsket loomingulist energiat lavastaja-



R. García, "Kokkade õö" (lav Hendrik Toompere), Eesti Draamateater. Van Der Kokk – Guido Kangur ja Van Kokk – Jan Uuspõld.

Harri Rospu foto



J. Tätte, "Palju õnne argipäevaks" (lav Andrus Vaarik). Linnateater. Manfred – Peeter Tammearu, Anett – Anu Lamp, Fred – Jaan Tätte ja Anna – Piret Kalda.

Priit Grepi foto



F. Veber, "Õhtusöök lollidega" (lav Eino Baskin), "Vanalinnastuudio". Leblanc – Egon Nuter ja François – Peeter Oja.

Toomas Tuule foto

te tasandil, nii et võidaks teater, tegijad ise ja vaataja. Teatri loominguline juhtimine (ja majandaminegi) on iseseisvusaja kümne aastaga võrreldamatult keerulisemaks muutunud: valikuid on rohkem, aga ka riskid on suuremad.

Aga nüüd valik tähelepanekuid eksperthinnangutest, mis ühe või teise teatri puhul näisid viitavad olulisele probleemile.

**Eesti Draamateater.** Liis Hiion hindab aastat stabiilseks, tipplavastusi küll ei sündinud (võrreldes eelmise aasta "Aristokraatidega"), ent lavastuste keskmine kunstiline tase on tõusnud. Lavastajakoosseisu silmas pidades märgibki Hiion: "Kuigi rahvusteatri lavastajate koosseis on eriilmeline, nii et oma jõududega suudetakse katta kogu teatri hästi tasakaalustatud repertuaar, tahaks loota, et alanud kalendriaastal jõuavad teatrisse lavastama ka külalised. Teatav verevahetus on ilmselt eriti oluline näitlejate arengu seisukohast, kuid huvitav ka publikule ning annab ühtlasi tunnistust teatri avatusest." Loomulikult ei saa retsensent mööda Draamateatri ja "Vanalinnastuudio" võimalikust ühendamisest, osundades, et talle on "rasketest teatri rahumeelne ja justkui muretu valmidus kaaluda Kultuuriministeeriumi ettepanekut "Vanalinnastuudioga" ühinemise osas. Järsku viitab see teatrisisestele identiteedi-probleemidele? [- - -] Tekib küsimus, kas Draamateater on oma identiteedis niivõrd kindel, et ei karda seda kaotada või vastupidi, on see identiteet ähmane. Kas mulje teatavast stabiilsusest on ainult pettekujutus?" Teatri neljateistkümne uuslavastuse puhul hindab retsensent kõrgelt eesti dramaturgia väärikat osakaalu, tunnustab head tööd uute teatritekstide leidmisel, märgib, et mängitavate-vaadatavate lavastuste hulgas on küllalt palju tõsisid lavastusi (ei domineeri ainult meelelahutus) ja kutsub enam tähelepanu pöörama väikestele vaatajatele.

**Tallinna Linnateater.** Sellegi teatri eksperthinnangus domineerib märksõna "stabiilsus". Viidates Linnateatrile kui eliitteatrile, mis juba aastaid kuulub teatrieriarhia kõrgemasse tippu, osundab Inga Laidna teatri positsiooni toetavatele soodsatele tingimustele: vaimset atmosfääri ja inspiratsiooni ergastav keskaegne majakompleks, paljud erinevad mängusaalid ja ühtheoidev kõrgetasemeline

trupp, samuti arvustuste enamjaolt leebe ja ettevaatlik kriitika, mis baseerub endisaegsetel täheleandudel – või siis vastupidi – ülisuslikkus. See on teatud mõttes andnud teatrile eelispositsiooni teiste kunstiasutuste kõrval. Linlik kunsti-Meka tõmbab publikut ja teatriinimesi oma ette teada kvaliteediga, lavastused kannavad juba enne vaatamist märki “hästi tehtud”.

Viimastel aastatel aga ongi niisugune stabiilsus jäänud Linnateatris prevaleerima, samuti ka meisterlikkus, kuid teatriimet, originaalsuse sädet, üllatavaid teatraalseid lahendusi ja leide hoomab üha vähem. Eesti teatri konteksti silmas pidades on nende praegugi repertuaaris esinevate lavastuste kunstiline tase loomulikult keskmisest kõrgem, kuid teatri enda arengut jälgides tundub selle taga sageli olevat suur töötaha, äärmine professionaalsus, oma detailitäpsuses veatu psühholoogiline teater ja näitekool. Täiusliku esitusega võib aga tihti liituda-kaasneda rutiinisuus, ideedevaesus ja uute arengusuundade nägemise võimetus ning samuti kujundite tühikõlksumine, kui leidlikud võtted töötavad iseenda pärast, efekti taotledes (nt “Hamlet”). Sageli just kõikuva tasemega, kuid otsiv teater suudab puudutada vaatajat, anda ainet mõtte liikumiseks, samal ajal kui tehniliselt perfektne looming kaotab tasapisi oma sunnitud headuses vaimset löögijõudu. Teater seisab paigal ja ühes sellega ka andekad näitlejad – on küll head lavastused, näitekirjanikud ja lavastajad, kuid hiilgeaegade menutükikide tasemeni (“Pianoola”, “Arkaadia”) viimastel hooaegadel ei jõutud. Ehkki publikumenu on säilinud ja arenenud jõudsalt edasi. Kas ongi midagi lisada?

“Vanalinnastuudio”. Kui “Endla” ja Nukuteatri puhul olid eelmise aasta märksõnaks majade remondist tulenev “ajutine kodutus”, siis uut ja uhket teatrimaja omavat “Vanalinnastuudiot” raputasid nii sisemised kui välimised tormid. Aasta algul andis Eino Baskin poeg Roman Baskinile üle kakskümmend aastat küllaltki edukalt toiminud teatri, “mis nüüdseks oli teatud määral stagneerunud ja kaotanud nõudlikuma publiku hulgas hea maine”, nendib **Maris Balbat**. Retsensent leiab, et uuenduste suund, millega Roman Baskin alustas, oli põhimõtteliselt õige (mitte naer naeru pärast, vaid naer kui vahend), ent R. Baskini enda lavastused (“Koo-



A. Tšehhov, “Kirsiaed” (lav Mati Unt), “Vanemuine”. Dunjaša – Kais Adlas ja Lopahhin – Hannes Kaijajarv.  
*Rein Urbeli foto*



F. Tuglas, “Röömu kaalud” (lav Tiit Pašu), “Endla”. Felix – Jaan Rekkor, Helene – Piret Laurimaa, Marion – Maarja Jakobson.  
*Pille Paalau foto*



F. Dostojevski, “Alandatud ja solvatud” (lav Vjatšeslav Gvozdkov), “Ugala”. Nataša – Piret Rauk ja vürst Valkovski – Andrus Vaarik.  
*Enn Loidi foto*



E.-E. Schmitt, "Kahe maailma hotell" (lav Ain Prosa), Rakvere Teater. Marie — Kersti Tombak.  
Priit Grepfi foto



M. Ravenhill, "Mõned teravad polaroidid" (lav Ingomar Vihmar), Von Krahli Teater. Nadia — Tiina Tauraita ja Viktor — Erki Laur.  
Priit Grepfi foto

mikud", "Tähetolm") tõestasid, et juhikohustuste ja muude murede tõttu ei suutnud ta täiel määral lavastamisele pühenduda. Balbat viitab ka ohtudele, mis andsid endast märku

teistsuguse (tõsisema) repertuaari lavastamisel, "kui seda ei suudeta elustada eeldatava koomikaga". Tuntud headust või stabiilsust demonstreeris hoopis vanameister Eino Baskin oma lavastustega "Kallis kodurahu", "Tahavaatepeegel" ja "Õhtusöök lollidega". Balbat järeldeb: "Tõenäoliselt oleks uus peanäitejuht oma esimesel hooajapoolel pidanud pöörama rohkem tähelepanu kvaliteedile kui kvantiteedile (vähem kui poole aastaga esitendus kümme lavastust) ning ise lavastades nii või teisiti pühenduma täiel määral vaid lavastamisprotsessile. Kas või üks tõeliselt tähelepanu äratanud lavastus sel perioodil oleks tähendanud palju." Kõigiti keerulist aastat, mille kohal kumasid märksõnad "uuendused", "koondamised", "sisekonfliktid", "teatri liitmine Draamateatriga" võtab kokku mitte just rõõmustav tendents: kriitikut tegelesid "Vanalinnastuudioga" vähe, küll aga pööras teatril tähelepanu seltskonnaajakirjandus.

"Vanemuine". Optimistlikult võtab teatri "Vanemuise" aasta (ja positsiooni) kokku Anneli Saro: "Julgen väita, et "Vanemuisest" on saanud üks Eesti kõige huvitavam teater, mis ei paista silma enam oma üksikute lavastustega nagu varem, vaid peaaegu kogu draamarepertuaariga. "Vanemuise" repertuaaris ei ole psühholoogiline teater ehk nii domineerival kohal, kui see ühes keskmises Eesti teatris enamasti on. Teatri sõnalavastusi iseloomustavad järgmised märksõnad: "stiilide paljusus", "sotsiaalne tundlikkus", "nooruslikkus", "intellektuaalsus", "teatraalsus". Teatri esteetiline programm jaguneb selgelt kaheks — meelelahutus ja teatrikunst. Tunnustades "Vanemuise" avatust erinevatele teatrilaadidele ja -nägemustele, märgib Saro siiski: "Mõni konservatiivsem ekspert võiks "Vanemuisele" ette heita ka liigset eksperimenteerimist või kaasaminekut noorema vaatajaskonna maitsega. Ilmselt võiks ka edaspidi rohkem silmas pidada ka potentsiaalset publikugruppi, kes hindab klassikalist lool ja karakteritel põhinevat psühholoogilis-realistlikku teatrit."

Rakvere Teater. Kuivõrd aasta lõpul tunnustas teatrijuhte Üllar Saaremäed ja Indrek Saart Kultuurkapitali aastapreemiaga "Rakvere Teatri kõrgele kunstitasemele töstmise ja seal hoidmise eest", siis hindajal Kiti

Kauril jagub teatriaastale 2001 Rakveres eelkõige kiidusõnu. Muidugi mitte ainult preemia tõttu – eks tunnustus peegeldagi olukorda. Ise tahaksin siiski lisada: kuivõrd teatritrupp kannatab kroonilise ülekoormatuse all, mis on Rakvere Teatri objektiivne paratamatus (aastaid on näitlejad kalendriaasta jooksul kaasa teinud keskmiselt 3,5 uuslavastuses), siis tuleks mõelda sellele, kuidas vältida ohtu, et trupp, esinäitlejad, ennast “kinni ei tööta”. Suur koormus hoiab vormis, aga ka väsitab – kui mõelda sellelegi teatri igavesele probleemile, et üle poole etendustest tuleb anda väljaspool stantsiooni.

“Endla”. Teatri põhiprobleem aastal 2001 oli, kuidas üle poole teatriaastast kestnud remont nii üle elada, et etenduste andmine ei katkeks. Seega polnud tegemist tavapärase teatriaastaga. Võib-olla on ka see põhjuseks, miks retsensent **Tambet Kaugema** julgub teatrikülastajale aasta üheksast uuslavastusest soovitada vaid kahte: ärklisaalis esietendunud “9 ööd” ja Kүүinis välja tulnud lavastust “Röömu kaalud”. “Ja isegi nende puhul ei saa päris öelda, et tegemist on millegi hingematvalt hea ja enneolematuga”, on Kaugema leebelt kriitiline ja lisab viitega meelelahutuslikule tendentsile repertuaaris: “Liiga palju auru näib olevat läinud igasugu tilulilu ja vaatajatele meeldida tahtmise peale.” Kaugema osutab sellelegi, et võrreldes teiste teatritega näib “Endla” puhul kõige nõrgemalt olevat esindatud teatri hariv funktsioon. Usun, et uuendatud ja võrreldes varasemaga enneolematuid võimalusi pakkuv teatriraia ja “Endlale” käesolevaks aastaks tõsine väljakutse – et tunduvalt paranenud töötin-gimusi ka õigustada.

“Ugala”. Teater näib aastal 2001 rõhunu-d kvantiteedile (15 uuslavastust! + 5 “Ugala-ga” rohkem või vähem seotud projekti). Mõneti arusaadav: pärast mõõnaperioodi vajab teater tähelepanu ja otsib mitmekesise repertuaarivaliku abil publikuga kaduma läinud kontakti. Retsensent **Rait Avestik** leiab, et “Ugala” on üle saamas oma sügavast mõõnaperioodist, osutades dilemmale, mille ees üks väikelinna teater alati seisab: “Tänapäeval ei saa enam üheselt võtta, et kui on kunstiliselt heal tasemel lavastus, siis käiakse teatris, ja kui on halb teater, siis ei käida. Käiakse ka väga halbu asju massiliselt vaatamas ja



B. Brecht, “Lend üle ookeani” (lav Bengt Andersson), VAT Teater. Lendavad Haide Männamäe ja Tanel Saar.  
Priit Grepi foto

vastupidi. Väikelinna teater on maitsekujundaja. Kui järjepidevalt natuke raskemaid ja mõtlemist vajavaid lavastusi eksponeerida, siis on selge, et vähenõudlik rahvas ka selle omaks võtab ja sellest kasu lõikab. “Ugala” on praegu liiga kinni publiku maitstes. Ja paradoksaalne ongi see, et kui teha midagi kõrgkultuurilist, siis selleks peab tegema palju massidele ehk siis paraku triviaalset.” Rait Avestiku meelest saab minnalaskmismeeleolu ja muid negatiivseid seisundeid peletada vaid tugeva teatrisisese meeskonnatööga. Värske-te jõudude siirdumine Viljandisse (uus peanäitejuht Peeter Tammearu, lavakunstikateedri lõpetanud) tekitavad lootuse, et alus põnevaks meeskonnatööks on tuleviku tarbeks olemas.

Kuna Vene Draamateatri ja teatritruppi “Ilmarine” probleeme ja Nukuteatrit käsitlevad ajakirja järgmised numbrid tõenäoliselt põhjalikumalt, siis lõpetuseks mõned viited veel Von Krahli Teatrile ja VAT Teatrile.

## KAS NEONARRATIIVSED, UUSREALISTLIKUD TUULED?

*Tartu Kirjanduse Majas Eesti Kirjanduse  
Seltsi aastakoosolekul peetud ettekanne*

Esimesest teatrist rääkides toob Katrin Ruus välja olulise, millele teatril tasuks tõsiselt mõelda: "Von Krahli kohta võib veel öelda sünteesiteater, kus püütakse siduda muusikat, arvutitehnikat, tantsu, liikumist jms. Aga mõtte uudsus kui selline hakkab ühele poole saama, sest teiste teatrite pildis leidub samuti sarnaseid nähtusi."

Seega, kui ka Von Krahli Teater peaks juba mõtlema stabiilsuses peituvatele ohtudele, siis VAT Teater näib olevat viimase aastaga saavutanud just taseme ja enesekindluse, mis julgustab uutele väljakutsetele: õnnestumisi on nii lasteteatri liinis ("Lend üle ookeani") kui ka noorteteatri tasandil ("Kivid"), leiab ekspert Rait Avestik. Kõikide tänavuste eksperthinnangute seas saab VAT õigustatult kõige kõrgema tunnustuse: "VAT Teater on üks professionaalsemaid ning hetkel ka üks paremini funktsioneerivaid väike(laste)teatreid Eestis."

Stabiilsele teatriaastale 2001 on jõudnud lisanduda juba pool järgmisest, 2002. aastast. Kas käimasolevat aastat hakkab iseloomustama samuti märksõna "stabiilsus"?

"Rahva kollektiivne mõistus on sajan-  
dite vältel vanasõnadesse ja kõnekäändudesse  
kätkenud elu seaduspärasusi. Võtkekas  
või niisugunegi rahvasuus sageli käibiv ütlemine  
nagu "igal oinal oma mihkklipäev", mis  
väljendab ju tegelikult dialektilist arengupa-  
ratamatust, vana ja oma aja ära elanu välti-  
matut hukku ning arusaamist sellest, et täna-  
sel päeval elujõuline on homme juba moraal-  
selt vananenud. [- - -]... tänases üldrahvalikus  
lootuste õhkkonnas on aeg aru pärida ka eesti  
dramaturgia olukorra kohta, sest üks ole ju  
kunst, sealhulgas teater ja draamakirjandus,  
alati olnud ühiskonnas toimuva tundlik ba-  
romeeter."

Ajakirja "Teater. Muusika. Kino" 1986. aasta maikuu numbris küsib niimoodi Mihkel Tiks. Ja küsib üsna õigesti, sest need küsimused on olulised. Aga, kuna ettekande teemaks on "Kas neonarratiivsed, uusrealistlikud tuuled?", siis on vist mõistlik alustada mõne lihtsa tõega, millest esimene on, et aastane näidenditoodang on vaieldamatult ääretult hõlmamatu suurus. Keegi ei tea, kui palju näitemänge kirjutatakse – lavale jõuab väike osa, aga lava on näidendi baromeeter. Ja see, millised näitemängud parajasti püüenele jõuavad, ütleb käesoleva aja kohta igasuguseid asju. Loogiliselt määrab lava ka suunad, et milliseid näitemänge kirjutatakse, sest mis neist näidendeist ikka niisama kirjutada...

"Klassikalisest" proosabelletristikast on näitemäng mõneti erinev, samuti väga lihtsatel põhjustel. Esiteks on meeletult vähe inimesi, kes tarbivad teatritekste graafilisel kujul – olgu nad siis raamatuna ilmunud või seisavad käsikirjadena Eesti Näitemänguagentuuri riivilitel või kellegi sahtlis –, peale asjaomaste teatriinimeste ei loe neid suurt keegi. Samas jälle, kui näidendid on lavale

jõudnud, visualiseeritud, siis nende tarbijate hulk ületab tunduvalt keskmise (algupärase) kirjanduse tarbijate hulga. Ka on nende tarbimismehhanism erinev. Raamat on pretensioonitu suurus – sa ostad või laenad ta, mugistad kohvitassi kõrvale või diivanil külitades lugeda. Teater on sellega võrreldes kuratlikult ebamugavam – retsepiendile. Ta peab ilusad riided selga panema ja kuhugi minema, lisaks teatripiletile peab ta puhvetis raha konjaki või koogikeste peale raiskama – tunduvalt rohkem tööd tegema. Aga inimene on laisk. Samas jälle on teatris käimine tunduvalt sotsiaalsem (seltskondlikum) meelelahutus kui kodune nohiklik lehtedepeõramine.

Aga nüüd, kuna keegi ei tea täpselt, kui palju Eestis aastas näidendeid kirjutatakse, ja keegi ei tea, milliseid näidendeid kirjutatakse, siis tuleb näidenditest rääkides langetada karm otsus: milliseid tekste vaadelda, missuguste kriteeriumide alusel vaadeldavaid tekste valida?

Ühtpidi õnneks, teistpidi siin kõneleja õnnetuseks oli möödunud aasta just see, mil ENA taas näidendivõistluse korraldas. Nii otsustasin valimisse võtta näidendivõistlusel pärjatud tööd ja lisaks lavale jõudnud tekstid. Kokku on neid näidendeid 20. Olgu see nimekiri siin ära toodud: Ilmar Vink, "Hammustused" ("Esik"), Triin Sinissaar, "Elisabethi lugu", Urmas Vadi, "Varasta veel võõraid karusid", Eva Koff, "Meie isa", Peeter Sauter, "Nukkude teater", Jaan Tättel, "Palju õnne argipäevaks" ("Nabatants"), Jüri Ehlvest, "Paul ja Suur Maailm", Hannes Hamburg, "Punane ja roheline: kollane", Andrus Kivirähk, "Rehepapp", Urmas Lennuk, "Rongid siin enam ei...", Neeme Kuningas – Enn Vetemaa, "Suvitajad", Andres Dvinjaninov, "S. Ööbik ja P. Isik", Paul-Eerik Rummo, "Tipus", Jaak Tomberg – Andreas W, "Uus Elysium. Une luup", Olev Remsu, "Vabaduse rist", Rünno Saaremäe, "Jaanituli", Mihkel Tiks, "Muulane ja kohtlane", Mihkel Ulman, "Midagi päikese all", Ülle Kahusk – Sven Kivisildnik "Tandsja pühalik" ("Pühak"), Toomas Raudam, "Kino-Mati". See paarkümmend on positiivne number. Kui arvestada sellega, et üle aasta toimuvale näidendivõistlusele saabus viimati umbes 70 teksti, eelviimati vist kümnekond vähem, siis võib arvata, et koos sahtlisse kirjutatud näitemängudega kirjutatakse Eestis aastas maksimaalselt sadakond draamateksti. Ja kui nendest kaksikümmend näidendit juba eelnimetatud kriteeriumide järgi koostatud valimisse mahuvad, siis on see kuratlikult suur number. Sellest johtuvalt tuleb tunnustada, et jutud eesti algupärase näitekirjanduse taassünnist on

vägagi põhjendatud. Vähemalt mahu osas oleme tõusuteel.

Eelmise suure tõusu paigutaksin 80. aastate keskpaika ja lõppu. Praegust nimetaksin "uueks tulemiseks". Kui rääkida narratiividest, siis selliseid narratiive nagu 80. andatel, me praegu kindlasti ei näe. Kui siis tegeldi vä g a s u u r t e i d e e d e g a, muude olulisuste kõrval põhiliselt eesti rahva eneseleidmise ja eksistentsi lugudega, siis praeguste näidendite puhul võib ütelda, et oluliste asjadega tegeldakse ka nüüd, aga hoopis teisel tasandil. Kui postmodernismi siia maale tulekuga kadusid kõigepealt suured narratiivid, seejärel üldse igasugused narratiivid (nagu on moeks arvata), siis draamakirjanduse, ja vist ka kogu eesti kirjanduse, tuleb narratiiv tagasi vaikselt, kuid kindlalt, aga pisut teistsugusena.

Draamakirjandus on viimase 10–15 aasta jooksul elanud läbi totaalset muutust, millest annab tunnistust kas või see, et eeltoodud nimekirjas on vaid Rummo, Tiks, Remsu ja Raudam mehed, kes on teada olevalt ka varem näitemänge kirjutanud. Ülejäänud on täiesti uued tegijad. See on aja märk.

Millest siis räägivad tänased eesti näidendid? Sellele võiks vastata vana naljaga, et näidendid räägivad inimestevahelistest suhetest. Aga praegu on see väide tunduvalt õigem kui kunagi varem. Põigakem korraaks meediasse. Väga paljude lemmikajakiri on "Kroonika", lemmikajaleht "SL Öhtuleht"; järelikult, ega inimesi eriti rohkem huvita, kui et, kes kellega magab, kui palju kellelgi on ja mis jama veel juhtus. Kõige huvitavam on see, mis sünnib kaaskodaniku magamistoas. See ongi tänapäevane narratiiv – praegune draamakirjandus tegeleb magamistoas tasandil narratiividega, väidan ma. Arvan, et mul on õigus, sest et teater on muutunud sotsiaalsest hääletorust, nagu ta oli meie teatri viimastel hiilgeaegadel, publikuarvu järgi 80. aastate keskpaigas ja lõpus, selgelt meelelahutusasutuseks. Inimesed tulevad teatrisse, vaatavad seal lugu, tahavad nalja saada ja siis koju minna.

(Remargina olgu igaks juhuks märgitud, et ma ei püüa kogu selle jutuga kedagi või midagi halvustada, püüan ainult situatsiooni kaardistada).

Draamakirjanik on muutunud suures osas kopiraiteriks. Teater peab ennast majandama, teatril on vaja publik saali saada, ja kui dramaturg tahab, et ta tekstid lavale jõuaksid, peab ta sellega arvestama. Muidugi on õige ka esimesena meeldetulev vastuväide – see on ju ajast aega nii olnud! Jah, on küll, aga kuna vaatleme praegust aegruumi ja võrdleme seda lähiminevikuga, siis igal juhul on te-

gemist üpris järsu muutusega mõtlemises – Eesti ühiskond on kapitalistlikule ühiskonnale oma mõtlemises järele jõudnud. Meie inime- ne mõtleb sama moodi kui lääneeuroplane või ameeriklane. Ja meie praegune draama- kirjandus ei erine millegi poolest kampsuni- ga inimeste poolt põlatud ameerika filmidest.

Samas, nii paradoksaalne, kui see ka ei tundu, ei ole seoses ühiskonnakorra muu- tumisega mitte kuhugi kadunud ridade va- hele kirjutamine. Ainult et sellel on täna teine eesmärk. Meie dramaturg on siiski veel mis- sioonitundega loovisikus, kes kirjutab oma tekste selleks, et inimkonnale midagi öelda. Aga ta ei saa seda otse teha, ta peab kaval ole- ma, ta peab igavikulise tõe, mida iganes see siis ka ei tähendaks, kuhugi ridade, naljade ja hästi söödava pudru vahele kirjutama. Ma usun, et see ongi märksõna, mis 2001. aasta näitekirjandust kõige täpsemalt iseloomustab.

2002. aasta alguses kirjutas Jüri Kald- maa “Sirbis” repliigi, mille mõte oli selles, et okei, eesti dramaturgia tõuseb, aga, vaadake mis dramaturgia see on, see on teatritele mee- lepärane ja suure kunstiga ei ole siin midagi pistmist. Arvan, et Kaldmaa eksib, teater on institutsioon, millel on oma mängureglid ja süsteem. Selleks et süsteemi integreeruda, tu- leb kasutada süsteemi tööriistu. Suure padu- kunstiga ei ole paraku (ja pigem ikka õnnetu- seks) meie tänases teatripildis suurt midagi peale hakata. Kapitalistlik puberteet ei soo- dusta mõtlemist. Stagnatsioonist, laulvast re- volutsioonist ja telesaatest “Mõtleme veel” meelde jäänud mall, et mõtelda on mõnus, on kadunud. Inimesed ei viitsi mõelda – ega ma isegi viitsi, kui ma just ei pea või selle eest raha ei saa. Sestap ei ole Kõivu kantimisel, hegel- damisel ja fichtlemisel teatrilaval enam min- git kohta. Ma räägin siin peavoolu, mein- striimteatrist, sellisest, mis kassat teeb.

Võib jääda mulje, nagu ma väidaks, et meil siin kirjutatakse ainult publikule. Pärin nii see ka ei ole. Kuhugi ei ole kadunud kae- muslik, sissepoole vaatav, nukratooniline, mitte-nii-lustiline näidend, aga ta kas ei jõua lavale või kui jõuab, siis väiksele lavale ning ei pälvi erilist meediatähelepanu. Niisuguse näidendi tarbijaskond on palju väiksem. Kui jõuan konkreetsemate näidenditeni, siis sel- gub, et sisuliselt vahet pole: ka tõsisemad-sü- gavamad lood räägivad inimestevahelistest suhetest ja on ei muud, kui pilguheitel kelle- gi magamistuppa või rahakotti.

Hinnanguliselt. Siinsest 2001. aasta eesti näidendite hulgast tehtud valimist on võimalik välja tõsta viis, mõõndustega kuus tippu. Ilmar Vingü (pseudonüüm) “Hammus- tused”, Tätte “Palju õnne...”, Sauteri “Nuk-

kude teater”, Lennuki “Rongid siin enam ei...”, Koffi “Meie isa” ja ka Sinissaare “Elisa- bethi lugu”. Kuuest näidendist viis on viima- sel võistlusel pärjatud, mis tähendab, et võist- luse ees müts maha. Need näidendid jagune- vad omakorda kahte – kolm esimest on ker- ged, helged, naljakad lood, kus igavikuline tõde on peidetud. Suurepärane meelelahutus. Hea Hollywoodi film. Kolm viimast on nuk- ratoonilised. “Rongid siin enam ei...” on hästi elus, konkreetne tänapäev. “Meie isa” na- tuke müstikasse kalduv ja “Elisabethi lugu” on Tšehhovi kloon.

Tippude juurest allapoole liikudes jõua- me kahe näidendini: Remsu “Vabaduse rist” (mille, muuseas, on erinevate autoriversiooni- de alusel lõpuni kokku kirjutanud lavastaja Andres Noormets) ja Saaremäe “Jaanituli”. Tahaks neid eelmise aasta draamaloomingust esile tõsta kui väga tüüpilisi eesti näidendeid. Need on näidendid, kus absoluutselt kõikide kriteeriumide poolest jääb midagi puudu – olgu see siis dramaatiline konstruktsioon, dia- loog või idee. Aga mida eesti teatris suurima rõõmuga lavastatakse. Soovitan siiralt neid näidendeid vaatama minna.

Ja loomulikult ei ole eesti teatrist ku- hugi kadunud ka sõna otseses mõttes kuri- teod. Mille elusa näitena ei saa ma jätta mai- nimata suurpärase tandemi Kuningas-Vete- maa hea filmistsenaariumi (“Siin me oleme”) pealt kirjutatud 2001. aasta teatriverisiooni “Suvitajad”. Tahaks tuua vaid ühe näite, tsi- teerin: “Näe, kus valetab, nagu oleks riigiko- gus õppimas käinud!” Sihuke asi ongi. Ja o n g i selline tekst. *No comments!* Aga publik jookseb tormi. Iseenesest ju tore, inimesed lä- hevad teatrisse, aga see on... kiritegu. Kui in- imesed isegi käivad vähe teatris, siis intelli- gentsed inimesed, kes teatritekste toodavad, peaksid säilitama eetilise piiri. Nali jääb siis ka naljaks, kui see on vaimukas ja arukas.

Pisut sellest, mis näidendeid lugedes kurvaks teeb. Eesti dramakirjanduses ei ole Valdur Mikitat, vähemasti mitte siia valimis- se jõudnud. Ei ole ühtegi kas või ainult vormilisel uut ja värsket mõtet. Muidugi võib küsimus olla sellesamas teatri oma käsitöö- duslikus diskursuses, et sellisesse filtreeritud valimisse lihtsalt ei jõua ükski uuenduslik tekst, aga kaldun arvama, et päris nii siiski asi ei ole. Inimesed, kes näidendeid kirjuta- vad, mõne erandiga, on teatriga suhteliselt lähedalt seotud isikud, kes arvestavad teatri nõudeid, ja nii on ka loogiline, et niisugused näitemängud sünnivad. On kahju, et mõne aasta tagusest Laansalu-Noormetsa organiseeritud *write a play!* võistlusest midagi välja ei tulnud. Sest, nagu näeme, lavastuslikult on



küll võimalik inimestele müüvat teatriteksti ka teistmoodi teha (kas või näiteks Ojasoo-Semperi "Verevennad"). Aga kui innovaatilisi tekste ei kirjutata, lavastajad otse ei inspireerita, siis pean seda ohu märgiks. Küll aga olen üpris kindel, et varem või hiljem ilmub eesti oma Mark Ravenhill ehk siis Kender draamas (filmiskripti ta kuulu järgi kirjutab praegu). Ilmub kirjutaja, kes hakkab tegelema sügavalt šokeerivate teemadega magamistoas või rahakotis. Selleks näib praegu aeg küps olevat.

Ettekande teema juurde tagasi jõudes väidan, et neonarratiivsed tuuled puhuvad. Meie kollektiivsesse teatrimällu siseneb uus narratiiv, uusrealism – elu ise, inimene oma väikeste muredega, mis saavad suurteks ja olemuslikeks. Ehkki ka selles pole midagi uut, West-Endis ja Broadwayl, maailma draamakirjanduses, on aastasadade jooksul seda ikka ja alati tehtud. Ainult et meie siin hakkasime vahepeal, miskipärast ja kogemata arvama, et teater on suur kunst. Ei ole. Teater on peaauglikult ikka meelelahutus.

**Berk Vaher** (saalist): "Kuhu sa paigutaksid kuuldemängude tekstid, mis selle aasta algul raamatuna välja tulid?"

**A.K.:** Ma ei oska su küsimusele vastata, kuna ma pole seda raamatut veel käes hoidnud, aga põhimõtteliselt paigutaksin nad CD-plaadile. Lavastatuina.

**B.V.:** On see draamakirjandus või mitte?

**A.K.:** Vaideldamatult. See on nüüd utreeritud ja lahmiv, aga kui tehnika lubaks, siis paigutaksin ma ka lavastused kolmemõõtmeliste hologrammidena toanurka, et laisk inimene saaks neid kodus võileiba süües vaadata. Ei peaks puhvetijärjekorras piinlema.

**B.V.:** Videosse?

**A.K.:** Video pole päris see... tahan öelda: teater on retseptiendile ebamugav meedim, kui ta just selline vaataja ei ole, kes meeletult teatrit armastab. Ma muidugi utreerin, aga iva on ikka selles, et inimene tuleb kuidagi teatrisse saada. Võttes kogu ettekande ühe lausega kokku – see, kuidas praegused näitemängud välja näevad ja käituvad, kuidas nad inimesega suhestuvad, näitabki, et inimene on mingisuguste vahenditega tarvis teatrisse saada. Ja siis püüda talle midagi öelda, juhul muidugi, kui arvatakse, et on midagi öelda.

**Kristel Nõlvak** (saalist): Su jutus on väike ebakõla – sa ütlesid, et inimesed on vaja ükskõik milliste vahenditega teatrisse saada, samas "Suvitajate" puhul ei ole jälle tulemusega rahul.

**A.K.:** See ebakõla ei ole nii suur, kui sulle tun-

dub. Kuninga ja Vetemaa juures võtsin rõhutada, et kuskil on mingi eetiline piir. "Suvitajad" on juba kuritegu, nii ei tohi, nii ei saa, intelligentsed inimesed nii ei käitu.

**Anneli Saro** (saalist): Kui Eestis ei ole kohta, kus saaks jutte või romaane või luuletusi kirjutama õppida..."

**B.V.:** Miks ei ole – Ingvar Luhaääre intuiitiivteaduste kool. (Naer.)

**A.S.:** ...siis see on õige tähelepanek, mis Andres Keil tegi. Suurem osa inimesi siin nimetatud autoreid on käinud aastaid Näitemänguagentuuri korraldatud dramaturgide kursustel. Ja ma saan aru, et kursusi korraldavad enamasti teatriga seotud inimesed, kes tõenäoliselt õpetavad *well made play*'de kirjutamist. Eeldaks siiski kirjanike vastupanu teatri tellimusele.

**A.K.:** Ei tohi unustada, et me asume varakapitalistlikus ühiskonnas. Näitemänguagentuur ostab aastas umbes 200 000 krooni eest näidendeid, parim mis makstakse on 25 000 krooni. Ostetakse näitemänge, mis teatris lähevad. Ei julge küll arvata, et oleks väga palju inimesi, kes suudaksid 25 000 kroonile vastu panna, kui nad oma oskustega seda teeni-da suudavad.

**A.S.:** Aga sama võib öelda romaanide kohta. Tõenäoliselt on võimalik välja arvestada, milline romaan või proosateos võiks müüa, ja ometi me näeme, et mitte kõik inimesed ei kirjuta turureeglite järgi. Miks see mall ei võiks ka näidendite puhul kehtida?

**A.K.:** Sellepärast et romaani kirjutamine on tunduvalt vastutustundetum tegevus kui näidendi kirjutamine. Kui sa kirjutad romaani, siis selle eest maksab Kultuurkapital või sa ise või võtab kirjastus selle riski – suhteliselt väike kooslus, kes riskeerib. Aga kui teatris jõuab lavale näidend, siis kaude vastutab autor suure institutsionaalse süsteemi ees. Seal ei tohi eksida.

P.S. Draamakirjanduses on käsitöönduslikud reeglid tunduvalt jäigemad kui proosas või luules, ja mida laiem ning oskuslikumalt loatud on püramiidi põhi, seda kõrgemal on ka tipp. Lisaks aastatepikkusele (kuigi natuke kaootilisele) ENA draamakoolitusele töötasid dramaturgid mõned aastad tagasi ka Kõrgema Lavakunstikooli 19. lennu juures, tulemusena valmis "Draamakassett" Kirjanike Maja musta laega saalis. Kuigi kool ei tohiks kunagi lõppeda, on see projekt miskipärast peatunud. Julgen arvata, et oleks väga mõistlik ettevõtmist jätkata. Või äkki võtab nüüd Viljandi Kultuurikolledž teatrepulga üle?

## ALUSTAJAD EI OLE ALGAJAD



20. lend pärast "Tabamata ime" esietendust. 1. rida: õppejõud Kalju Orro; 2. rida (istuvad): Karin Lätsim, Kadri Lepp, Maria Soomets, Hele Kõre, Carita Vaikjärv; 3. rida (seisavad): Laura Nõlvak, Elisabet Tamm, Alo Kõrve, Mart Toome, Ott Aardam, Karol Kuntsel, Anti Reinthal, Argo Aadli, Evelin Pang ja Priit Võigemast. September, 2001.

### ALGAME KAUGELT

Kui tänavu EMA Kõrgemat Lavakunstikooli lõpetav XX lend õppis alles I kursusel, võttis kursusejuhendaja Elmo Nüganen nad üheks kevadnädalaks koolist ära. "Kuritöö ja karistus" peaproovidesse. Pimeduses kellukesi helistama. Foonil vene kirikulaule laulma. Lavaruumi publikust eraldavaid plangulaudu eemaldama. Paaris massistseenis kaasa tegema (hiljem kujunes neist igapähele ka mingi oma "suts", oma funktsioon). Samm, mis esialgu võis tunduda pedagoogiliselt vaieldav, mõjub tagantjärele vaadates õnneliku ja otsustavana — näib, et too nädal Põrgulaval on määranud paljugi selle kursuse

hilisemas töö- ja elukvaliteedis. On mõjutanud nende noorte suhtumist teatrisse.

Kõik klappis, nagu seda üliharva õnnestub klappima panna. Keeruline ja raske tükk, millega suur osa tööst toleiks hetkeks juba tehtud, käsil vormistamise, kärpimise, fikseerimise faas. Tõsise suhtumisega tugev trupp kannatlikult selle kallal ametis. Oma õpetaja lavastajana vägesid juhatamas. Mitte teisedki õpetajad muutunud funktsioonis, pärisnäitlejatena silme ees. Kogu teater suure tüki peaproovide eriolukorraks mobiliseeritud. (Ja tõenäoliselt noorte januste pilkude all ehk tavalisest kraadi võrra rohkemgi pingutamas.) Ja seitse kuud teatrikoolis käinud (piisav aeg, et õppida õppima) algajad

seada tampa esmakordselt hoomamas. Esimehe nädal elus päevavalgust nägemata (kui teatrisse tullakse ja siit minnakse pimedas), esmakordselt tajudes ja veendudes, kuidas kaosest tekib kord, täpne struktuur, kuidas varasematest loomingulistest otsingutest kristalliseerub kunst, kuidas tulemus sõltub kõigi komponentide koosmõjust, iga osaleja, ka näiliselt kõrvalise abimehe hoolest ja täpsusest. Oli võimalus ka märgata, kui erinevalt iga näitleja proovis töötab, kui isemoodi harjumuste ja närvikavaga keegi on. Ja seda kõike ei tajuta mitte ainult pealtvaatajana, vaid ka kaasa tehes, osalustunnet omandades, ärevalt peopesi ja selga märjaks higistades, vastutades oma pisikese ülesande ja ühtlasi kogu suure terviku eest. Õppides kasutama ja jaotama oma aega. Vaatepunkt vaheldub – proovis ollakse kord vaataja, kord osavõtja positsioonis. Õpitakse suhtlust vanemate kolleegidega, tunnetades siingi ambivalentst: teatrirahva sõbralikkus ja partnerlik ühe-asjateenistuses-tunne ei hajuta siiski respekti näitlejate suhtes. Imetlust ja imetust, avastamist ja diskreetst. Õpitakse teatrimaja sisemisi reegleid.

Oli ilmselt erakordselt õige aeg: osati juba mõista ja märgata. Ehk seda enam, et oli ka teada – kohe tuleb märgatust ja õpitust aru anda. Nüganen oli selleks nädalaks ülesandeid jagades lisanud kergel käel veel ühe: "Ja lõpuks esitate Lea Tormisele ja Reet Neimarile kirjaliku kokkuvõtte "Miks ma puudusin nädal aega koolist". Seletuskiri, kus olite, mida tegite, mida nägite."

Nutikas ülesanne. Ma pole teatrikoolis veedetud 29 tööaasta jooksul saanud ei varem ega hiljem nii huvitavaid, teatri olemust avavaid ja avastamisrõõmsaid kirjatöid kui see pakk kolm aastat tagasi. Järelikult pole osanud sama lihtsat ja viljakat ülesannet anda. Või tabada situatsiooni.

Ka see "Kuritöö"-kogemuse perspektiivikus tulenes juhendaja andest tabada situatsiooni. Ajastatus osutus täpseks: noor seltskond polnud veel üle kasvanud ega sisse võtnud hoiakut *meie teame ja teeme kõike paremini kui teie siin magedas eesti teatris*. Ja nad polnud enam ka täiesti süüdimatult uudishimutsevad uustulnukad, kellel kõik teatri kõõgipoolle nähtu võtab silme eest kirjuks. Olen pikkade aastate kestel märganud, et üsna raske on teatrikoolis tabada ära seda piiri, kus needsamad lapsukesed, kes lavakooli saabu-

des (suures enamuses ja üllatava määran) teatrist veel midagi ei tea, muutuvad nendeks enesekindlateks *insider'*iteks, kes usuvad tundvat (või mõnikord tunnevadki) teatrielu õpetajast paremini.

## KODUST ÄRA

XX lennu liikmetest said seaduspäraselt Linnateatri lapsed. Mitte eeskätt sellepärast, et suur osa nende õpetajaid (Nüganen, Kalju Orro, Anu Lamp, Andres Ots, Peeter Tammearu, Riina Roose, Indrek Sammul) on Linnateatrist pärit, vaid põhjusel, et "Kuritöö"-osalus on jäänud nende tööpäevadesse kõigi kolme järgnenud õppeaasta vältel ja see tollane esmasuhe teatrimüsteeriumiga on säilinud nende emotsionaalses mälus. Edaspidi pole nad uksi jalaga lahti löönud, ent nad pole jäänud ka mööda seinääri hiilijaiks, sest aasta-aastalt on neil tulnud üha harjumuspärasemalt Laia tänava majades ja Lavaaugus liikuma hakata: lisanud on "oma" lavastused; sisseõppimised teatri teistessegi tükkidesse ("Hamlet") või kellegi kuulumine nendesest algusest peale ("Inishmaani igerik", "Musketärid. Kaksikümne aastat hiljem", "Isad ja pojad", "Tõestus"); ühised reisid Linnateatri põhitrupiga (Peterburg, Poola, Saksamaa); esinemised teatri pidupäevadel või hooaja ava-*show'*des jpm). Linnateatris hoitakse ja armastatakse neid perekondlikult, nagu oma lapsi. (Ja seda pole paraku juhtunud mitte iga lennuga igas Eesti teatrimajas).

Nii. Kas sai juba üks eeskujulike pai-poiste portree valmis? Ikka leidub ju neid, kes nõuavad noortelt mässu autoriteetide vastu, isepäist, konfliktset "tormi ja tungi". Ka tõsisemal tasandil, teatrirahvagi hulgast olen vahel kuulnud küsimust: kas Nüganen juhib kursust nii jõuliselt, et noored iseseisvaks ei saagi? Tõsi, mõned küsijaist teavad, et ei Karusoo ega Komissarov poleks initsiatiivitute ning töötahteta õppuritega üldse soostunud lõpuni töötama – see on pannud kahtlejaid jälle teistpidi mõtlema. Pealegi pole XX lend kunagi kellelegi väga lapsikut muljet jätnud. On olnud märgata, et kord mahapandud rõõbastel kindla sihi suunas liikudes korraldavad nad kursuse igapäevast elu ja tööd ise, ning üsna vilkalt, rõõmsalt ja toimetulevalt. XX lend pole kunagi olnud iseseisvusetu ega arg, kuid areng on seni olnud tasakaalukas ning kursus harvanähtavalt harmooniline. Ja siis

äkki lõpusirge üllatused – valikud teatrite vahel. Maksimaalselt vabatahtlikku riski, minimaalselt kindla tee turvalisust. Näiliselt, arvude keeles on kõik rahulik ja tasakaalus: 6 lõpetajat jääb Tallinna Linnateatrisse ja 6 siirdub "Ugalasse", 1 mees läheb Draamateatrisse, 2 neidu Nukuteatrisse. Kui aga teada, et senisesse koduteatrisse Laial tänaval oleks



Õppejõud Elmo Nüganen ja Anu Lamp jälgimas oma õpilaste esinemist. Veebruar, 2002.

saanud jääda mitte kuus, vaid koguni kümme(!) noort näitlejat, et Draamateater pakkus võimalust ühe asemel kolmele, et valmisolekut võtta vastu uusi jõude ilmutasid ka Pärnu "Endla" ja "Vanalinnastuudio" ning et Nukuteater oli varmas kutsuma siiasamasse lähedale, ainult Laiä tänava teise otsa, suurematki rühma sellelt kursuselt, siis sellise info valguses muutuvad langetatud otsused märksa kõnekamaks. Uuenev "Ugala" on napsanud ära tervelt kuus noort näitlejat, kel oluks kõigil võimalik ka Tallinna jääda, sealhulgas ka Linna- ja Draamateatrisse. Uuenev Nukuteater on mõjunud otsustamisel atraktiivsemalt ja kutsuvamalt kui tööturvalisem "Endla" või "Vanalinnastuudio" – omamoodi mõistetav, kuid risk tuleneb siin elukutse spetsiifikast: nukumängu sõna otseses mõttes uustulnukad veel ei valda. Pärnis kindlasti pole riskivaba valikut teinud ka see mees, kes uhkes üksinduses konkurentsitiheda Draamateatri trüest sisse astub. Nii et ainult need kuus trüed hinge, kes on otsustanud jääda

armsasse ja tuttavasse Linnateatrisse, ongi valinud kindla jalgealuse? Ka nemad mitte. Paradoks, ent just neid (kedagi neist?) võib mõne aja pärast tabada tööpuudus. Korraga kümnele noorele orienteeritud arenguprogramm ja potentsiaalne repertuaariplaan oluksid tõenäoliselt teistsugused kui vaid kuue noore näitlejaga sügishooaega alustaval Linnateatril. Liiga vähe, et vahetada põhimõtteliselt teatrimudelit, liiga palju, kui jätkata endistel rööbastel. Reform jääb ilmselt kas ära, teostub poolikult või lükkub edasi. Lõpetajad ise teadvustasid, et säärases situatsioonis võib vahel ka kuus ühevanust noort (lisaks endistele) osutada paljuku. Ning mõni kõhkles õige kaua. Ei mingit allhoidlikku inertsi. Kõik otsused on tehtud nullist. Ning viimaks "Ugala" pooltosin. Muidugi on praeguses õhinas kohe tunda seda lõhna, et kui minna, siis minna kambaga – nagu läks kakskümmend aastat tagasi (1982) üks X lennu rühm priitahtlikult Pärnusse (Laine Mägi, Katrin Nielsen, Jaan Rekkor, Elmar Trink, Margus Oopkaup) ja nende seast moodustus selle teatri tuumik peaaegu viieteistkümneks aastaks, nagu XVII lend tegi 1996. aastal invasiooni Rakverre (tõsi, neil oli oma potentsiaalne juht kaasas) ja nagu üks XIX lennu rühm on kahe aastaga vallutanud "Vanemuise" repertuaari. Kuid samas on tänavustele lõpetajatele ilmselt julgustav ka fakt, et nad siirduvad Viljandisse koos teatrijuht Alliku "väljatellitud" uue peanäitejuhi Peeter Tammearuga, kes on olnud just selle kursuse lavakõneõpetaja ja ka näitlejana üks nende lemmikuid. Lisaksin omalt poolt, et muidugi on "Ugala" viimasel aastal juba tõusutrajektoril, aga eriti saab see märgatavaks koos kuue uustulnukaga. Ja siiski! "Ugala" "Kevades" (ja muudiski lugudes) on lava juba praegu noori inimesi paksult täis. Arvuliselt piisaks täiesti. Kas kavandatud (osaline) verevahetus, noornäitlejate massilisus ning kõva konkurents "Ugala" lavalaudadel sügisest alates osutub viljakaks üksnes Viljandi teatritele või igaühele noortest ka eraldi, näitavad lähiaastad. Riskifaktor on sellesegi mängu sisse programmeeritud.

Nõnda ei leia lõppude lõpuks ühtki tasa ja targu talitajat, kõik valikud on omamoodi kõielkõnd. Ja ega saakski Elmo Nüganeni õpilasi ette kujutada ettevaatlike ja temperamendivaeste inimestena! Ei sobiks ju kuidagi kokku.

Mis see Linnateatrist eemaldumine siis on? Kuidas tõlgendada? Kas õpetaja reetmine, must tänamatus nelja aasta eest, mil Nüganeni kiirgav energia oli kulutatud suuresti just nende laste peale? Olen sellist väidet juba kuulnud. Või mäss isakuju vastu? Liiga kindla käega juhitud õpiaastatel kogunenud energia plahvatus, vabaduselõhn löi korgi pealt? (Ka juba kuulnud seletus.) Ei. Minu seletus on veelgi lihtsam. Neis valikutes väljendubki XX lennu professionaalsus ja küpsus. Täpselt nii, nagu tavapärane kursuste puhul, kelle juhendajal polegi oma teatrit, kuhu õpilasi kutsuda. Normaalselt ajastatud iseseisvumine — see ongi tulemus, parim hinnang Nüganeni meeskonna neli aastat kestnud koolitusele.

## LENNUDE KULTUSEST LIHTSATE ALGTÖDEDENI

Oleme lugenud arvamust, et meil on lavaka lendude kultus (vt "Teatrielu" 2000: Kristel Nõlvak, "Traditsioon ja individuaalne talent"). Meedia eest ei saa siinkohal vastutada, puudub ka võimalus selle pealiskaudsust korrigeerida. Paraku ajab "Teatrielu" autor ise aeg-ajalt segi meie päevaajakirjanduse žurnalistliku tasandi, noorte teatriteadlaste/kriitikute ettekujutused ja hoiakud ning kooli enda taotlused ja tavad. Teatrikooli seisukohalt näen asja pisut teises valguses.

Meil on viimasel ajal vähe kirjutatud, et teater on oma olemuselt kollektiivne kunst, kollektiivne töö. Aga nii see ju vaieldamatult

on, ajast aega ja kogu maailmas. Ka täna. Kui meile siin Eestis pole viimasel kümnendil meeldinud see sõna, kasutame siis seda teist, praegust keelelemmikut — meeskonnatöö. Igal *team'*il, igal toimival töörühmal, igal mitteformaalsel väikesel grupil tekivad ajapikku ühisest tegevusest ka mingid koostöönormid ja -tavad, ühine töökeel, oskused, lõpuks isegi ühine väärtushoiakute tasand (mis ei välista, et keegi personaalselt selles või ka teistes kooslustes muid väärtusi ei kannaks, ei mõistaks ega aktsepteeriks). Tekib teatud grupiidentiteet. Peaks tekkima. Kui ei teki, on see teatriilmas märgiks, et meeskond ei toimi. Ja teatrikoolis, et kursus ei toimi, tervik ei funktsioneer.

Ülikoolis võib õpperühm, seminarirühm või kursus olla olematu mõiste või siis mingi täiesti formaalne üksus. Teatrikoolis on kursusesüsteem loomulik (teatrikunstile olemuslik) ja produktiivne õppevorm. Kui on omavahel laabuv ja toimiv kursus, kujuneb tal ka oma mentaliteet, oma kammerton, omad naljad ja paroolid. Isegi siis, kui nalja või juhusega pooleks käiakse õppijate enda poolt välja tagurpidi-definitsioon, *argumentum ad hominem*: individualistide kursus (eelmine, XIX lend). Ja ajakirjandus (ning tagatipuks ka noor teatriteadus!) korjab selle sööda naiivselt üles. Individualistide kursus kõlab ju nii ajastamentaliteedile sobivalt, lausa trenditeadlikult! Kuid samas jääb läbi mõtlemata, kuidas kõlab see väide teatrimaailma kontekstis (või kas või spordis). Individualistide meeskond? Individualistide trupp? Nonsenss. Ja

Elmo Nüganen ja tema I. kursuse tudengid Karol Kuntsel ning Argo Aadli "Kuritöö ja karistuse" proovi lõpus. Aprill, 1999.



kui ongi mõeldud individuaalset eripära, i s i k s u s i, siis kõlab see (muide veel kujunemata siseeluga kursuste suust kooli sees sagedasti kuulnud) ambitsioonikas rumalus – individualistide kursus – ju umbes nii: igaüks meist on suurem individuaalsus, teistest erinev, isiksuslikum kunstiline persoon kui... Üksküla või Komissarov, Karusoo, Peterson või Pedajas, Lamp või Vaarik, Nüganen või Jääger, Simmul või Sammul (näitenimed on võetud võrdluseks nende kursuste nimekirjadest, keda on peetud oma mainega, laabuva töökultuuriga nn kollektiivseteks kursusteks). Esitatud nimekirjast niisiis selgub, et teatris kollektiivne alge siiski ei nivelleeri. Ei isiksusi ega individuaalsusi. Küll aga, olen märganud, sülitab teatriorganism aeg-ajalt endast välja individualiste. Kuid reeglina pole need üldse need inimesed, kes kooliajal võisid probleemitseda individualismi-kollektivismi teemadel – nende üliõpilaste nõudlikkuse nivoo, nende seesmine vajadus teatritegevust mõtestada olid tookord lihtsalt kõrgemad. Ja mingi pettumusevirve oli neid võib-olla puudutada jõudnud. Hiljem on neist enamikul jätkunud empaatiavõimet, et truppidesse sulanduda, või siis muid (liidri)omadusi, et asuda neid truppe juhtima (ja nõuda teiselt empaatiat ja ühiste mängureeglite arvestamist).

Sageli küsitakse, mis mõtet on kursusevaimu õhutamisel ja lennu kui ühtselt funktsioneeriva struktuuri väärtustamisel, kui kursused ei jää kokku. Kui vahva pundi iga liige peab sulanduma mingisse teise ansambliisse, teise (võib-olla sootuks teistsuguste tööharjumuste ja väärtushinnangutega) truppi? Vastus saab vist olla vaid üks. Mida rohkem näitleja on kooliajal tundnud ühtse mosaiigiladumise vastutust ja mõnu, seda kindlamini tunneb ta ära sellesama, igaühe individuaalse vastutusega kollektiivse alge teises kohas, võõra trupi tegevuses. Muidu puuduks tal selleks äratundmiseks üldse kriteerium ja kogemus. Ning sisseelamiseks – tahe.

Ka partnerlus, kollegiaalsus ja samas kolleegide privaatsuse säilitamine, ka koostöö austamine tehniliste abijõududega, ka töössesuhtumise finessid on elukutse osised, mida õpitakse selles koolis. Mitte loengulises, vaid praktilises, kogemuslikus vormis. Jällegi võidakse kiuslikult küsida: miks seda ülepea vaja on? Niikuinii kaovad püsitrupid ja repertuaariteater, niikuinii tuleb projektisüs-

teem ja näitlejad hakkavad vahetama truppe kiiremini kui kindaid. Kuhu siin sulanduda?

Vastan. Esiteks ei mõista ma hästi, kust tuleb see *niikuinii*. Otsekui oleks keegi selle salaja ära otsustanud? Püsitruppide, statsionaarsete repertuaariteatrite plusse ja miinuseid ning projektiteatri vormi plusse ja miinuseid tõsiselt võrdlemata ja kaalumata? Nii et rääkigu näiteks Šapiro, Malvius, Poulsen või Thelestam kui palju tahes, et *säilitage oma senine süsteem, see on suurim väärtus, teil teie väiksuse juures on see veel võimalik*, aga meil siin on keegi otsustanud, et peame tegema nii, "nagu on kombeks angloameerika kultuuri-ruumis"? Kes käsib? Kas meil on angloameerika mastaabid ja traditsioonid? Igatahes on selge, et kui õnnestuks päästa selle õnnestava reformi eest mõni üksik püsitrupp, saavutaksid selle näitlejad tohutu eelise. Miks? Sellest kusagil mujal ja teine kord.

Teiseks. Kui näitleja vahetab truppe ja projekte kiiremini kui kindaid, peab ta veel kiiremini (kui seni) lülituma iga projekti töögruppi, olema valmis käituma vastavalt selle rühma (lavastuse) funktsioneerimisreeglitele ja tööjaotusele, mitte vaid oma töökspidamise ja vaba tahtmist mööda. On vaja veel enam keskenduda tööle ja selle eesmärgile. Tunda oma kohustusi. Ettekujutus, et nn vaba näitleja mobiilsus koosneb vaid mobiilsest kihutamisest punktist A punkti B ja rutakast teksti päheõppimisest, kuulub püha lihtsameelsuse rubriiki.

Nõnda siis võiks teatri kui kollektiivse kunsti algõpetus kursusesüsteemi näol teatrikooli siiski alles jääda. Muidugi on raske leida hiljem iga lennu ühiselukogemusele ühisnimetajat, ainult nendele omast dominant. Ja see pole ka kunagi (koolmeistrite poolt) eesmärgiks olnud. Ometi on igal kursusel kahtlemata oma t e e. Nende l u g u. Mida tehtud, mida õpitud, mida avastatud. Tihti määrab lõpetava kursuse näo lihtsalt see, kas neil on koolist palju ühiseid mälestusi kaasa võtta või poleks õieti nagu veedetudki nelja aastat ühises aegruumis. Mida sellest läbitud teest ajakirjandusele pajatada, mida pajatamata jätta, on küllaltki peen taktika- ja respektiliküsimus. Mõõnan, et meie näitlejad (veel vähem siis näitlejaõpilased) ei oska veel alati läbimõeldud ja konteksti valitsevaid intervjuusid anda. Ega iga kord lavastajadki. Kriitikudki mitte (neid küll küsitletakse harvemini). Kadestan siinkohal muusikuid, paistab, nagu kõnelek-

sid nemad ainult olulistest asjadest. Põhilisest. Kas sellepärast, et sõnastamine, verbaalne mõtlemine olevat neile tihtipeale raske, mistõttu nad pingutavad? Või sellepärast, et nad tajuvad kohe asjade struktuuri?

Ja nüüd veel kord lendude kultusest. Kas see on kultus? Mõtleme järele. Väiksel maal ja rahval on vähe näitlejaid. Inglismaal näiteks on rohkem. Kui praegu lõpetava kursuse üliõpilased tulid tagasi Inglismaa teatrikoolist (üliõpilaste vahetus *Rose Bruford College*’iga), kuulsime nende muljetest hulgaliselt avastamisrõõmu, aga ka väga tõsist rahulolu selle üle, et nad õpivad just väikesel maal meie väikeses koolis, kus jagub tähelepanu igale üliõpilasele ja mille inimlik õhkkond tuleneb sellest, et siin koolis kõik üksteist tunnevad. Sealne suur teatrikool meenus neile mingit kombinaati, vabrikut, hiidsipelgapesa. Veel enam pani neid mõtlema sealne töötute näitlejate turg, näitlejabörs, kus käivad oma monolooge esitamas ka teatrikooli lõpetajad. Oma enam kui juhuslike tulemuste, aga vahel ka pakutava töö mittevastavusega õpitud elukutsele ja ebaloominguliste toimumisreeglitega mõjus see meie tudengeile võõrastavalt. Küllap oli neist nii mõnigi esmakordselt elus (mõni teine aga lihtsalt paremini kui seni) mõistnud oma väikese maa ja rahva e e l i s e i d siinsete võimaluste paratamatu piiratuse kõrval. Kahjuks me ei teadvusta ega kasuta alati oma eeliseid, vaid püüame matkida võtteid ja toimumehhanisme nende suuremate rahvaste tavadest, kes me tegelikult ei ole. Mõnes asjas võiks ju rahulikult jääda oma väljakujunenud kommete juurde. Näiteks on meie noortel näitlejatel v e e l võimalik töökoht leida alandusteta. Ja meil on ka võimalik, tänu mastaaptide väikusele, inimlikult ja viisakalt oma uusi näitlejanimesid-nägusid kultuuripilti sisse tuua, neid tutvustada.

Sest mõtleme, kuidas sel juhul, kui teatrisõbralikud ajakirjanikud-kriitikud-õpetajad seda tutvustamist ei teeks, ühel päeval näiteks lihtsalt ei viitsiks, kuidas siis jõuaks laiemale ringile pärale nooremate näitlejanäguude olemasolu. Ainult telereklaami klippi-dest? Mõni satuks isegi ühte kahest seriaalist? Mille poolest siis see kommertsiaalne, selektiivne, ebaülevaatlik teadvustamisviis õieti parem oleks? Selektioon ei käiks ju kindlasti mitte nõudlikumat kunstikriteeriumi rakendades. On küsitud, miks ei tutvustata siis ka

arstide, õpetajate, suhtekorraldajate lende? Esiteks, neil kursusi siin räägitud tähenduses enam polegi, ja teiseks – näitleja on avalik elukutse, isegi kõigist kunstnikest kõige avalikum: nende töötulemus on nemad ise. Füüsilises (täpsemalt: psühhofüüsilises) mõttes. Seetõttu huvitavad nende näod üldsust rohkem kui keemikute, pangaanalüütikute või teatriteadlaste näolapid.

Ei pruugi ju tingimata otsida igale lennule silte ja epiteete, kuid uute tulijate pidevale voolule sildade-vahepurrete seadmine hõlbustab orienteerumist teatrimaastikul. Ja huvi püsimumist teatrikunstis, meie meediumi vastu üldisemaltki. Ühtlasi teeb see märgata-vaks aja kulgemise, põlvkondade vaheldumise jm tõsielulised protsessid.

Ma mõistan, et lendude numbreid ei suuda varsti enam keegi meelde jätta, isegi vanemad kolleegid-vilistlased ajavad neid alati sassi. Numbreid ja nägusid on lihtsalt paljувõitu. Oleme järelikult ka juba saamas nii vana teatrikultuuriga rahvaks – Venemaal või Prantsusmaal ei loeta ju avalikult lendude tohutu suuri numbreid, need jäävad lihtsalt sisemise koolikroonika tasandile. Mitte selles pole asja tuum. Teen kunagise “Lendude” TV-saate autorina nüüd ettepaneku pärast praegu õppivate kursuste numbrimärke (20. lend – juubelimärgiline, 21. lend – atškoo!) edasistest lennunumbritest loobuda. Mis meelde jääv silt see ikka oleks – 23. või 28. või 32. lend? Võiks ju öelda lihtsalt kalendaarselt, 2006. aasta või 2012. aasta lend. Teatrilooliselt on siiski päris oluline jälgida, kes kellega koos ja mis ajal on lavakoolis käinud. Ilma seerianumbriteta, kui soovitakse. See kergitab katet ühtselt vundamendilt, avab iga näitleja kujunemisaja tausta. Ja seletab hiljem sellest tulenevaid mõningaid (ajutisi) koondumisi ja töösulhteid.

## XX LENNU TAUST

Neid on 15, 8 tüdrukut ja 7 poissi. Päris alguses, 1998. aasta sügisel oli neid 18. Ja üks isik on läinud vahetusse. Oli noormees, kes käis koolis vaid mõne päeva, siis loobus. Nädala pärast võeti (konkursiga) kursusele uus poiss – Alo Kõrve. Niisiis läks see vahetus õnneks. Mõnigi neist on varem teinud kooliteatrit. Teised jälle ei ole. Ka see pole kindel mõõdupuu, mille järgi inimesi lavakooli valitakse. Nende esinemisrepertuaaris on ka

üks vahva omaloodud "Kodukoharäpp", millest selgub, kust keegi pärit on. Vastus: kõikjal üle Eesti, pigem väiksematest kui suurematest keskustest, vaid kolm on Tallinnast. Kursusevanem – Saaremaa poiss Karol Kuntsel.

Tööd on see kursus hullupööra teinud. Peale selle, mis välja paistab ja teatrihuvilistele avalike etenduste kaudu teada, on neilgi seljataga (nagu igal lennul) siseringi õppetööd. Algul etüüdid (NB! harvanähtavalt hästi õnnestunud just ühised, rühmaetüüdid! Algukest peale oli nende õppesuund rajatud sujuvalt laabuvale üksteisemoistmisele ja erksale partneritunnetusele), seejärel A. Christie "Hiirelõks" (lavaliste sündmuste ning katkemata ja ristuvate siseliinide mängimise üheks tõhusamaks aabitsaks võib olla hästikonstrueeritud "krimka"). Aga on neilgi olnud oma Juudit ja Olovernes, Kõrboja Anna ja Katku Villu, Vargamäe Mari ja Juss, Trigorin ja Niina Zaretšnaja; olid Bulgakov, Williams ja Stoppard, tutvumine klassikaliste värsimõetudega, omad tõhusad lavakõneprogrammid (viimane neist eriti omapärane: esitati telefoniraamatut – jah, sõna otseses mõttes), olid eri stiilis tantsueksamid ja uhke vehklemisturniir. Läbitu loetelul ei tuleks niipea lõppu, aga sel loetelul pole suurt mõtet. Kui millestki kahju on, siis sellest, et L. Kessleri "Orvud" (näidend kahest vennast, keda omal ajal Noorsooteatris mängisid vennad Ojad), seekord Maria Soometsa iseseisvas lavastuses, Alo Kõrve ja Priit Võigemast nauditava paarina peaosades, jäi lõplikult tervikloona valmis tegemata. Katkend, mida eksamil näidati, oli kõigi meelest rõõmuvast. Võib-olla oleks meil peale ühe diplomilavastuse tänaseks juures olnud ka üks noor lavastaja? Ei tea, väitele pole tõestust, sest suurte, kogu kursust haaravate lavastuste pealetuleku ja tiheda töögraafiku tõttu jäid "Orbude" hilisemad proovid ajapuudusel ära.

Esinemiskogemust on sellel lennul rohkesti. Esimese õppeaasta edukast paroodiogrammist teatripäeval telekaamera ja kogu Eesti teatrirahva silma all – Linnateatri maja avamisel, kuni fiaskoni hüüglaslikus Peterburi *Music-Hall'*is, kus lapsed saalis ("Burattino" tõlke puudumisel) kärarikkalt ringi jooksid. Alates esinemisest Tartu Ülikooli külalisprofessori Elmo Nüganeni loengu illustreeritena ja lõpetades ühe tore laupäevaga, mil näidati läbilõiget oma tundidest ja

oskustest küllakutsutud lapsevanematele (unikaalne ja südamliek ettevõtmine). Arvukad kooliaegsed esinemised ei tähenda siiski eeskätt populaarsuse võitmist (vt TE 2000), vastupidi, õpetajad Nüganen, Orro, Lamp ja Roose on sisendanud neile algusest peale suhtu-



Maria Soomets ja Hele Kõre "Kuritöö ja karistuse" proovi ajal lava taga. Aprill, 1999.

mist, et iga esinemine tähendab vastutust, korrektsust, distsipliini, õiget häälestust, keskendumist, esinemisnärvitreenimist.

Ja ometi on sel heatujulisel kursusel käinud tihti töö ja vile koos. Töömured käsi käes tööõõmuga. "Löbu tuluga ühendatud," nagu ütleb neile hästituntud Eeva Marland "Tabamata imes". Nad on väga head parodistid. On parodeeritud teletähti ja telesaateid, kultuuriministrit ja modelli, näitlejaid rollides ja ilma – ning oma lavakooli õpetajaid. Mitte puhtast lustist, veel vähem õelusest. Anu Lambilt tuli ikka niisugune ülesanne (paroodiažanr õpetab jälgima inimese olemuslikku eripära ja tabama teravat lakoonilist vormi), hiljem jätkati juba sellepärast, et kukkus hästi välja, hakkas meeldima. Isegi laulueksam möödus kahes osas: algul laulsid tudengid ise, seejärel laulsid Helgi Sallo ja Endel Pärn, Liza Minelli, Marilyn Monroe, Charlie Chaplin, Jacques Brel, Ella Fitzgerald jt. Kõik kostümeeritult.

Muidugi on m u u s i k a selle kursuse armastus. Nende kroonijuveel. "Rikkus, et anda, jagada, pillata." (Leo Saalep, "Tabamata ime"). Et "Burattino" jaoks kogu pillimäng, kõik saatepartiit ise ära õpiti, pole muusikute jaoks küll ime, kuid lavakooli jaoks ikkagi mitte päris tavaline saavutus. Tõsi, teatrikrii-



tikud ei pööranud asja sellele poolele erilist tähelepanu, võib-olla arvati, et laval markeeritakse musitseerimist. Hiljem, seoses "Burattino" plaadi ilmumisega on sellest siiski piisavalt juttu tehtud. Ja ilma reklaamikeladetagiga – plaat ju jääb. Esimene avalikkuse jaoks üllitatud heliplaat lavakooli ajaloos. Hoopis vähem teatakse XX lennu harraspidulikust kirikukontserdist koolimaja vastas asuvas Toomkirikus (toompäevade raames). Kavas: Scarlatti, Händel, Purcell, Bach-Schemelli, Caccini, Palestrina, Vivaldi jt (kontsert on jäädvustatud ka koduvideole). Seejärel midagi hoopis teiselaadset: Peeter Konovalovi vahvad lauluseaded seitsmele vennale. Ja siis lõpuks – "Bastien ja Bastienne", õpetaja Anne-Liis Polli juhendatud ja üliõpilase Priit Võigemasti poolt salongiõhtuks seatud Mozart! Olgu ta nimetuseks "lühiooper" või "laulumäng", aga ikkagi lavakooli ajaloo esimehe Mozart. Kostüümide ja veiniga.

Kogu selle kõrva paitava muusikafenomeni taga seisavad soololauluõpetajad Anne-Liis Poll ja Anu Aimla ning eeskätt kogu

Anti Reinthal ja Mart Toome noore Paul Pinna pildi all "Kuritöö ja karistuse" märkusi kuulamas. Aprill, 1999.



kooli energialt kõikvõimas muusikajuht ning ansambli laulu õpetaja Riina Roose. Muuseas, ei saa väita, et kursusele olid lihtsalt kokku sattunud kõik musikaalsed inimesed. Neid oli ka, kes varem muusikat õppinud ja sellega tegelnud, kuid loomulikku musikaalsust, mida sai arendama hakata, avastati koolis veel teistelgi inimestel. Ja leidis neidki, kes esialgu üldse viisi ei pidanud või vähemalt ise niimoodi arvasid. Aga Toompeal õpetatakse tänapäeval iga inimehe laulma. Niisugune on pedagoogiline lähtealus. Ja püütakse ka kardutantsima panna. Ning kui vaja – parukat kandma (põhitantsuõpetajad Laine Mägi, Tatjana Jakobson).

## TEHTUD JA TEOKSIL

Kas kõik tehtu on õnnestunud? Olgem nõudlikud – kaugelgtki mitte! Võib julgelt öelda, et see on nii karastatud kursus, et kõik ei peagi õnnestuma. Lähedavad millegagi alt, saavad kelleltki sugeda – ja peavad vastu, positiivset lisaväärtust jääb veel ülegi, seemneks järgmisele etapile. "Burattinot" ju mõned kiitsid, mõned laitsid (lapsed ei saa aru, *story* ei tule välja), mõned aga kehtitasid õlgu ("Polegi nii vaimukas lugu kui "Armastus kolme apelsini vastu!"). Kuid mis nad selle improvisatsiooni ja null-punktist loomisega õppisid! Lavavabadust, fantaasiat, vallatust, maitsepiiri. Ruumi- ja publikuvalitsemist. Detailide suureks mängimist. Kuuldavust. Tähelepanu ja valmisolekut. Ja siit tuli ka esimeste erutavate autasude rea (Priit Võigemast ja Elisabet Tamm – Panso-preemia laureaadid, Alo Kõrve – "Kristallkingakese" rändauhind) päris alguslülil, Karol Kuntseli "Banaanikala"-festivali auhind võluva konferansjee Puudel Artemoni osa eest.

"Tabamata imega" õpiti "Burattinole" vastupidiseid oskusi: tegevusliku analüüsi põhjal mängitavat sisetegevust, aeglaselt kulgeva konversatsiooninäidendi dialoogi pingestamist, tundlikku suhtlemist ja tötunnet väikeses ruumis, meetri kaugusel vaatajast. Ka tekstitäpsust, Vilde vanaaegse esprii ja kaelamurdva süntaksi omaseks tegemist. Ja nad olid selles, hambad ristas, kinni – kuni ise mõnu tundma hakkasid. Omaette lisaväärtuseks on vastastikuse lugupidamisega töösuhete saavutamine Karusooga. Selle töö juures mõeldi kunstist, ühiskonnast, eesti kultuuri loost. Kaks koosseisu, mitte võrdsed ja täius-

likud, kuid kummagi koosseisu nõrkused-tugevused polnud kattuvad. Huvitavaid avanemisi tekkis mõlemas vahetuses. Mitu finaalivarianti nõudsid kiiret ümberhäälestust. Ilus sümboolne žest ka teatri poolt: kui "Kuritöös" olid noored teinud kaasa massistseenides, siis nüüd mängisid vanemad kolleegid koolilavastuses "Tabamata ime" viimase vaatuse seltskonnategelasi.

"Seitse venda", jõuline meestemäng. Füüsiline partneritaju, riski piiril liikumise ja ruumikasutuse täpne arvestus, tähelepanu treenitus ja valvus. Visuaalselt atraktiivne ja efektne. Vennaste laul erutas kõrva ja südant. Ehk ainult mängupartituuri *forte* ja *piano* võinuks lainetada magusamalt, veel kindlamini ja märgatavamalt. Ei tea, kas polnud Komissarov ise neid vaikusetsoone küllaldase mõnuga lavastusse sisse kündnud, seda ülesannet mängijatele teadvustanud, või ei suutnud poisid vajalikku tõusu ja mõõna rütmivaheldustigal etendusel veel nautida ning põrutasid aeg-ajalt üle.

Tüdrukute "Tšehhov ja *show-bisnis*" kujunes võib-olla kõige sõnumiseltgemaks looks XX lennu repertuaaris. Leidliku konstruksiooniga, kuid süvateksti tasandita näi-

dend, mis peegeldab ameeriklaste kerget eneseirooniat oma meelelahutustööstuse aadressil, jõudis Nüganeni lavastuses publikuni mõjusa tõsinaljaka jaatusena, loomuliku veendumusena tõelise teatri primaarsusest muu tilulilu ees. Lugu kunsti absurdsest läbipõimumisest eluga, Tšehhovi näidendite universaalsusest, tema igavestest variatsioonidest elumustris. Lavastus oli kargem ja kaalukam kui ameeriklaste põgus flirt Tšehhoviga. Sellest lõbusast teatriõhtust Põrgulaval imbus meie meeltesse Nüganeni ja tema õpilaste kindlat usku, et nad tegelevad päevast päeva õige asjaga, kuigi ersats ja *popcorn* ründab meid igast pilust. Et nad on teadlikud teatrikunsti sügavamast tähendusest ja tagasimõjust isegi ebasoodsates tingimustes ja kesise näitetrupi tehtuna. Iga vähimgi võimalus näidendist oli teema arendamiseks ära kasutatud. Tüdrukud tajusid loo pealisülesannet väga hästi. Lisaväärtus oli muidugi täpselt välja joonistatud tüpaažides, säravates karakterrollides ja selles hõrgus kõrvalmaitses, mida pakkusid naised meesterollides.

Seni nimetet diplomilavastuste rida näitab õppejõudude eeskujulikkude planeeri-

"Seitsme venna" esietenduse peol tegid tüdrukud oma "temaatilise" esinemise (poisid vastasid "Tšehhovi ja *show-bisnis'e*" järel oma *show'ga*). Pildil ees vasakul Laura Nõlvak ja Karin Lätsim, tagumises reas vasakult Maria Soomets, Elisabet Tamm, Eveliin Pang, Hele Kõre ja Kadri Lepp.



misstrateegiat. Üht võimalikku arenguloogikat. Kooda pidi minu arvates olema Brechti "Hea inimene Sezuanist", tänase Eesti ühiskonna mudelnäidend, kogu kursuse osavõtul. See täitumatu lootus kriibib natuke siiani. On kahju (kuigi ilmselt paratamatu?), et poiste filmivõtted tulid just siia vahele (paralleelselt kõrvale), pealegi suunati Hele Kõre ja Elisabet Tamm samal ajal Linnateatri proovidesse ("Isad ja pojad", "Tõestus"; kasulik kahtlemata, aga...). Siiski, üks planeerimise viga lõpu eel. Ja tekkis mitte päris täisväärtuslik rosolje: järelejäädud naisüliõpilased, "Vanalinnastuudio" näitlejad ja väljastpoolt laenatud külalisartistid ei moodustanud kahjuks professionaalselt võrdset ega ühist asja ajavat näitetruppi. Jaanus Rohumaa lavastus tuli ebaühtlane (paar-kolm priimat stseeni!), kuid näitas vähemalt kätte ühe teetsa, kuidas Brechti teha annab. Ja viimasel aastal ilusa arengu läbi teinud Evelin Pang peategelasena üliiraskes kaksikrollis ei tohi kiitusest jääda.

XX lennu kõik tegemised enne teede lahknemist pole siiski veel lõplikult reas. Alles sügisel näeme nn suurfilmi "Nimed marmortahvlil". Õnnestub ta kuidas õnnestub, igal juhul jäädvustab see film nende poiste (ja osaliselt ka järgmise lennu poiste) nooruse. Võtted toimusid ju kooliajal. Nukuteatris mängib aga Mart Toome "Jussikese seitset sõpra" ja Laura Nõlvak käib seal "Helepunase lillekese" proovides. Ning Merle Karusool on selle kirjatüki valmimise ajal, aprillis, alles publiku ette jõudmata tema "HIV"-projekt, dokumentaallavastus, mis seekord rajatud just viisikule sellelt kursuselt (Karin Lätsim, Karol Kuntsel, Alo Kõrve, Ott Aardam, Anti Reinthal). Nii pole ka kommentaatoril veel kogupilti. Tõenäoliselt on üllatusi varuks.

## PERSPEKTIIVID. PROBLEEMID

Viimastel aastatel on kerkinud küsimus, mida avalikkus lavakooli lõpetajatelt oieti ootab. Kui lõpetas Pedajase XVIII lend, oli üllatavalt palju juttu sellest, et see kursus on ju teinud, tösi küll hästi, ainult rühmateatrit ("Lugu valgest varesest", "Peiarite õhtunäitus", "Minu veetlev leedi", "Kuradieliksiir"). Tekitati mure, et kuidas need noored küll edaspidi teistsugustes lavastustes oma rollidega hakkama saavad... Nüüd on siis Külli Teetamm, Hilje Murel, Liina Vahtrik, Jan Uuspõld, Tiit Sukk, Taavi Teplenkov, Veikko

Täär, Tiina Tauraita jt sellele küsimusele vastanud. Rühmaetendused ei välista hilisemat personaalset toimetulekut. Kui lõpetas Normeti XIX lend, nõuti neilt teatriuueendust, ot-sustavamat "oma sõna", heideti ette õpilaskuulekust tavateatri normide omandamisel ("Ihnur", "Mikumärdi", kusjuures viimase uuenduslikkust ei märagatudki). Nüüd tahetakse need sõnad tagasi võtta, imestades "Vanemuisesse" siirdunud lõpetanute (Kersti Heinloo, Tambet Tuisk, Janek Joost, Andres Mähar, Katrin Pärn) tublidust ja edukust kahe koolijärgse hooaja jooksul. Ja juba on uus "pi-



Elisabet Tamm, Karol Kuntsel ja Ott Aardam Kuressare ooperipäevade ajal "Burattino" etenduse eel seadeproovis.

suhänd" valmis: Nüganen häälestavat oma XX lendu liigvarasele edule ja populaarsusele, see võivat noored ära hellitada, pärssida tösisst töössesuhtumist ja nõudlikkust enese vastu (vt TE 2000). Üllatavalt raske näib olevat leppida tõdemusega, et iga õpetaja juhib oma kursust mõnevõrra isemoodi, kuid üks variant ei välista teist. Nagu pole tark ega kasulik fikseerida üht ainuõiget (loe: dogmaatilist) õppemetoodikat, nii pole ka vaja arvata, et ainult üks avalike esinemiste ja koolilavastuste planeerimise strateegia on pedagoogiliselt õige ja perspektiivikas. Lõpetagem kord need jutud. Lavakooli kaugem ajalugu tõestab veenvalt vastupidist.

Iseasi, mis saab neist (ja teistest noornäitlejatest) edasi. Töötab ka Viljandi Kultuurikolledži teatrikunstikateeder. See tähendab, et i g a l a s t a l tuleb Eestis juurde üks kursusetäis noori näitlejaid. Praegu on nad võetud veel teatritesse tööle (Viljandi omad siiski mitte kõik). Kuid see algus – lepingu



Carita Vaikjärv – “Ugala”.



Kadri Lepp – “Ugala”.



Evelin Pang – Linnateater.

saamine, esimesed hooajad – polegi tegelikult kõige kriitilisem moment. Elu näitab, et uustulnukaid kasutatakse (proovitakse!) teatris meelsasti, mõne rolli ikka igaüks saab. Enam-vähem ühealisi – näitleja sobib noori inimesi laval mängima kümnekond aastat, mõni kauemgi – on aga teatrites rohkesti. Üha uute toredade noornäitlejate lisandudes jäävad mitmed eelmiste aastakäikude inimesed lavastajate aktiivse huvi orbiidist välja. Neid kasutatakse juhuslikult, “täitematerjalina” või üldse üha harvemini. Mitte kõik pole paari-kolme aastaga saanud end välja arendada, isegi võimalust end korralikult näidata (see oleneb siiski ka saadud rolli võimalusest), mitte kõigi piire ja “ampluaad” pole lavastajad veel proovinud laiendada. Aga uued ja värsked anded on juba jälle platsis! Õeldakse, et see on konkurents. Kaheaastane leping, ja teatrist välja – järgmised, huvitavamad asemele? Mina kahtlustan ammu, et see pole tervendav konkurents, vaid väikerahva annete ja inimeste raiskamine. Kõik ei pea ega saa jääda teatrisse surmani, kuid ka neli-viis aastat on liiga lühike aeg, et inimese kaugemas perspektiivis/perspektiivituses kindel olla. Vastupidiseid näiteid näitleja tõelisest avanemisest pärast kümnet esimest hooaega tunneb teatriajalugu küll ja küll.

Arvutada võib mitut moodi. Ingo Normet luges hiljuti kokku, kui mitu näitlejat *summa summarum* teatrid tänavu Lavakunstikoolilt tellisid, ja leidis, et kohe oleks vaja läi-

nud üle neljakümne (!) näitleja. Midagi nagu ei klapi. Teatrid nähtavasti oletasid, et nad kõiki küsitud nimesid või nimetuidki lõpetajaid endale ei saa, et on teisigi teatreid. Ja küsiti varuga, igaks juhuks... Mina ei taha leppida ka Jaak Alliku loogikaga: ta on kokku lugenud, et Lavakunstikateedri seitsmest esimesest lennust (praegu vanuses 48–65) on Eesti teatrite koosseisu jäänud kokku 12 meesnäitlejat, mida on selgesti liiga vähe. Ja Allik teeb järelduse, et kuna keskea aastate “loomuliku kao” (kas ka liigvarast surma. loomulikuks kaoks pidada?) protsent on sedavõrd suur, peab noori tulema teatrikoolist teatrisse üha rohkem, selleks et ka vanu võimsaid näitlejaid oleks lõpuks arvukamalt. Minu tähelepanekud viivad teistsuguse loogikani: vanu näitlejaid on sellepärast teatris vähe, et neid noorem ja vanemas keskeas, vanuses 26–45, niivõrd hoolimatult kõrvale jäetakse ja kaotsi lastakse. Seda enam, mida rohkem noori peale tuleb.

Surve on kõva. Peale kahe kooli (Tallinnas ja Viljandis) õpetab näitlejaid ka Lembit Peterson EHI teatriõppetoolis, ja kuigi eelkõige oma stuudioteatrit “Theatrum” tarbeks, ei saa sinnagi mahtuda noori lõputult ning esimesed märgid hakkavad juba näitama, et ka sealt võib tulla inimesi üldisele “näitlejaturule”. Ei taha püstitada küsimust nii, kes ellu jääb, kes kelle välja sööb. Kolledž on alustanud häälekalt oma näitlejaõppe teadvustamist meedias, Tartu Ülikooli noored teatri-



Ott Aardam – "Ugala".



Laura Nõlvak – Nukuteater.



Alo Kõrve – Linnateater.

teadlased, kel mõistetavalt vajadus iseenda hoiakuid kehtestada ja "territooriume hõivata", on asunud silmatorkava erapoolikusega eelistama ja toetama uusi teatrikoole – põhimõttel, et kui nad ka pole piisavalt alternatiivsed, siis me lihtsalt mõtleme nad alternatiivseks, teistsuguseks... Jälle tuleb esitada see Lea Tormise kuulud tüütu küsimus: "Alternatiiv – millele? Mille suhtes?" Kui mõtleme läbi, mis laadi teatris on vanast Toompea koolist tulnud näitlejad osalenud ja toime tulnud, saame kõneka rea. Võtame ainult äärmused: võimsa tekstimassiiviga intellektuaalsed vaimuakrobaatika näidendid "Arkaadia" ja "Kopenhagen" – ühelt poolt, Von Krahl'i trupp ja osalus isegi Tartu Teatrilabori eksperimentides – teiselt poolt. Sama koolkonna näitlejad säravad nii Šapiro psühholoogilises režiis kui ka Malviuse muusikalides, sama koolkonna esindajad (ja vahel ka samad füüsilised isikud) võivad olla kas Merle Karusoo või Mati Undi juhtida... Eesti oludes ilmekamaid polaarsusi pole. Selgub, et vana koolkond kui baas kõlbab siiski kõigeiks, jätkuks vaid andekaid juhte ja viljakaid ideid. Sama baas on ka neil pedagoogidel, kes tahavad pidada oma koole. Niisiis pole probleem sedavõrd alternatiivides ja kvaliteedis kui pakkumise ülekülluses.

Vanalt Toompealt alla vaadates võin öelda, et oleme suhtunud olukorda rahumeelselt ja tolerantselt. Euroopas on paljud toimivad ja hinnatud tasemega teatrikoolid hoopis

vanemad. Ning uued koolid on kõrval, tekiavad ja kaovad, tekiavad kusagil taas... Kõik on normaalne. Eesti on ainult nii neetult pisike. Koolid võivad ju töötada, ja hästi töötada, kuid mis saab aastaid hiljem nende kasvandikest? Tekkinud olukorras peaksime hoolega säilitama diplomaatiat ja kollegiaalsust. Keegi ei pruugiks "kiskuda tekki enese peale" või kiidelda, et "meie oma on ikka kõige ilusam". Teatrimaailma juhtidel ja selgetel peadel tuleks asja veel kord analüüsida ja prognoosida (väiksemad kursused? mitte igal aastal uus vastuvõtt? mis võimalused oleksid veel? jätta kõik, nagu on?).

Kas konkurentsi tihenemine teatrite sees mõjutab ka kooli seestpoolt? Küllap ikka, ka Toompea koolis on üliõpilased teadvustanud, et sujuva eskalaatori ajad (sissesäämine – lõpetamine – teatrisse saamine – seal pensionini püsimine) on möödas. Et sõel on igal eluetapil tihe. Lisaks eespool mainitud kollektiivse alge ehk meeskonnatöö omandamisele peab ju igaüks avanema, arenema ja vormis püsima eelkõige ise, individuaalselt. See vajadus on selge. Arvan, et praeguste tudengite enamik on võrreldes 10–12 aastat tagasi, isegi kuus aastat tagasi lõpetanutega mitmes aspektis näitlejatehniliselt taiplikum, paindlikum ja treenitum. Suhtumine on teisenenud, seetõttu ka võimed.

Tänavused noored on populaarsusega hellitatud pealiskaudsusest ja välisele edule orienteerumisest õnneks väga kaugel. Nad on



Hele Kõre – Linnateater.



Anti Reinthal – Draamateater.



Karol Kuntsel – "Ugala".

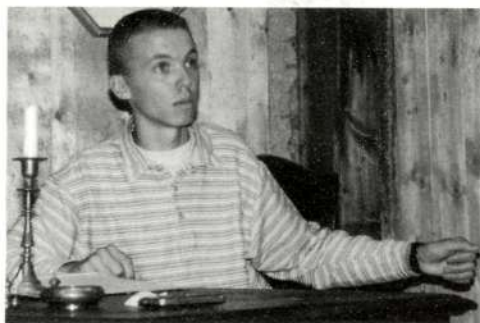


Priit Võigemast – "Ugala".

orienteeritud tööle ja ainult tööle. Kaks korda on etendusi kummitanud koguni luumurrud – need etendused pole ära jäänud. On leiutatud sisemisi reserve, rollide vahetusi, on laval oldud karkudega ja kipsis. Entusiasmi jätkub. Võib märgata ökonoomsust oma jõuvarude jaotamisel ja suunamisel, oskust koondata ja kulutada energiat. Neil on erksat erialast tähelepanuvõimet. Nad pole hullud maksimalistid, vaid professionaalid. Kuid tundub, et õnneks on nad säilitanud oma esimese teatriavastamise, "Kuritöö ja karistuse" aegsed ideaalid. Ja selge taju, et nemad pole esimesed ega viimased, kes Toompea tänavasiillutist kulutavad.

XX lennu lapsed teavad hästi, et nad kuuluvad ühte pikka ahelasse. Esimese kursuse sügisel viisime koos Nüganeniga nad Metsakalmistule näitlejate puhkepaika, võrratuks teejuhiks ja lugude pajatajaks oli palutud Maria Klenskaja. Terve esimese õppeaasta uurisime ja omandasime nendega kooli ajalugu, Panso kooli eelnevaid lende. Teisiti kui teiste kursustega – tudengid ise lugesid ar-

tikleid, vaatasid videoid, tegid ettekandeid. Ettekanded ehk "Teatrisõprade klubi" õhtud toimusid väljaspool tunniplaani, erikokkuleppel. Võimalust mööda kohtuti ka varasemate lendude inimestega; vaatasime pilte, kuulasime mälestusi, alati olid kohal erialaõppejõud, külas käis muudki teatrirahvast. Kui nad hakkasid tegema "Burattinot", "Tabamata imet", "Seitset venda", teadsid nad alati, kes neid asju varem on lavastanud-mänginud. "Arhiivaar" Orro tõi neile näha vanu fotosid, ajaleheväljalõikeid, kavalehti. Mida see annab? Tühi ajaraiskamine? Selle kursuse õppejõudude koosseis pidas niisugust taustainfot oluliseks. Elmo Nüganeni soovil lugesime neile eesti teatri ajalugugi tagurpidi – lähiajast kaugemale liikudes. Ta lähtus sellest, et inimene avastab maailma just niipidi: algul huvitub ta iseendast, siis märkab ödesid-vendi, seejärel vanemaid (kui isiksusi, nende elukäiku), alles siis tulevad kaugemad esivanemad, su-



Argo Aadli – Linnateater.



Elisabet Tamm – Linnateater.



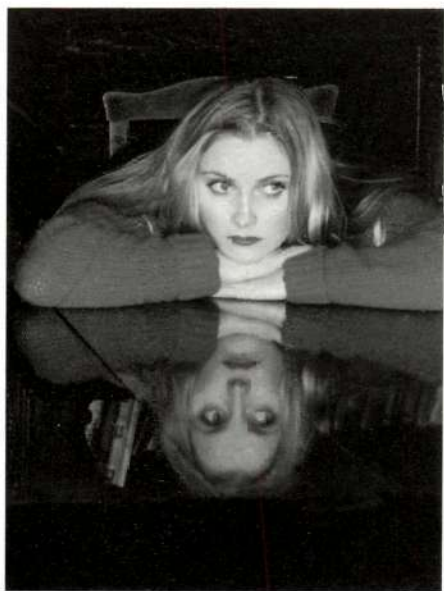
Maria Soomets – "Ugala".



Mart Toome – Linnateater.

gupuu, juured. Ja kogu maailm. Me käisime selle tee läbi, oli õpetajale endalegi põnev ja õpetlik. Nad on kohtunud Jaan Krossi, David Vseviovi, Adolf Šapiro, Kaarin Raidiga. Ja veel, ja veel... XX lennul on mälu. Mõtlen, et vanad teatrimuusad võiksid neid juba selle eest armastada. Ehk aitab see baas neil edaspidi püsida väärivate ning visadena, kui nad oma põhitöö tasandil andekad ja avatud on?

"Tabamata ime" on neil peas. Nagu omal ajal VII lend nii mäletavad ka nemad hästi, kuidas seal kõlab vastus soovile "Jõudu siis, ja palju au!" – "Jõudu tarvis – au tuleb ise."



Karin Lätsim – Nukuteater.  
*Kalju Orro fotod*

## AMEERIKA TEATER – KAS TULEVIKUMUDEL EUROOPALE ... ?

*Kui meenutada palju korratud ütlust, et kõha saanud Ameerika nakatab tingimata ka Euroopa, teisisõnu – Uues Maailmas sündivad trendid kinnitavad varem või hiljem kanda ka teispool Atlantit, võiks ehk ennustada, et Vanas Maailmas on tulevikus kadumas praegused palgaliste näitetruppidega repertuaariteatrid ning nende asemele tulevad konkreetsete lavastuste väljatoomiseks vabakutselisi näitlejaid palkavad näitemängukeskused nagu Ühendriikides. Ent, kas see ikkagi on nii?*

*Kentucky osariigis, Louisville'is, mille mainekas Actors Theatre's on juba kakskümmend kuus aastat toimunud ameerika nüüdisdramaturgia festival, oli tänavukevadise teatraalide kokkutuleku üheks osaks ka kohale saabunud välisajakirjanikele korraldatud ümarlauavestlus teatri peanäitejuhi Marc Mastersoni ja direktori Alexander Speeriga, kes selgitasid põhjalikumalt väljaspool USA-d seni suhteliselt haruldasi Ameerika "vabaturuteatri" tööprintsüpe. Sellelt mõttevahetuselt pärinevad ka järgmised ülestähendused.*

**Neeme Raud:** Kas võime tõepoolest väita, et teatri tegemine Ameerikas ja Euroopas on muutumas üha erinevamaks, või saab esile tuua ka vastupidiseid tendentse?

**Marc Masterson:** Ameerika teater on tõepoolest erinev sellest, mida olen näinud mujal maailmas. USA teatrites on üha väiksem roll teatrite juures alaliselt tegutsevatel näitetruppidel – vastupidi Euroopas kehtivale. Samas ei maksa unustada teist olulist erinevust: kui Euroopas on teatritegemise keskmes lavastaja, kes vormib näitemänge tihhti just selliseks, nagu see tema kujutlustes eksisteerib, siis Ameerika teatris on keskmes autor ja tekst. Mis muidugi ei tähenda, et lavastajal puuduks üldse mänguruum. Mõelgem kas või sellele, kui eripalgelisi Shakespeare'i lavastusi siiski Ameerikas näha võib. Ja loomulikult sünnib ka Ühendriikides väga eksperimentaalset, just lavastaja nägemusest lähtuvat teatrit.

Meie igakevadine festival Louisville'is on samas heaks näiteks sellest, kuidas enamik Ameerika teatreid praegu töötab. Meie teatri põhitrupp saadeti laiali kuus-seitse aastat tagasi. Kõik Actors Theatre's mängivad näitlejad, aga ka lavastajad ja kunstnikud, on vabakutselised, enamasti New Yorgist, kellega oleme sõlminud lepingud umbes neljanädalaseks proovi- ja sellele järgneva kuu aega kestvaks etenduste perioodiks. Samal printsübil tegutseb meie teater ka kogu ülejäänud aasta. Mitmed näitlejad, kes kunagi meie põhitruppi kuulusid, elavad seni Louisville'is ja me kasutame neid üsna sageli, kuid alalist töökohata me neile ei taga.

**N. R.:** Louisville'i kevadine draamafestival on ennekõike ameerika autorite uudisteoste ülevaatus ja näib, et siin on kirjanikele tõepoolest antud õigus igas lavastust puudutavas küsimuses kaasa rääkida. Tänavusel festivalil külalistena osalenud noored Poola lavastajad nentisid, et nemad on harjunud teatrit tegema hoopis teisiti – kapteniks laevas on lavastaja.

**M. M.:** Kuna Kentuckys toimuv festival on nüüdisdramaturgia festival, siis on tähelepanu keskmes mõistetavalt näitemängud. Nende lavastamisel lähtutakse kindlalt tekstist, autori nägemusest ja lavastaja – mis nii mõnigi kord iseenesest mõistetav Euroopas – ei kujune siin omaette autoriks. Kirjanikel on sel festivalil õigus oma sõna sekka öelda lavastusprotsessi igas lõigus – mitte ainult lavastaja, vaid ka näitlejate valikul ja lavakujunduse loomisel.

*Kõrvalepõikena on huvitav meenutada, et tänavu andis festivali kulaarides rohkesti kõneainet ühe New Yorgi autori mõni päev enne esietendust kõlanud soov, et kogu lavakujundus tuleb ümber muuta. Et kirjaniku tahe on püha, pidi kunstnik praktiliselt võlurina kahe päevaga uued dekoratsioonid looma.*



M. M. : Asjaolu, et kellelgi lavastusgrupist ei ole õigus ilma kirjaniku loata näidendis mingisuguseid muudatusi teha, nätab minu arvates kõige paremini erinevusi Ameerikas ja mujal maailmas eksisteerivate teatrimudelite vahel. Muidugi, meie teatris, eriti sellel festivalil, on näitekirjanikule antud suurem roll kui Ameerika teatris tavaliselt. Ent kirjanikud on siinse teatritegemise juures ka mujal alati väga olulisteks osalisteks, kelle loodut lavastajad üldjuhul ei püüa oma nägemuse järgi ümber luua.

Poola lavastajatega toimunud arutelult jäi kõlama seisukoht, et tänapäeva autoreid, kes pakuvad huvitavaid näidendeid, on seal praegu üsna vähe. Paljud kirjanikud on teatri asemel valinud teised meediumid. Seepärast peavad lavastajad vanemate tekstide esitamisel olema publikuni jõudmiseks vägagi leidlikud. Ehk võib ka sellega põhjendada lavastaja suuremat rolli Euroopa teatris. Ning rääkides tõlketeostest: näidendite publikule vahendamisel on enne lavastajat veel üks isik, kelle nägemus tekstist lavastust tingimata mõjutab – tõlkija.

*Veel üks kõrvalepõige. Ameerika näitekirjanike luuve lavastuste väljatoomisest jälgivad väga teraselt ka kirjanike agendid. Üks mõjukas New Yorgi "vahendaja" meenutas Poola lavastajatega toimunud diskussioonil häiritult seda, kuidas lavastati tema kliendi, Tony Kushneri näidendit "Inglid Ameerikas" Saksamaal. Lavastaja oli iseseisvalt otsustanud muuta autori loodud tegelaskujude tüüpaaze. Agendi sõnul organiseeris ta terve protestide sarja nõudmaks, et lavastuse mängimine sellisel kujul viivitamatult lõpetataks.*

N. R.: Ameerika teater koosneb erinevatest tasanditest – see on mitmekihiline segu erinevatest eesmärkidest ja suundumustest. Lipulaev on Broadway, kommertsteater, kuhu jõuavad näidendid ja lavastused, mis suudavad pikka aega raha teha. Off-Broadway on samuti kommertsiaalne nähtus, kuid väiksemal määral. Off-off-Broadway on enamasti eksperimenteeriv ja tulu mittetaotlev teater. New Yorgist, siinsest peamisest teatrikeskusest väljaspool asuvaid teatreid nimetatakse üldnimetajaga regionaalteater. Rääkige sellest struktuurist lähemalt.

M. M.: Ühendriikides tegutseva teatri skaala on tõepoolest lai alates kommertslikust ja professionaalsest (esimene ei välista teist) kuni amatööriteatriteni. *Actors Theatre Louisville*'is on mittetulunduslik professionaalne teater, mille lavastuste taset on enam kui 30 tegutsemisaasta jooksul püütud hoida kõrgel.



Marc Masterson: "Teater Ameerikas on elu ja tervise juures."

See on ka magnet, mis paljusid teatripraktikuid üle riigi meile tööle tõmbab.

Kunagi aastate eest kehtis USA teatris kindel süsteem: uued näitemängud lavastati enamasti New Yorgi proovisaalides, kuid lavastuste esimesed läbimängud toimusid väiksemates linnades – Bostonis, Washingtonis, Philadelphias, Pittsburgis. Pärast seda, kui lavastused olid eelgastrollidel saanud lihvi ja edu, toodi nad Broadwayle, kuhu nad jäid enamasti pikaks ajaks. Edu korral jõudis näidend ka paljude teiste riigi teatreite mängukavva.

Viimase kahekümne viie aasta jooksul on see süsteem oluliselt muutunud. Palju uuslavastusi sünnib just väiksemates regionaalteatrites, nagu siin, Louisville'is, kus oleme tänu oma festivalile Ameerika nüüdisdramaturgia üheks suurimaks propageerijaks kogu riigis. Just siia, Kentuckyse, tulevad nüüd paljud produtsendid üle kogu riigi oma teatrite repertuaari uusi tükke valima. Paljud meie laval esmakordselt ilmavalgust näinud näidendid on jõudnud ka New Yorki ja teiste riikide lavadele. Meenutada võiks näiteks Donald Marguliese "Õhtusööki sõpradega" ja

D. L. Coburni "Džinnimängu". (Mõlemad näidendid on lavale jõudnud ka Eesti teatris. – N. R.)

N. R. : Kentuckyse külla sõitnud Poola lavastajad rääkisid, kuidas 90. aastate alguses valitses sealses teatritegemises mõõn; kommunismiajal, kui laval nähti sageli kodeeritud hinnangut argireaalsusele, olid saalid täis, kuid pärast Ida-bloki lagunemist ei suutnud teatrid enam tõsiste lavastustega publikut meelitada. Repertuaari ilmusid farsid, komöödiad ja muu massilise mõeldud meelelahutus. Lisaks hakkasid teatrid mängima koolilaste kohustusliku kirjanduse hulka kuuluvaid näidendeid, et vähemalt noori õpetajate innustusel teatrisse saada. Kuid ka sel raskel ajal polnud Poola teatrid tegelikult surmasuus, sest enamik teatreid sai riigilt toetust. Ameerikas toetab riik teatreid suhteliselt nappide summadega. Tähebtab see Ameerika kontekstis seda, et repertuaari püütakse valida just selliseid tükke, mis rahvast teatrisse meelitaksid – ja raha teeniks?

M. M.: Repertuaari valikul püüame lähtuda ikkagi kunstilistest kaalutlustest, mitte sellest, milline on ühe või teise tüki kommertsipotentsiaal. Broadwayl, kus kommertskaalutlused määravad kõik ja publiku ligimeelitamiseks palgatakse peaosadesse suuri staare, on pilt sootuks teine. Seal paigutavad investorid raha uute lavastuste väljatoomisse, lootes, et nad hiljem selle raha mitmekordselt tagasi teenivad.

Alexander Speer: Louisville'i teater ei taotle esmajärjekorras tulu, seda joont jätkame ka edaspidi. Kust me raha saame? Kohalik valitsus mängib meie festivali ja teatri rahastamisel paraku väga väikest rolli. Teatri aastaeelarve on umbes kaheksa miljonit dollarit (135 milj krooni – toim). Louisville'i linnavalitsuselt saame aastas umbes 10 000–15 000 dollarit (168 milj–253 milj krooni – toim). Osariigi valitsus toetab meid igal aastal umbes 200 000 dollariga (3 400 000 krooni – toim). Föderaalvalitsuse juures tegutsev riiklik kultuuriamet (National Endowment for Arts, millel ei ole küll ministereiumi staatust, kuid mida võib väga kaudselt võrrelda Euroopa riikide kultuuriministereiumidega – N. R.) annab *Actors Theatre'*le aastas 35 000 – 60 000 dollarit (590 000–1 000 000 kr). Seega, riigi toetus moodustab meie eelarvest väga väikese osa. Ülejäänud raha tuleb kohalikest suurfirmadelt – nüüdisdramaturgia festivali peaspensoriks on juba aastaid Louisville'is asuva peakorteriga kindlustusfirma "Humana", mille nime festival ka kannab, aga meid toetavad ka mitmesugused fondid ja eraisikud.

M. M.: Ameerika maksuseadused näevad ette soodustusi neile ettevõtetele ja eraisikutele, kes toetavad selletaolisi mittetulunduslikke asutusi nagu teater. Ka see on üks meie ja muu maailma vaheline erinevus. Just need maksusoodustused innustavadki paljusid meile raha andma. Kokku umbes 40 protsenti meie eelarvest moodustavadki eraannetused ja napp valitsusepoolne toetus. Kuuskümmend protsenti tuleb piletimüügist, saalide üürimisest ja muust. Oluline on eratoetustest, näiteks "Humana" sponsorlusest rääkides aga see, et mingisuguseid sisulisi piiranguid meile raha andes ei seata, repertuaari valides oleme vabad.

Ääremärkus. *Louisville'i teater on Ameerika üldist teatripilti vaadates muidugi erand, sest niisugust suurejoonelisust kui seal valdav enamik teatreid endale lubada ei saa – iga festivaliks valminud lavastust mängiti vaid kuu aega, ja seda täisdekoratsioonide ja kostüümidega. Samas on Actors Theatre pakkunud kohalikule publikule aastaid väga kõrgetasemelist kunsti ning arendanud vaataja maitset sedavõrd, et kui lavale tuuakse šokeerivaid, provokatiivseid, üliavangardseid lugusid, ei leia publik ega sponsorid, et tegemist on raha ilmselge raiskamisega. Üheks selliseks lavastuseks oli tänavu noore New Yorgi kirjaniku Adam Rappi narkodraama "Finer Noble Gases", kus tegelased laval ka urineerisid ja oksendasid, ent oli oma kunstiliselt tasemelt üks festivali tippteos.*

N. R.: Vaadates siit Kentuckyst kaugemale – mis seisus on tänane Ameerika teater?

M. M.: Ühendriikides käib igal aastal teatris rohkem inimesi kui kunagi varem ajaloos. Teatreid on praegu lihtsalt rohkem kui kunagi varem. Mõelge kas või sellele, et enne seda, kui meie teater Louisville'is kolmkümmend kuus aastat tagasi avati, ei olnud selles linnas ühtegi professionaalset teatrit. Aeg-ajalt põikasid siia sisse ringireisivad trupid ja see oli kõik. Niisamuti nagu Louisville'is, on professionaalsed teatrid tekkinud ka paljudes teistes linnades. Teatrite avamine-asutamine muutus paljus võimalikuks tänu Washingtonis mõne aastakümne eest loodud föderaalsetele kultuuriametile, mis hakkas raha andma teatritegemiseks ka väiksemates keskustes. Seega, regionaalteater, iga väikese linna oma professionaalne teater, on Ameerikas suhteliselt uus nähtus. Selles kontekstis tuleb meenutada, et teatritraditsioone nagu paljudes teistes riikides, Euroopas, kus ka väiksemates keskustes on alati olnud oma teatrid, siin ei ole.

Kui Ameerika professionaalsed regionaalteatrid tekkisid, võeti eeskju Briti ja teiste Euroopa maade teatritest, kus olid püsitrupid: näitejad pidid olema erakordselt hea ettevalmistusega ja suutma mängida väga erinevat repertuaari, klassikast kuni kaasaegsete näidenditeni. Kuid, nagu öeldud, see struktuur hakkas peagi kõikumama. Osalt majanduslikel põhjustel – riiklikud toetused professionaalsete püsitruppidega teatritele on alati olnud väikesed. Oma rolli alaliste truppide kadumisel on mänginud ka Ameerika multikultuurisus, mis on viimastel aastakümnetel vähemalt siinsetel lavadel üha enam kajastumas. Kui trupi kaheteistkümnest liikmest näiteks pool olid mitte-valged ja teater otsustas lavastada mustanahalise näitekirjaniku August Wilsoni näidendi, kus ei olnud ühtegi valget tegelast, tuli paratamatult palgata uusi näitlejaid. Tasaahju hakkas Ameerikas tekkima olukord, et näitlejad said küll teatud teatrites tihti tööd, kuid 52 nädala pikkust tööaastat neile ei garanteeritud.

Ühesõnaga, kui rääkida uuesti sellest, miks alalised trupid Ameerika teatrite juurest on kadumas, siis põhjusi on palju. Ja kui veel kord võrrelda Ameerika ja Euroopa teatreid, siis kui Euroopas luuakse alalise trupiga teatrites lavastusi ja nendega sõidetakse seejärel ka ringreisidele, siis Ameerikas sõidavad sama moodi ringi näitlejad ja lavastajad. See-sugune nn trupitus tekitab muidugi vahel probleeme. Mitmeid meie teatris sündinud lavastusi, näiteks multimeedia lavastust "Macbethist", mille hiljuti lavastas, on kutsutud välisriikidesse, Euroopa festivalidele. Ja kuigi lavastuses mängib ainult kolm näitlejat, olid nad pärast siinset etenduste perioodi lepingutega juba mujal seotud ja seepärast jäid välisgastrollid ära.

Mittetulundusliku professionaalse teatri kõrval, millest seni rääkisin, on igas Ameerika linnas aga ka suured kommerts-lavad, kus mängivad Broadway tükkide ringreisidel olevad koosseisud. Täna kommerts-teatri juures on huvitav see, et samaaegselt põhikoosseisuga, kes mängivad New Yorgis, on produtsendid moodustanud vahel kuni kolm ringreisitruppi, kes mängivad sama lavastust, samas vormis nagu Broadwayl, teistes Ameerika linnades ja ka välismaal.

N. R.: Seega jutud sellest, et Ameerika teater on massikultuuri pealetungi tõttu vaakumas, ei pea siiski vist paika?

M. M.: Teater Ameerikas on elu ja terve juures. See ei tähenda, et meil ei oleks

probleeme ja raskusi. Alati napib raha, andekaid teatritegijaid, uusi häid näidendeid. Kuid usun – sellist aega, kui kõigil teatritel on piisavalt raha, andekaid tegijaid ja häid tekste, ei tulegi. Tõsi, Ameerika teater peab massimeediaga hoopis rohkem konkureerima kui teatrid teistes riikides. Meedia roll siinses ühiskonnas on lihtsalt suurem. Massikultuur, popkultuur on Ameerika tänase kultuuri domineeriv jõud. Teatri suur konkurent on ka sport. Ja uskuge või mitte, konkurentsni pakuvad ka näiteks restoranid, mille arv on USAs plahvatuslikult kasvanud. Kolmkümmend aastat tagasi oli Louisville'i-suguses linnas ehk viisküüm restoranid ja sellisest köökide valikust nagu praegu, kui praktiliselt kõikjal on esindatud kümned maailma kokakunstid, ei osanud keegi unistadagi. Kohalikes restoranides pakuti varem traditsioonilisi ameerika toite. Eripärased ja peened söögikohad olid vaid New Yorgis, Los Angeleses, ehk ka Chicagos – suurlinnades. Nüüd on korraga kõigis Ameerika linnades tohtu palju võimalusi, kuhu minna õhtustama, maitsma erinevaid toite. Inimestele on restorani küllastamine muutunud samasuguseks elamuste jahiks nagu teatris käimine. Seega, kui varem öeldi, et lähme välja õhtustama ja siis teatrisse, siis nüüd võib juhtuda, et teatri asemel valitakse restoran, nii et täna on ka söögikohad teatri konkurendid. Ameerika inimeste rikkuse ja jõudeaja kasvule on plahvatuslikult lisandumas ka selle sisustamise võimaluste arv. Teatrit tehes tuleb sellega arvestada.

*Louisville, Kentucky – New York*

## TORMISE TULEK PRANTSUSMAALE

1

Seni oli teada, et Eesti ajalukku on end sisse kirjutanud vähemalt üks prantsuse klooster. See on kunagise Champagne'i krahvkonna pealinna Troyes' lähistel asunud ja tänaseks juba kahjuks hävinud benediktiinide *Abbaye<sup>1</sup> de Montier-la-Celle*. Selles kloostri pidas oma "peakorterit" (ja oli sellest kloostrist ka pärit) toosama munk Fulco (pr k Foulques), kelle Lundi peapiiskop Eskil määras kas aastal 1165 või 1169 "Eestimaa piiskopiks". Kahel korral, pärast edutuid misjonirännakuid "paganate maale" naasis piiskop Fulco vaiksesse *Montier-la-Celle*'i, et koguda seal hingejõudu järgmisteks Eesti retkedeks. Pärast aastat 1180 pole piiskop Fulcost enam midagi teada. Oletatakse, et ta hukkus oma kolmandal misjoniretkel. Klooster aga jäi meie ajalukku.

Sellest ajast on nüüd juba kaheksa sajandit möödas. Ei siis ega veel aasta tagasi

<sup>1</sup>loe: abei.

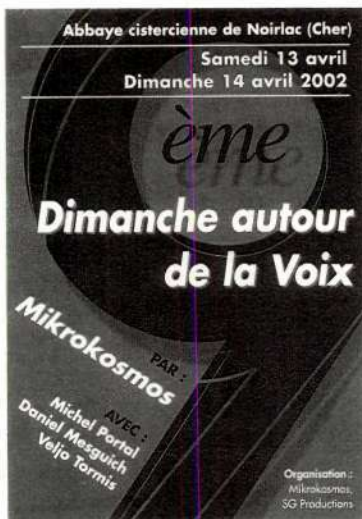
osanud mitte keegi meist arvata, et Eesti ajalukku läheb veel üks prantsuse klooster. Kuid kuna ajad muutuvad, siis muutuvad ka loo tegelased, ja muutub ka kloostri roll. Piiskop Fulco kloostrit ei ole enam. Ei ole enam päris-klooster ka see *abbaye*, millest meil täna juttu. Seekord räägime ühest tsisterstlaste kloostrist, mis kannab nime *Abbaye de Noirlac* (e k Mustjärve klooster) ja ulatub samuti meie õnnetu piiskop Fulco aega: kloostri rajas aastal 1150 Bernard de Clairvaux ise ja tänini püsti seisv kirikuhoone sai valmis aastaks 1175. Arenenud pärast seda jõudsalt kuni XV sajandini, langes klooster seejärel ususõdade ohvriks ja toibus suure vaevaga sõdade hävitustööst. Surmava hoobi Mustjärve kloostrile andis Suur Prantsuse Revolutsioon: klooster sekulariseeriti. Siis olid kloostrihoonetes kord portselanivabrik, kord vaeslaste kodu. 1909. aastal ostis kloostri ära departemang (see mis Eestis maakond). Tasapisi alustati kloostrihoonetega restaureerimistöödega. Lõpuks – juba meie ajaks sai kloostrist kultuurikeskus muuseumi, näituse-, kontserdi- ja loengusaalidega. Sel aastal peeti seal aga üheksandat korda rahvusvahelist *vo k a l f e s t i v a l i*, või kui tahate "Iauldud sõna pidupäevi". Sel aastal sai sellest Veljo Tormise, see tähendab ka meie kõigi lauldud sõna pidupäev.

2

Veljo Tormise tulek Prantsusmaale oli pikk ja okkiline.

See oli veel aastal 1977, kui alustasin Prantsuse Raadioga (*Radio-France*) läbirääkimisi eesti muusika saatesarja üle. Mulle lubati järgmiseks aastaks kaheksa (!) tundi eetri-aega riiklikul kultuurikanalil *France-Culture*. Sari pidi algama regilaulust, minema läbi eesti koorilaulu ja laulupidude; haarama kaasa sümfoonilise muusika (Heino Elleri koolkond), tutvustama eesti oreleid, aga ka džässia ja rocki. Eraldi tund oli pühendatud Tormisele.

Tormis ja Pärt olid kutsutud (ENSV Heliloojate Liidu ja Eesti Raadio kaudu) ka osa



võtma saatesarjast. Eesti Raadiost palusime veel mõningaid stereosalvestisi, suurem osa helist tuli aga minu plaatidelt.

Ütlesin "palusime". Tegelikult palus minu palvel Prantsuse Raadio. Ennast palusin loos esialgu mitte mainida. Meie rõõmuks helilindid tulid (laenutuse näol, need pidi hiljem tagastama). Kuid Tormis ja Pärt ei tulnud. Ei tulnud isegi vastust nende kohta. Pärast tuli eraviisiliselt suusõnaline seletus, et olime kutsunud "valed mehed", et oleks pidanud kutsuma hoopis Räätsa... Kuid töö läks sellegipoolest edasi. Said tehtud plaadimuusika salvestised (salvestustehnikud olid rabatud eesti muusika rikkusest ja mitmekülgisusest), samuti sissejuhatavad ja vahetekstid. Läks juba montaažiks. Ja siis äkki lõi välku mulle selgena paistnud taevast. Mulle režiiassistendiks määratud daam (mina olin saate autor, produtsent ja režissöör) läks järsku kaebusega *France-Culture'*i muusikadirektori Guy Erismani poole: mina tahtvat oma saadetega ära rikkuda Prantsusmaa – N Liidu suhted. Mul polnud aimugi, et too daam oli ühest "kambast" *France-Culture'*i muusikadirektoriga, see aga oli prantsuse kommunist (mõni aeg hiljem leian Guy Erismanni nime kommunistliku partei nädala-ajakirja *La Révolution* toimetustliikmete loetelust). Muusikadirektor palus mind otsekohe enda juurde ja ütles, et Prantsusmaal on küll täielik sõnavabadus, kuid siiski peab ta mõtlema ka iga saate tagajärgede üle. Kas ma ei saaks veidi korrigeerida oma teksti, võib-olla isegi mitte teksti, see on ehk korraski, tuleks korrigeerida teksti t o l g e t... Selleks peaks paluma appi kedagi "kompetentset". Pakkusin otsekohe välja tulevase Jaan Krossi tõlkija, Idakeelte ja -tsivilisatsioonide Instituudi professori Jean-Luc Moreau. Autoriteet oli laitmatu. Ja seltsimees Erismann nõustus. Professor Moreau ei leidnud aga minu tekstist midagi patust, kuid leping raadioga oli juba sõlmitud ning ta tegi siiski mõned "kosmeetilised" stiiliparandused (misolvas hingepõhjani minu esimest tõlkijat *Mme Hilja Monclini!*). Parandatud tekst laekus sm Erismanni manu. Aeg tiksus, aga muusikadirektori kabinetist ei tulnud enam ühtegi häält. Mitte kunagi...

Saanud aru, et olen tupikus, pöördusin *Radio-France'*i (*France-Culture* allub *Radio-France'*ile) muusikadirektori poole palvega anda mulle k a k s tundi eetriaega (üks pühendatud Tormisele, teine Pärtile) *France-Culture'*i sõsarlainele *France-Musiques'*il. Vastuseks sain: aga teil o n j u b a kaheksa tundi eetriaega. Esialgu aitab! Kaheksa tundi aga

ei läinud mitte kunagi lahti. Sain oma autori-honorari, tõlkijad tõlkehonorari. Nüüd oli Prantsuse Raadio täielikult minu teksti omanik... Eesti linnid saadeti Tallinna tagasi. Minu plaatide salvestised "kadusid".

Sellelega lõppes kakskümmend neli aastat tagasi Veljo Tormise (ja Arvo Pärdi) e s i m e n e "tulek" Prantsusmaale.



Veljo Tormis Abbaye de Noirlacis 14. aprillil 2002.

### 3

Arvo Pärdil vedas rohkem kui Tormisel. Sest tema vahetas aastal 1980 elukohta! Veel kaks aastat hiljem jõudis Pärt omal kulul Pariisi, kaasas Saksamaalt Baden-Badeni raadio nüüdismuusika ansambel. Meid oli saalis kümme-konk kuulajat; Pärt oli tol ajal laiemale prantsuse publikule täiesti tundmatu isik, kuigi see oli juba kuusteist aastat pärast seda, kui Charles Munch mängis Prantsuse Raadio sümfooniaorkestriga sisse tema "Perpetuum mobile". Tänapäeva prantslased ei kingi oma tunnustust välismaalastele, kes pole veel tunnustust leidnud kogu maailmas! Pärt oli siiski juba hästi tuntud anglosakside ja germanide mail, aga seda oli prantslastele ikka veel vähe...

Huvitav kokkusattumus: samal 1982. aastal, mil Arvo Pärt tuli esmakordselt oma muusikaga Pariisi, toimus ka Veljo Tormise "Kümne haiku" Pariisi esiettekanne. See oli Jüri Kuke mälestusele pühendatud kontserdil Saint-Merri kirikus (otse Georges Pompidou nim kultuurikeskuse kõrval, kus toimus Pärdi esimene Pariisi kontsert), esitajaks "Wellingtoni ööbik" Anne Langston-Reissar Uus-Meremaalt. Selle sündmuse puhul oli samas

kirikus korraldatud kaks näitust: üks oli pühendatud Jüri Kukele, teine eesti muusikale (Anne Langston-Reissar esitas Saint-Merri kirikus ainult eesti heliloojate teoseid, see oli Prantsusmaal e s i m e n e avalik kontsert pärast Teist maailmasõda, kus esitati ainult eesti helitöid). Raadio "Vaba Euroopa" salvestas kontserdi. Katkendid sellest edastati minu saadetes Eestisse. On inimesi, kes väidavad, et vaatamata raadiomürale, kuulsid nad neid fragmente. Ka Tormise oma.

Aastal 1985 tehti t e i n e katse kutsuda Tormis Prantsusmaale. Kutse algatajaks oli seekord eesti kirjanduse, kunsti- ja muusikapäevade eestvedaja, eesti keele ja kirjanduse õppejõud Idakeelte ja -tsivilisatsioonide Instituudis Vahur Linnuste, ametlikuks kutsumiseks Uus-Sorbonne'i ülikooli soome-ugri uuringute keskus, kutse ettekäändeks olid eesti kultuuripäevad Pariisis. Ei mingit vastust okupeeritud Eestist ka seekord. Aasta pärast tuli aga Arvo Pärdi t r i u m f Pariisis (kaheksa aastat pärast kunagist *France-Culture*'i kutset!). Pariisi lehed teatasid muidugi, et see on s u u r e A r v o P ä r d i e s m a k o r d n e t u l e k P r a n t s u s m a a l e. Nüüd oli siis viimaks leidnud siin tunnustuse vähemalt Pärt! Rõõm südames, kuid valu Tormise pärast.

Kolmandad eesti kirjanduse, kunsti- ja muusikapäevad (1987) algasid Tormise muusikaprogrammiga (paraku plaatidelt). Püüdsin oma ettekandes, arendades edasi seda, mida varem Tormisest olin kirjutanud, määratleda t e m a k o h t a e e s t i m u u s i k a s, j a m i s v e e l t ä h t s a m, – t e m a k o h t a k u l t u u r i v a s t u p a n u s nõukogude okupatsioonile (nüüd tohtis sellest avalikult rääkida!). Kultuuripäevade raames saabus Hollandist Pariisi Tormise kavaga Paul de Boeri noorte laulurühm. Ja paar nädalat pärast eesti kultuuri päevi lahvas Pariisis t e i n e Pärdi buum, kõik korrad oli Pärt ise kohal. Helilooja isiklik kontakt publiku ja interpreetidega tõstis veelgi meeletulu.

Veel kahe aasta pärast k o l m a s Pärdi buum. Ja samal 1989. aastal pühendab toosama *France-Culture* (kuid juba uue juhtkonnaga) Pär dile nädalase saatesarja. Seekord ei olnud meie osavõttu enam vaja. Nüüd teadis iga uue muusika huviline, kes on Pärt (1977. aastast oli möödunud "kõigest" k a k s t e i s t aastat!).

LP-de ajal ei olnud Tormise plaate mitte kusagilt osta. Algul oli "Melodija" periood. Ja "Melodija" ei eksportinud Tormist. Vähe-malt mitte Prantsusmaale. Siis tuli õnneks CD-de ajastu. Kuid esimene Tormise CD oli "Unustatud rahvad" (*ECM Records*, 1992), äärmiselt kallis "kingitus". Ja tundmatu rahva tundmatu helilooja ja pealegi veel tundmatutele rahvastele pühendatud liialt kallis plaat ei soodustanud läbimüüki, seega ka laiema huvi äratamist Tormise vastu.

Pealegi ei osanud ka plaate müüvad kauplused Tormist esitleda. Nüüdismuusika lahttris pakuti ainult instrumentaalmuusikat, koorimuusika all oli Prantsusmaal eranditult kirikumuusika (ja see on siin kõrgel tasemel), ilmalikku koorilaulu aga prantsuse plaadikaubandus ei tundnud (ja ei tunne praegugi veel). Mõnikord võis leida "Unustatud rahvaid" folkloori lahtrist, kuid selles puudusid üldsegi plaadil esindatud rahvad... Tormis jäi tol ajal Prantsuse plaadikaubandusele mõistatuseks. Nagu ka Pärt, muide. Pärti ei osatud samuti esialgu klassifitseerida: kord oli ta postmodernist, kord minimalist, kord ei tea, kes veel. Kuni viimaks avati kauplustes Pärdi-nimeline lahter.

Sel segasel ajal (oli juba aasta 1992) andis Pariisi Soome Instituut mulle võimaluse korraldada oma ruumes e e s t i n ä i t u s. Nii sündis "12 tuhat aastat Eestimaad, eesti rahvas, tema saatus ja kultuur", näitus, mis oli lahti neli kuud ja kus igal öhtul enne tööpäeva lõppu leidis aset eesti muusika tund (plaatidelt muidugi). Algul kuulasid muusikat vaid need, kes olid parajasti näitust külastamas, kuid valdav enamuse jäi kuulama lõpuni. Siis hakkas tulema rahvast juba ka spetsiaalselt selleks, et eesti muusikat ja eesti interpreete kuulata (sissepääs näitusele oli tasuta); viimaks oli nii, et rahvas ei mahtunud enam saali ja tuli sisse lülitada Soome Instituudi sisetranslatsioonivõrk. Kuulajad istusid siis instituudi sisetreppidel või hoopis põrandal. Näituse viimasel nädalal tuli teha juba *non-stop* programm näituse avamisest sulgemiseni. Pariisis pole olnud kunagi ei enne ega pärast seda kuulda ühes kohas nii palju eesti muusikat (ja eriti Tormist) kui tookord Soome Instituudis. Instituudi tolaeagne direktor Tarmo Kunnas ei liialda, kui ta kirjutab oma Pariisi-memuaarides, et sellest väikesest näitusest käis tol ajal läbi t u h a n d e i d pariislasi<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Tarmo Kunnas. Elämäniloa Pariisissa. Werner Söderström OY, Helsingi, 2001, lk 111.

Ja peaaegu kõik, kes kuulavad muusikat, küsisid mult järjekindlalt, kust saab osta plaate eesti, eriti aga Tormise muusikaga. Osta sai aga ainult "Unustatud rahvaid" ja Pärdi plaate. Seda oli vähe.

See plaadipõud kestis mitu head aastat (ja pole praegugi päris lõppenud). Tormisega oli aga ka see probleem, et tema CD-plaate (peale "Unustatud rahvaste") lihtsalt veel ei olnud olemas (vähemalt ei olnud Prantsusmaal). Ja kui Tormise plaadid hakkasid üheksakümne date aastate keskpaigast peale ka Pariisi plaaditurule ilmuma, kartsid plaadiärid neid üldse tellida. 1995. aastal Pariisis prantsuse tõlkes ilmunud Baker-Slonimsky kolmeköiteline muusikute leksikon Tormist ei tundnud. Tema kohta ei leidunud mitte mingit andmestikku (või siis ei osatud seda lihtsalt otsida). Nii et igat uut Tormise plaati tuli suuremates plaadipoodides ükshaaval tellida. Ja rahuldati ainult tellimus. Müügiiriuulile tellitud plaat ei sattunud. Küsisin plaadipoes, miks nii. Vastati: sest te olete ainuke selle plaadi nõudja. Aga see oli vale. Tellijad olid näiteks ka minu tuttavad ja sõbrad. Ja nemad said poest sama vastuse mis mina. Eks see oli, ja on mõnikord ka veel praegu plaadifirmade ja informatsiooni puuduse (ka reklaami) süü.

Läbimurre toimus *BBC Singers'* ite Pärdi ja Tormise ühisplaadiga (*Collins Classics*, 1996). Äkki saadi aru, et Tormis on üks nüüd is muusika klassifitseerimata autoreid. Plaat ilmusal ajal müügile küll Pärdi lahtis, aga Tormise nimi jäi plaadimüüjatele meelde. Ja viimaks seostati Tormise nimi mõni aasta enne seda ilmunud "Unustatud rahvad" autoriga (ah, see on seesama!).

Järgmised aastad tõid müügile, eelkõige tänu *Finlandia* usinusele, terve rea Veljo Tormise plaate, kuid raskusi nende hankimisega kohtab ikka. Eestis ja Rootsis väljaantud Tormise plaadid pole siia mitte kunagi jõudnud. Kuid 1999. aastal "plahvatas" ECMi uues seerias "Pikse liitanaia". Sellest plaadist sai aasta ja ka Tormise triumf.

Muusikakriitik Benoît Fauchet, kes kirjutab tihti kiitvalt Pärdist, oli hämmastunud Tormise muusika haaravusest ja "maagiast" ja asetas "Pikse liitanaia" arvustuses Tormise vabalt Pärdi kõrvale: "Eestlane nagu Arvo Pärt," kirjutab Benoît Fauchet, "pakub Veljo Tormis meile sellel plaadil hämmastavalt elujõulist, suure energiapotentsiaaliga muusikat, mis on teravas kontrastis tema kaasmaalase karmilt range ja samal ajal eeterlikult haihtuva helimaailmaga."<sup>3</sup> Jah, Tormise elujõulisus

ja erakordne suhtlemisoskus stiihilistide looduse jõududega — see on selle teise eestlase "maagilise muusika" visiitkaart.

Sellest ajast peale ei saanud enam siin rääkida Tormisest kui vähetuntud heliloojast. Ja Tormisel ei tulnud enam "kuulsust otsida". Tormise nimi omandas teda vääriva dimensiooni.

## 5

Paralleelselt plaadikuulamisega tekkis aga uus nähtus: Tormist hakati tasapisi siin, Läänes, l a u l m a. Kõigepealt eestlaste endi algatusel ja osavõtul.

Eesti Vabariigi 75. aastapäeva tähistamiseks andis prof Tarmo Kunnas meie käsutusse Soome Instituudi suure saali, kus me korraldasime (*Association France-Estonie – Pont de la démocratie*) vastuvõtu Pariisi akrediteeritud diplomaatilisele korpusele. Vastuvõtu ametlikule osale järgnenud kontserdi kulminatsiooniks oli Tormise kolme lüürilise rahvalaulu ("Mure murrab meele", "Lauljaid otsitakse" ja "Pihlapuu") esiettekannet Prantsusmaal. Esitajaks Jaan-Eik Tulve loodud, põhiliselt prantslastest koosnev kammerkoor (üks lauljaid oli Helena Tulve).

Varsti hakkasid aga välismaalased ka iseseisvalt Tormist laulma. Inglismaal aastatel 1995–1996 olid need näiteks *The Hilliard Ensemble* ("Kullervo's Message") ja juba mainitud *BBC Singers'* id; Prantsusmaal laulis umbes samal ajal ansambel *Carcassonne'* ist *Fleur d'Espine* (e k "Okasliil" ehk "Viirpööõis") Olivier Boulicot' (s 1961) juhtimisel "Laulusilda" ja tema "rivaal" Loïc Pierre (s 1959), Vierzoni linnast Kesk-Prantsusmaal, kes juhatab kammerkoori *Mikrokosmos*, tõi esiettekandele katkendid "Kanteletarist" ja "Karjan kotiinkutsu".

Neist kõige järjekindlam oli viimane. Loïc Pierre on ka ise helilooja, kuid peaaegu kogu tema kirg läheb koorile. Alustanud aastal 1989 lastekooriga, jättis ta sellest järele peagi vaid tüdrukute rühma (poiste häälemurre viis need koorist välja), kuid jõudis viimaks jälle segakoori, nüüd juba noortekooriga juurde (16. kuni 30. eluaastani). See koor laulabki praegu Prantsusmaal Tormist.

Miks Tormist? Aga sellepärast, et Loïc Pierre on a cappella koorilaulu fanaatik. Ja ta viljeleb just ilmalikku kooriloomingut, keskendudes tänapäeva heliloojate a cappella kooriloomingule. Thomas Jennefelt, Patrick Burgan, Philippe Hersant, Nicolas Bacri, Thierry Machuel, Philippe Schoeller, Alain Labarsouque... Kas need nimed ütlevad juba meile midagi või veel ei ttle? Igal juhul on

<sup>3</sup> "Diapason" nr 465, Pariis, detsember, 1999, lk 102.





Hetk kontserdilt  
14. aprillil 2002:  
dirigent Loïc Pierre  
ja näitleja-lavastaja  
Daniel Mesguich.



need heliloojad, kes otsivad laulva hääle uusi väljendusvõimalusi. Loïc Pierre ei piirdu oma otsingutes Prantsusmaaga. Tema otsingud ulatuvad Põhjalani välja. Selle tunnistuseks on Knut Nystedt, Thomas Jennefelt, Einjuhani Rautavaara *Mikrokosmose* repertuaaris... Muidugi pidi Loïc Pierre ühel päeval ka Tormise avastama.

Ja sellest avastusest sündis äärmiselt huvitav koostöö. Ja millegi uue algus.

6

Katseid s i s e n e d a teiste rahvaste helimaailma on ka varem olnud. Kuid kas on keegi muusika loojatest läinud teiste rahvaste "muusikaliste juurte" avastamises kaugemale kui Tormis? Mõni võib öelda: aga need on ju kõik soome-ugri rahvad, ühised juured kõigil. Ja ometi on nad, vaatamata sellele, et neil on ühised juured, e r i n e v a d rahvad.

Praegu võtab maad nähtus, mida prantslased nimetavad *le métissage des cultures* ("kultuuride ristumine"): kultuuride vastastikune rikastumine vastastikuse põimumise ja ristumise teel (tulutage meelde Tormise "Laulusilda"). See on protsess, mida on raske peatada. Ja kas ongi vaja? Tingimusel, et rahvus-

kultuur j ä ä b rahvuskultuuriks ja kultuuri-ristumise produkt kujuneb omaette nähtuseks. Loïc Pierre'i "eksperiment on praegu oma esimeses faasis, mis seisneb t e i s e kultuuri t u n d m a õ p p i m i s e s, selles, mida ma nimetasin s i s e n e m i s e k s teiste rahvaste kultuuri. See on medali üks külg.

Medali teine külg on aga see, et Loïc Pierre on üks nendest, kes demonstreerivad üha kasvavat huvi l a u l v a h ä ä l e (häälele) vastu. See on Prantsusmaal omamoodi revolutsioon kaua aega valitsenud tõekspidamise vastu, et "pärismuusika" on vaid orkestrimuusika (ja selle täiuslikem vorm – sümfoonia, nagu vaid romaan on "päris kirjandus"), kõik muu aga, kõik need *lied'*id, romansid, ilmalikud koorilaulud jms, on vaid "päris heliloomingu" k õ r v a l p r o d u k t, *hobby*, veidrus, kapriis (nagu seda olevat ka romaanikirjaniku lühijutt). Just selle tõekspidamise pärast ei olegi Prantsusmaal ilmaliku koorilaulu traditsiooni.

Mehed, kes võitlevad siin ilmaliku koorilaulu eest, leidsid Tormises endale elava eeskuju, nad teavad, et mees on pühendanud k o g u o m a e l u koorilaulule, laiema – laulvale häälele. Ja et (nagu kirjutab sissejuhatuses festivaliprogrammile Loïc Pierre) Tormis on "k õ i g e s u u r e m elavatest heliloojatest", kes on end sidunud jäädavalt rahvusjuurtega.

Need kaks "medalikülge" kokku seletavad prantsuse (ja mitte ainult prantsuse)

Abbaye de Noirlac, 14. aprill 2002. *Hommage au compositeur estonien Veljo Tormis*. Kammerkoor *Mikrokosmos*, dirigent Loïc Pierre, teksti loeb Daniel Mesguich.



See helimaailm, mis sündis Noirlaci kloostris endises kirikus, ei olnud mitte väljakutse, vaid vastukõla Tormisele ja meie vastus läbi sajandite piiskop Fulcole.

koorilaulu entusiastide erakordset huvi Tormise vastu. Tormisest on saamas kalju, millele võib toetuda, millelt hoogu võtta, mille varjus varjupaika otsida.

Ja see muudab järsku kogu meie ettekujutust Tormisest. Jah, Veljo Tormis on eesti suurim rahvusmuusik. Ta on ennast kindlalt sidunud meie juurtega. Ta on pannud need juured meie rahvale kõige raskemal ajal h e l i s e m a meie kõigi hinges. See andis meile jõudu – kas me tahame seda endale tunnistada või mitte, ja sõltumata sellest, kas me anname endale sellest aru või ei anna – vastupanuks okupandile ja selleks, et säilida nagu rahvas. Me ei tea, mis rolli see h e l i n võib mängida veel meie tulevikus. Sest me ei tea, mis meid ees ootab.

Kuid kõige selle kõrval, mis ainult meid puudutab, on olemas veel ka lai maailm. Ja nüüd selgub, et ka laiale maailmale on Tormist vaja. Nii selleks, et aidata maksma panna ilmalik koorilaul, aidata seda tunnistada p ä r i s m u u s i k a k s. Kui ka selleks, et (ja selles jällegi aidata) õpetada teisi "kuulama" nende oma rahvusjuuri.

Kas ei muutu sellega Veljo Tormise koht ja roll maailmamuusikas?

## 7

Ja nüüd me olemegi seal, Mustjärve endises kloostris, otse keset Prantsusmaad (klooster asub vaid mõne kilomeetri kaugusel kohast, mida siin traditsiooniliselt peetakse Prantsusmaa geograafiliseks keskpunktiks). Rõhutan veel kord: me oleme ühes endis e s kloostris. Sest muidu see oleks pühakoja teotus. Sest meie kõrvu kostab paganlik ürgheli, kõlab paganlik trumm. Ja neljakümneliikmeline Prantsuse kammerkoor laulab meile m e i e Tormist.

Kõlab peaaegu pooleteisetunnine kompositsioon Tormise loomingust, mis haarab endasse "Laulusilla", suuremad fragmendid "Liivlaste pärandusest", Eesti vastla- ja kadrilauludest, kogu "Pikse litaania" ja suurema osa "Isuri eeposest". Kokku on selles Loïc Pierre'i Veljo Tormise poolt autoriseeritud kokkuseades (vägisi tahaks öelda a cappella kantaadis) 21 Tormise teost, neist 15 Prantsusmaal esiettekandes.

Lauldakse, nagu Prantsusmaal kombeks, teoste originaalkeeltes. Et kuulajale ka mingil moel lauldavat teksti lähedamaks teha, viis Loïc Pierre "kantaati" sisse, jällegi Tormise loal, laulvate häälte kõrval l a u s u v a

hääle, mille ta usaldas väljapaistvale teatri- ja filminäitlejale ja lavastajale, teatripedagoogile, Antoine Vitezi õpilasele Daniel Mesguich'ile (s 1952).

Tekstid valis "Kalevalast" ja Tormise laulude tõlkest koorijuht ise. Erinevalt sellest, kuidas kõlab "Unustatud rahvaste" plaadil "Isuri eeposes" eestikeelse teksti pealelugemine, on siin lausuv hääli tervikliku struktuuri hädavajalik kõlakomponent. Näitleja ei seleta lauldavat teksti, vaid elab selle tekstiga lauldavale materjalile kaasa, kui vaja, tõstab selle "närvit", kui vaja, vaigistab. Ja sobib suurepäraselt kokku Tormise enda energilise temperamendiga, kuigi väljendab seda temperamenti hoopis teisiti, kui seda oleks teinud Tormis. Katse, mis õnnestus.

Nagu õnnestus suurepäraselt kogu see "Tormise-kantaat", lauldud teise rahva poolt, kuid siira püüdega teha seda nii, nagu oleksime laulnud meie. Tormise kohalolekuta oleks see eksperiment vähem õnnestunud. See polnud muidugi nii, nagu oleks Tormis õpetanud lauljatele võõrast keelt. Asi oli palju sügavam: Tormis avas lauljatele lauldava muusikalise teksti saladusi.

## 8

See helimaailm, mis sündis Noirlaci kloostris endises kirikus, ei olnud mitte vältimatu, vaid hoopis vastupidine, kes tahab mõista meie olemust ja meie juuri.

Jah, ühelt poolt see oli Noirlaci vastukõla meile. Kuid teiselt poolt hoopis meie vastus läbi sajandite piiskop Fulcole. Tema käis omal ajal meie juures oma sõnumiga. Täna olime meie siin, selles endises tsisterlaste kloostris meie sõnumiga.

Piiskop Fulco eesmärk oli meid teistega teha teada. Täna, kaheksa ja pool sajandit hiljem tulime me siia, et ütelda: me jääme siin ja edasi. Me säilisime vaatamata kõigele, mis meil tuli üle elada. Me oleme. Me tahame edasi olla.

Kui kauaks meid veel jätkub? See sõltub kõigepealt meist.

Ja veel üks väga tähtis parandus. Üks ajakirjanik, kes oli koos meiega seal, Noirlacis, ei tea mis hälbimuse tagajärjel, sai millegipärast aru, et ta oli seal "unustatud rahvaste" matusel. Ta ristas, ei tea miks, kogu Loïc Pierre'i programmi "rahvaste looja nurgaks".

Tegelikult on see tolle ajakirjaniku puhas väljamõeldis. Loïc Pierre'i programm kandis pealkirja "Rahvaste koidik". Ja selle paganliku koidiku vaimust oli läbi immutatud ka tema "Tormise-kantaat". Ja sellest rahvuslikust optimismist on läbi immutatud ka Tormise looming.

Lõpetuseks luban endale tsiteerida Tormise puhul veel üht prantsuse muusikakriitikut, Olivier Opdebeecki. Ta võrdleb Tormist nii erinevate heliloojatega nagu Marc-Antoine Charpentier (1634–1704), Brahms, Bartók ja Janaček. On, mille üle mõelda! Ja ütleb muu seas: "Tormise geenius (= vaim) kiirgab neis nii erakordsetes kantileenides, mis suudavad kaasa haarata kuulajaskonna, mis läbib ja ületab nii tema enda maa, kui ka tema ajastu".<sup>4</sup> See on veel üks mõõdupuu. Üks teine mõõdupuu. Ja teine jutt.



Publiku seas vasakult: Vladimir-Georg Karashev-Orgusaar, Lea Tormis, Veljo Tormis ja Ene Rämmeld. 14. aprill, 2002.  
T. X. Montbéliartzi fotod

Aga Noirlaci publik ei karjunud Tormisele "braavo", vaid tõusis kontserdi lõpul härdalt püsti ja plaksutas püsti seistes nii palju ja nii kaua kui jaksas...

Pariisis 2002. aasta jürikuul

<sup>4</sup>"Diapason" nr 482, Pariis, juuni, 2001, lk 103.

## EESTI MUUSIKA PÄEVAD 2002: *glissando – libisedes*

4. – 10. aprillini toimunud eesti muusika päevadel kõlas üle 30 esiettekande. Uus muusika on muusikapäevade põnevaim osa. Eriti põnevad on mingid korduma kippuvad uued valikud: neis võib mõttesuundi aimata. Valikute kordumisi oli seekord üllatavalt rohkesti.

Muusikas on kõige kõnekamad kõige üldisemad valikud – see, mis "materjalis", kui suure haardega helilooja mõtleb: kas intonatsiooni ja kõla tasandile keskenlõikes või hoopis ajalooruumi – erinevaid stiilimaailmu haarates.

Ajalugu on olnud postmodernistliku loovuse põhiobjekt. Ajalooga võib mitut meeletoime tulla: seda tõsimeeles ja austusega jäljendades, sellega mängides või ka hoopis hüljata püüdes. Näib, et tänaseks on vabadustunne ja poliüstilistika koorem paljude (heli)loojate jaoks oma võlu ammendanud. Loomulik, et mõned käivad ikka mingi traditsiooni jalajälgedes ja mõned töötlevad ajalugu, aga suur osa heliloojatest püüdleb ometi justkui ajaloost välja. Eesti muusika päevadel 2002 oligi sellest parasjagu märke.

### Austatud ajalugu

Stiilid vahelduvad, aga järjepidevus toimib igal ajal. Vanema traditsiooni jälg ei puudunud ka uuest eesti muusikast. Euroopaliku muusika tugevaim ja tõsimeelseim üldtraditsioon ilmutab ennast eelkõige sidusas vormikujunduses, mida hoiavad koos laadi- ja intonatsioonilised seosed ning sihipärane arendus. Sidususest ei pääse ka tekstikujundit järgivad vokaalteosed.

Et ka üsna traditsioonilises stiilis saab luua kaunist ja elusat muusikat, selle näiteks oli **Aare Kruusimäe** haruldaselt ilus kuueosaline vokaaltsükkel "Ring" (2002; Marie Underi sõnadele) sopranile ja klaverile (Iris Oja, Marje Lohuaru; 4. IV). Tonaalse helikeelega tsükli esimene laul oli saateta. Viimases laulus kajastus esimese materjal. Tsükli kujundasad delikaatselt luuletaksti järgivad meloodiakujundid, karged tertsharmoniad ja delikaatne impressionistlik atmosfäär. Mõned lihtsad võtted, eriti laadivärvide täpne kasutus, löid teoses imetlusväärse kurb-helge atmosfääri.

Ka **Kairi Kose**<sup>1</sup> kolmeosaline tsükkel "Inimeste laulud" ("From Hell"; "Kui jääkristallid"; "From Heaven"; 2002) sopranile ja klaverile (Kaia Urb, Heiki Mätlik; 6. IV) järgis

hoolikalt tekstikujundit. Muusikas domineeris graatsiline, mänglev koketerii – märk tsükli naiselikust "peategelasest", ja mitmesugused tähendusrikkad "programmilised" ajaefektid (kiired tempomuutused ja efektised katkestused). Iga tekstinüanss oli filigraanselt, lausa piltliku täpsusega mõtestatud.

**Ester Mägi** laulus "Õhõlmad" (Valli Naelapea sõnad) sopranile ja klaverile (Pille Lill, Marje Lohuaru; 4. IV) olid erinevad väljendusvahendid (romansilik meloodika ja rahvalaululised motiivid) allutatud ühele draamatilisele tundeakarele. Teine Mägi teos, rahvalaululisel materjalil ja arendusvõtetel põhinev klaveriteos "Rondo domesticus" (Peep Lassmann; 8. IV) sisaldas üllatavalt palju kõlaefekte, kuid siingi valitses otsi kokku viiv arendusviis.

Vormikujunduse ja materjali poolest tavapärase, aga kõlaliselt ja tervikuna dünaamiline ning haarav teos oli ka noore autori **Liis Jürgensi** (4. IV) "Punanesininekollane" harfile ja klaverile, neljale tempelplokile (2002). Teose kõlapildi määras suuresti puhtalt mängutehniline lahendus: juhtivate instrumentide – klaveri ja harfi – dialoog autori meisterlikus ainuesituses. Ladus, materjali vaevata teos mängis lihtsa intervallikaga ja rütmikujunditega. Repetitsioonidest ja ühte häälestumise helidest kasvas välja avaram intervallika, lisandus neoklassitsistlikku laa-

<sup>1</sup> Toimetus vabandab vea pärast TMK-s 2002 nr 3. Õige on: Kairi Kosk õpib Haagis.

di, kohati ka džässilik rütmipulss.

Üldiselt ei anna "ajalooline", kontsentreeritud vormikujundusel põhinev mõtteviis muusikas materjalile väga suuri erioigusi. Tervik on tähtsaim. Klassikalise vormikujunduse sidususel, sümmeerial ja traditsioonilistel laadisuhetel põhinev muusikaline ilu võib tänagi kaunidusega ehmata. Tundub,



Aare Kruusimäe

et seda enam, mida rohkem avatud vorm ja meditatsioonid meid muusikas ümbritsevad ja uinutavad.

### Naljakas ajalugu

Stiilitervikuid lõhkua, mängleva ajalookäsitusega muusikat kirjutatakse meil ka endiselt. Selle poolest tuntud **Tõnis Kaumanni** kolmeosaline tsükkel "Christmas Classics" vol 1 (2002; *NYVD Ensemble*; 7. IV) pilas seekord kommertsjõule. Nimetused on kõnekad: "Miki-Hiire kiired jõulud", "James Bondi jõulurahu", "Hullunud kuusepuu". Tsükli põimusid tuntud jõululaulud ja (multi)filmilike fragmentide pööris, aga stilistiline nali jäi kahvatuks. Peenemat sorti semantiline "krigin" on stiilinaljades edukam kui liiga avalik paroodia.

Veenvam oli Kaumanni "Valitud salongipalu" viulile, tšellole ja klaverile (2002; Uus Tallinna Trio: Harry Traksmann, Kaido Kelder, Marrit Gerretz-Traksmann; 4. IV), mis töötles eksootilisi ja tangorütme. Kaumanni muusikasse jääb hulpima mingi "alasti" stiilielement: iseloomulik rütmijõnks, seisatamispinge (tango!), libisemise žest (*glissando!*), puhas rütmipulss. Teine kaval võte on stiilielementide "valesti" kokkupanek: ebasümmeetria, katkestused, lõpetamatus jne.

**Margo Kõlari** "Vana veski" kammeransamblile (2002; *NYVD Ensemble*; 7. IV) oli sulam naiivsetest loodushäälest ja humoristlikest kõlakujunditest. Teose keskosas käivitus korraks metalne minimaalmuusikaline tümps, aga äärtes valitese idüll: ööbik laulis, korraks tuli koraali pehme kumin, helkiv kõlakoloriit tekitas veemuusika kujutlusi.

Kõlari laulus "Andromeda" sopranile ja kitarrile (2002; Kaia Urb, Heiki Mätlik; 6. IV) mängis aktiivselt kaasa Doris Kareva teksti ("Concerti strumenti e voce") puhas sõnamäng. Muusikas kajastus mängeldes ja üsna vaimukalt itaaliakeelse teksti sõnasemantika: pühalikud, mänglevad, koketsed, lihtsameelsed, olmemuusikalised, loodushääli jäljendavad jne intonatsioonid.

Kõlari rikast kujutlusmaailma näib valitsevat kordumatu ja siiras poeetiline huumor, mis ei kasuta "kurje" deformatsioone.

**Anti Marguste** jätkas oma ulatuslikus teoses "Suur härg ja väike vend" kolmele kitarrile ja lauljale (2002; *Weekend Guitar Trio*, Priit Lehto; 4. IV) varasemat eksperimenti teksti ja muusika kokkusobitamisel. Seekord



Ester Mägi

oli tegu muusikasse pandud rahvaluuletekstidega, kus esinesid improvisatoorsed vahe- ja saatemängud. Marguste teos püüdis rahvaluule mingi uue, vabavormilise ja modernsete väljendusvahenditega rikastatud elu poole. Muusika paraku kõlas tõepoolest "härغامisi" — raskelt ja venivalt...



Margo Kõlar

Timo Steineri teoses "In memoriam" (2002; *Voces Musicales Ensemble*; 4. IV) järgnes sissejuhatause ehmatavale akordikale üsna ladasaid stiilijäljendusi – John Adamsi vaimus minimalism koos pehmelt sinkopeeritud tantsulise viisikesega. Ka Urmas Lattikase teosest "Varjud" (2002; *NYYD Ensemble*; 7. IV) kostis välja üsna johnadamslikult töödeldud romantiline harmoonia. Kerri Kotta "Variatsioonid" klaverile (2002; Mati Mikalai; 4. IV) oli suurejoonelise bachiliku retoorikaga teos – modernse vabatonaalse helikeele ja ajaloolise muusikakõne huvitav sulam.

"Naljakas" ajalugu on eelkõige "kiire käega" ja tundliku stiilimäluga autorite jahimaa. Näib, et ajaloo humoristlikul jälgendamisel või otse pilamisel ei ole tehnilisi piire, aga kindlasti on sellel populaarsel meetodil mingid mõjujõu ja köitvuse piirid.

Liiga avatud jäljenduses mängib triviaalne sümbol muusika "omaväärtuse" üle: jõulud ja Miki-Hiir on tugevamad kui neid kehastavad helijärgnevused. Et sellest üle saada ja mingi uus tähendus tekitada, tuleb helidega midagi kardinaalset ette võtta.

## Hüljatud ajalugu. Lahustunud ajalugu

Kas juhus või mitte, aga sügavaima mulje muusikapäevade kavas jätsid rohked libisemise ja väreluse kujundid: paljude teoste kujundikeeles olid tähtsal kohal *glissando*, *vibrato*, repetitsioonitehnika ja tremolovõtted.

*Glissando* tähendab liuglemist ja libisemist. Selle võttega võidetakse ühtlaselt tiksuv rütmiseeritud aeg. Artikuleeritud muusikakõne asemele astub sujuv kontuur, mis hakkab sarnanema mustrijoonega. *Vibrato* on ühe heli peen värelus oma telje ümber. Tremolo on kahe heli kiire vaheldumäng. Ka repetitsioon, ühe heli kiire kordusemuster, on pigem

kõla- kui rütmikujund. Kõik need võtted vastanduvad üpris ilmekalt selgelt ja täpselt artikuleeritud muusikakõnele.

Erinevates muusikastiilides on nimetatud "impressionistlikke" või koloriiti tekitavaid võtteid kasutatud mitmesugustel põhjustel ja mitmesuguse eesmärgiga. Improvisatsioonilises muusikapraktikas on *glissando* pillimängu motoorse stiilia ilming. Vokaalmuusikas – ja mitte ainult seal – omandavad libisevad ja tremoleerivad kujundid tundeäälitsuse väljendusjõu, peites endas erootilisi impulsse, erutuse ja ebastabiilsuse märke (nurrumine, häälekurin, peibutushääliitsused). Sama hästi sobivad nimetatud võtted ka



Antti Marguste

koomiliste ja piltlike kujundite loomiseks. Juubeldav, voolav ja rütmiahelatest vaba meloodiakeerutus on isegi sakraalmuusikas kuumema tundetoonuse, ekstaasi väljendus.

Uues eesti muusikas on *glissando*-printsiibil avaram tähendus. Muusikapäevade kavast jäid meelde meloodiakontuuride pehmus ja rikkastes tämbrivärvides faktuurimustrid. Näib, et meloodiline mõtlemine on viimastel aastatel tasapisi au sisse tõusnud, põimudes endiselt au sees oleva sonoristliku mõtteviisiga.

Kui see nüüd kavavaliku juhus ei ole, siis on toimumas pisukene nihe muusikalise mõtlemise dominantides: sisendusjõulise, ekspressionistliku, draamatiliste katkestustega, suurt kõlaruumi hõlmava retoorika juurest



Eesti muusika päevade kunstiline juht Timo Steiner (vasakul).

leebete, sujuvama joonestikuga impressionistlike muustrite juurde...

Tähelepanuväärsemaid teoseid muusikapäevade kavas ja selle mõtte tõestus oli Tõnu Kõrvitsa orkestriteos "Armastuse märk" (2002; ERSO ja Olari Elts) – õrnades tämbrivärvides, pitsilise faktuurimuustriga, aeglase, lainetena rulluva ajakuluga teos. Teoses olid tähtsal kohal eksootilise värvinguga kromatisme sisaldav meloodika ja mikrotonaalsuse ilmingud. Kõrvitsa üldiselt tonaalne helimaterjal on otsekui kõlavärvi kastetud. Õrn-hapra tekstuuri sees välgatas tähendusrikas stiihia: libisemised, graatsilised helikorused, tundlik ornamentaalne meloodika.

Sama laadi "dekadentlikku" peenekoelisust oli kuulda Kõrvitsa teoses "Metsalill" oboele ja klaverile (2002; Kalev Kuljus ja Mati Mikalai; 4. IV). Enamasti kõrgregistris viibivas, heleda koloriidiga muusikas olid taas aukohal intoneerimisnüansid: ühte helisse "sisenevad" *vibrato*'d; eksootilised *glissando*-ja tremolomuustrid. Klaveripartii kujundas koloriiti (kvartharmoniaid ja õhuline klastritehnika). Teose lõpp maandus solo-oboe kõlaruumi piiril: helitu sõrmistikuklõbinaga.

Märt-Matis Lille muusikas on hõrk meloodiline kude ja impressionistlik tundetoon tegelikult üsna püsiv nähtus. Tema hiina luulest inspireeritud ansambлитеoses "Linnujäljed taeva" (2002; NYVD Ensemble; 7. IV) valitses taas aeglane, laineline ajakulg. Lille eripäraks on rahulik simultaansus: eri kiiru-

sega liukuvatest meloodiafraasidest moodustub pigem leebe muster kui dramaatiline panno. Lille tööde helimaterjal on mitmekesine, kuid selle teeb läbipaistvaks hõre faktuur ja leebe harmooniakude.

Sellegi uue teose kõlapildis olid keskel kohal tremolokujundid: õieti pika kandva heli üleminekud tremoloväreluseks.

Toivo Tulevi varasem muusika on sageli andnud ekspressionistlikke pingeseisundeid. Tema teoses "Siis oled vaikusen mu ligi üksi Sina" (2002; prantsuse vokaalansambel *Musicatreize*; 9. IV) kõlas kaks teksti: Maarja palve malajalami ja itaalia keeles ning hispaania müstiku Juan de la Cruze hispaaniakeelne luuletus. Selleski teoses tuli esile üsna tund-



Olari Elts ja ERSO

lik kõlakasutus (häälerühmade, kõrge ja madala registri kontrastid; sosinad, leebed dissonantsid).

Hingestatud tekstikäsitlus ja dissoneeriva vertikaali "tekitamine" häältejuhtimise loogika läbi meenutas milleski ka Pärti. Teose üldpildis domineeris siiski Tulevi viimase aja töödele omane sujuv, keskendunud meloodiline arendus. (Eksootika ja arhailise meloodiakujunduse mõju oli veelgi ilmsem 26. ja 27. aprillil muusikapäevade jätkuna "Estonias" esietendunud Tulevi balletis "Cruz".)

Üllatavalt palju oli teisigi meloodilises "võtmes" kirjutatud või intoneerimisnüansidel põhinevaid teoseid. Üks selliseid oli Helena Tulve "Ithaka" sopranile, viiulile ja klaverile (2000; Tõnu Õnnepalu tekst Antoine Chavini tõlkes; Iris Oja, Harry Traksmann, Marrit Gerretz-Traksmann; 4. IV). Teoses olid

kesksel kohal rahulik laulev vokaal ja silbi-kaupa rütmiseeritud tekst. Tähelepanuväärseim nähtus muusikas oli heterofooniline varieerumine: vokaalpartiid jälgendava viiuli pisukesed mikrotonaalsed kõrvalekalded – viiuli ja naisääle peen ühildumise ja lahkne-miste mäng. Teosest kumas justkui lahustunud olekus rikas muusikakogemus: eksootilised vokaalstiilid ja ehk ka prantsuse kõla-traditsioon alates impressionistidest ja Messiaenist ning lõpetades uuema elektrooni-lise ja ülemhelimuusikaga.

Tulve klaveriteosest "Vertige" (2000; Peep Lassmann; 8. IV) kostis üsna lähedane mõtteviis. Muusikas oli tähtsal kohal ühe akordi või kõlakompleksi variantne arendus –



Tõnu Kõrvits, Kalev Kuljus ja Mati Mikalai "Mammutkontserdil".

Kaupo Kikase fotod

akordi sees toimuvad pisikesed intervallika ja kõlavärvi muutused. Autor justkui testis selles teoses kooskõlavärvide peensusi ja mõju-jõudu: muusikas peegeldus otsekui analüüsiv ja katsetav – tasakaalu otsiv mõtlemisprot-sess. (NB! *Vertige* tähendab prantsuse keeles ruumitundlikkuse häiret.)

Ja veel välreluse-kujundeid. Mari Vih-mandi teos "Pärivoolu I" viiulile, tšellole ja klaverile (2000; Harry Traksmann, Kaido Kelder, Marrit Gerretz-Traksmann) oli küllasta-tud tremolo- ja *vibrato*-kujunditest. Takerdu-des üha tremolosse, repetitsiooni ja katkestus-tesse, omandas teose meloodika muusikaal-i-se ornamentaalse vormi ja teos – impressio-nistliku atmosfääri. Vihmandi klaveriteos "Varsti oled sa siin" (2000) oli märksa range-ma vormikujundusega, kuid kandis taas sonoristlikku ja meditatiivset joont: messiaenlikud kõlad, repetitsioonid ja *glissando*'d, helitud koputused...

Vihmandi kõlast mõtlemist juhib tu-gev vormitaju. Tema töödele on omane avar ja detailselt kontrollitud kõlaruum ning ak-tiivne intonatsiooniline mõtlemine. Meloodi-ka peenvormeliste ja välreluse-kujundite eelis-tus räägib temagi töödes rütmiseeritud ja süm-meetriliste struktuuride jätkuvast vältimisest.

Mart Siimeri muusikas on meloodia-keskus seni olnud tugevasti seotud ajaloo-liste stiilimudelite peenekeelise tötlusega. Siimeri kaks pala viiulile, flöödile, klarnetile ja orelile ("Tiivasirutus", "Tuju"; 2002; Mikk Murdvee, Tarmo Johannes, Toomas Vavilov, Mart Siimer) oli taas üks kummaline süntees: klassikalis-romantiline kõlamaailm läbi eks-pressionistliku prisma. Siimeri muusikas nal-jalt ei kohta romantilist hardust. Uue teose muusikas olid kesksel kohal küll romantiline meloodiakujundus ja leebed tertsharmoniad, aga sellele lisas värvi ekspressionistlik tämb-riivalik. Taas – ka tremolo- ning *glissando*-kujundid. Siimeri sünteesivõime on tugev ja omapärane: tema töödes on ajalugu justkui lahustunud, vaevu aimatavas olekus.

Seekordsete muusikapäevade kavast paistis, et ajaloost lahtütlemine on uues muu-sikas tugevam trend kui sellega flirtimine. Paradoks on, et vabanemisekski on tarvis sü-veneda ajalukku ja kaugetesse kultuuriruu-midesse.

Eesti muusika kaks tugevat tausta on neoklassitsismi nurgelised rütmid ning Pärdi keskendunud, kuid oma vormilises kasinu-seski suure sisendusjõuga, dramaatiline muu-sikakõne.

Üheksakümnendate aastate eesti muu-sika püüdis neoklassitsismi teravnurkadest vabaneda. Praeguse kümnendi muusika ki-pub eemale ka Pärdi kiiluvees tekkinud väl-jendusrikkast aegluubi-tehnikast – leebema, jahedama, impressionistliku toonusega väl-jendusviisi poole.

Selles suundumuses võib aimata mõ-jutusi idakaarest, eksootiliste meloodiastiili-de jälgi. Selles hoiakus tervikuna peegeldub mingi looduspoetiline, panteistlik, sünestee-tiline kujutlusilm.

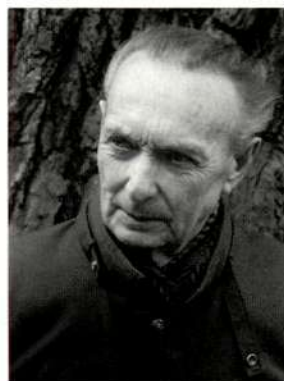
Ei olegi tegelikult väga üllatav, kui mõelda eesti muusika klassiku Heino Elleri peale (ka näiteks tema sümpaatiale Anton Weberni muusika vastu).



## HEINO ELLERI LOOMINGU KULTUURILOOLISEST TAUSTAST EESTIS

*Johannes Jürissoonile mõeldes hakkasin kirja panema märksõnu, mis mulle temaga esmaselt seostuvad, küll tema loengutest, küll kirjasõnast – rida sai järgmine: Mart Saar, Artur Kapp, Villem Kapp, Hüpasaare ja Suure-Jaani, Mihkel Lüdig ja Väändra, “Noor-Eesti”, Johannes Aavik, Rudolf Tobias, Leenart Neuman, Juhan Aavik ja XX sajandi alguse Tartu, e e s t l u s; Wagner, Liszt ja tema h-moll sonaat, Richard Strauss, Schopenhauer ja Nietzsche, Hugo Wolfi laulud, luule ja muusika... Kõige selle sekka parajalt viirtsu, mõnusat irooniat, mõni teravmeelne tsitaat Johannes Aavikult, Schopenhauerilt või mõnelt muult..., tava pea veidi viltu sulle terava pilguga otsa vaadata..., vana “Tallinna” kolvik, kus mehed malet mängisid... Tean Jürissoni kui üht eesti varasema kultuuriloo paremat tundjat, vähemalt muusikute seas. Ettekande Elleri loomingu kultuuriloolisest taustast pidas ta helilooja sajandale sünniaastapäevale pühendatud konverentsil 5. märtsil 1987. Elleri sünnist möödus 7. märtsil 115 aastat, juunikuul 5. päeval sai Johannes Jürissoon kaheksakümneks. Palju õnne, juubilar!*

Tiina Õun



Johannes Jürissoon, 1997.  
Harri Rospu foto

Tõestatud ja tuvastatud faktoloogilise materjali kõrval on loovisikute elu töepärasemaks mõistmiseks omal kohal ka nn kaudsed andmed, mitmesugused oletatavad kokku-puuted, seosed, mõjutused; andmed, mille kohta konkreetne tõendmaterjal kas puudub või on esialgu veel avastamata. Muidugi, fakt on kindlalt parem kui oletus. Teisest küljest on faktil tihti omadus olla kuiv. Sel juhul on oletatavatel seostel laiem kultuurilooline tagamaa. Näeme kunstnikku kesk oma ajastu keeriseid, emotsionaalseid tõuse ja mõõnu, sündmusi, mille kaudu tajume isiksuse kujunemisele nii olulist tegurit nagu ajastu hing. Kuna Elleri uurijaiks on tarnukas noorem generatsioon muusikateadlasi, siis on loota mitmetahulise, võib-olla isegi mitmekõitelise monograafia koostamist, mille kohta võiksime öelda: esimene selletaoline muusikaalane uurimus Eestis.<sup>1</sup> Eks seal ole uurijatel siis aega siin toodud seoseid kas õigeaks mõista või valeks tõestada.

Kõigepealt Elleri noorusajast Tartus möödunud sajandi lõpul ja käesoleva sajandi esimesel kümnendikul.

Paljud eesti kultuurikandjad on oma isiksuse ja loomingu nurgakivina märkinud just nimelt lapseõlve ja noorusiga, mil ollakse vastuvõtlik välistele muljetele. Neist saadud emotsionaalsed seisundid sööbivad kauaks mällu, kujundavad isiksust ja tema edaspidist loomingu. Nii on seda tunnista-

nud Anton Hansen Tammsaare, Friedebert Tuglas, Oskar Luts ja mitmed teised. Sama tõde peaks kohandatav olema ka Ellerile, mis sest, et asjaosaline ise on oma noorusaastatest vähe rääkinud. Kui tulevane helilooja Tartu koolid lõpetas ja laia maailma siirdus, oli ta kahekümneaastane. See peaks olema iga, kus on juba mõistetud nii ilma kui ka inimesi, talletatud elamused, mis kujundavad tonaalsuse isikule ja tema loomingu, eriti kui arvestada toleaeget erakordselt dünaamilist poliitilis-kultuurilist atmosfääri Tartus. Tahaksin eriti rõhutada mõistet atmosfäär. Arvan, et just sel soodsal vaimsel õhkkonnal, mis ülikoolilinna noorsugu tol ajal ümbritses, on kunstniku kujunemisele tunduvalt suurem mõju kui ametlikul kroonukoolil, õpetajail, aga mine tea – mõnes mõttes isegi suurem kui kodul, kui isal-omal.

Millisest atmosfäärist on jutt? Nagu üha suurenev veemassiiv murrab lõpuks tammid ja tormab kohiseses voolama, nii taganesid käesoleva sajandi algul mitmed vaimsed tõkked, mis olid ahendanud rahvusliku kultuuri veresooni. Ukсед-aknad prahvatasid lahti. Alles värske õhu sissetungimisega saadi aru, millises umbes keskkonnas oldi elatud. Eelkõige tajus seda Tartu noorus.



Heino Eller noore viuldajana enne Peterburi perioodi Tartus umbes 1908.

Foto TMMi arhiivist

Paar aastakümnet eelneva sajandi lõpust oldi sunnitud kandma rahvusliku survepoliitika rasket koormat. Ühest küljest tõrjuti eesti keelt ja kultuuri kõrvale tsarismi-meelse orientatsiooni poolt, teisest küljest pidasid mõisnikud klaperjahti eesti ärksamate poegade peale, et neid kas türmi pista või oma sõiduvankri ette rakendada. Koolinoorusele polnud suuremat pattu kui rääkida eesti keelt, lugeda eesti kirjandust, võtta osa eesti seltside tegevusest. Võib arvata, et need probleemid olid aktuaalsed ka Ellerite perekonnas – seda kas või tulevase helilooja onu Gustav Elleri kaudu, kes oli rahvuslike vaadeteiga mees, tegeles aktiivselt “Vanemuise” seltsis, laulis “Kalevala” meeskvarteris. Mainitud ansambli bassilaulja Martin Vares oli aga kõiki neid surveid omal nahal tunda saanud: rahvusliku meelsuse ja Jakobsoni ideede pooldamise pärast kooliõpetaja kohalt vallandatud, seejärel mõisnike poolt fabritseeritud valesüüdistuse põhjal mitu kuud vanglas istunud. Analoogset tagakiusamist talusid ka mitmed Varesse lähedased sõbrad. On teada, et noor Eller käis koos onuga sageli kvarteti harjutustel. Laulu vaheaegadel räägiti ilmselt ka poliitikast, Vares ja tema mõttekaaslaste sekeldustest mõisnikkega.

Ei läinudki palju aega, kui tamm hakkas vee survele murduma. Selleks aitasid kaa-

sa saatuse tahtmised. Aastal 1894 suri venestuspoliitika algataja Baltimaadel keiser Aleksander III, samal aastal ka tolle poliitika täideviija Eestis kuberner Šahhovskoi. Venestuspoliitika jäi küll jõusse, ent seda ei tehtud enam endise fanatismi ja järjekindlusega. Vaba õhu juurdevoolu ruttaski ära kasutama eesti, eeskätt Tartu intelligents. Kõige enam nakatus sellest koolinoorus. Nüüd märgati, kui mahajäänud oli rahvuslik kirjandus, kunst, teater. Alles nüüd tajuti, et töö asemel oli pakutud valet, vabaduse asemel truualamlikkust tsaarivõimude ees, kunsti asemel odavat saksa väikekoodanlikku turukaupa. Erakordse vaimustuse ja kirega tormati lahingusse uute, kõrgemate ideaalide eest. Samasuguse kirega põlastati kõike “rusuvat ka kinnihoidvat”, nagu väljendas Karl August Hindrey. “Igas ajalehe numbris tundsid sa seda opositsiooni, mis ridade vahelt vastu hõõgus, peidetuna, kuid seda kaasakiskuvamalt. Ja seda võitlust tahtsin ma kaasa teha,” kirjutas toosama Hindrey<sup>2</sup>. Kui veel kord meenutada mõistet “poliitilis-kultuuriline atmosfäär”, siis selleks oli eelkõige Tartu nooruse seesmine põlemine, kirglik tahe midagi korra saata, aatelistis, lõkendav vaimustus kõige uue vastu. Friedebert Tuglas, kes nende sündmuste keskpunktis keerles, meenutas hiljem: “Ialgi ei ole meie noorsugu nii aateline olnud kui siis. [- -] See oli uute aimuste, uue elurütmi hää, mida noorsugu veres tundis”, “rahvuslik idee (...) lõkendas tulisemalt noorsoos.”<sup>4</sup> Kui 1905. aastal ilmus Gustav Suitso luulekogu “Elu tuli”, kus olid luuleks vormitud ajastu tormakad rütmid ja mässumeelsus, sai see noorsoo kunstiliseks evangeeliuiks. Hingeväriinatega loeti neid värsse, õpiti pähe, deklameeriti. “Taevake, otse põlema läksin! Nii erutasid mind näiteks Gustav Suitso “Elu tule” salmid. Nende rütmid kiskusid vägisi sinna, kuhu tunded igatsesid,” kirjutas hiljem Kristjan Raud<sup>5</sup>.

Vaimustustundmuste tõusuks ei olnud tookord palju vaja: mõni traditsioonivastastel reastatud luulevärs, harjumatu sõnastatud mõttekäik, ebatavalisel kasutatud kirjavehemark, näiteks kahekordsete jutumärkide asemel ühekordsed jne. Vaimustust ei tekitanud mitte ainult uudsed nähtused, vaid kõik see, mis oli varem olnud põlu all, keelatud, mille lugemise pärast tuli taluda repressiooni. Elleri klassivend Oskar Luts meenutab, kuidas ta luges Eduard Bornhöhe “Tasujat”. “Värisestin kogu kehast nagu palavikus, ei tahtnud süüa ega juua ega saanud magada.”<sup>6</sup> Sama kordus Eduard Vilde romaaniga “Külmale maale”. Isegi Karl August Hermann “Laulu ja mängu lehte” lugedes tunti “hinges vaimustuse värinaid”, nagu meenutas Juhan Avik<sup>7</sup>. “Noor-Eesti” ringkondades muidugi põlastati Hermanniaegset ütlemislaadi kui vanamoealist ja talupoeglikku. Neid tormakaid noori



Gustav Suits, 1907.



Oskar Luts, 1908.

Johannes Semper, 1915.

vaimustas prantsuspärane rafineeritus. Mitte lihtlabane "Ma armastan sind", vaid hoopis nii: "Lillesid, jah lillesid mina armastan, minu neiu! Punaseid lillesid, lõhnavaid lillesid. [- - -] Ning Teid mina armastan, minu neiu. Armastan Teid nagu lillesid, nagu muusikat, ah — mis ma ütlen! Nagu tuhat korda lillesid, nagu tuhat korda muusikat."<sup>8</sup> Selline väljenduslaad arvati olevat elegant, prantsuspärane, vaimustusvärinaid tekitav.

Muidugi võidakse väita, et pole andmeid Elleri seostest tolle kärarikka ja tuldpiduva noorusega. Argumendiks võidakse tuua noormehe kinnine, seltsimatu ja mõistuspärane natuur. Ent seda laadi iseloom oli ka Johannes Semperil, kes aga lausa ekstaasituhiinas kirjutas: "Ah, saaks päikesekiired ühte fookusesse koguda ja maakera põlema pista."<sup>9</sup> Kas ei võinud süttida ka Eller, kui ümberringi kihas ja kääris. Seda enam, et noormees ringles samas keskkonnas, kus nood äsja mainitud revolutsioonitorni ja mässava mere laulikud. Nende kokkuuutepunktiks võis olla Tartu reaalkool, kus õppis ka Eller. Tuglas meenutab, et aastail 1903–1904 eksisteerinud reaalkooli keskmiste ja kõrgemate klasside õpilastest koosnev selts "Ühendus". Käidud üksteise pool kodus, loetud kirjandust, muidugi seda, mis oli ametlikult keelatud, vaieldud, harrastatud neid kalduvusi, "mida ametlik kasvatus kõigiti maha püüdis suruda".<sup>10</sup> Kas Eller sellest ringist otseselt osa võttis või ei, kaudselt andsid need meeolelud koolipoiste seas ikkagi tunda. Klassivend Lutski vihjab oma mälestustes, et eestikeelset kirjandust hangiti "erateel"<sup>11</sup>. Veelgi rohkem pidi koolinoori ühendama 1905. aasta revolutsioon,

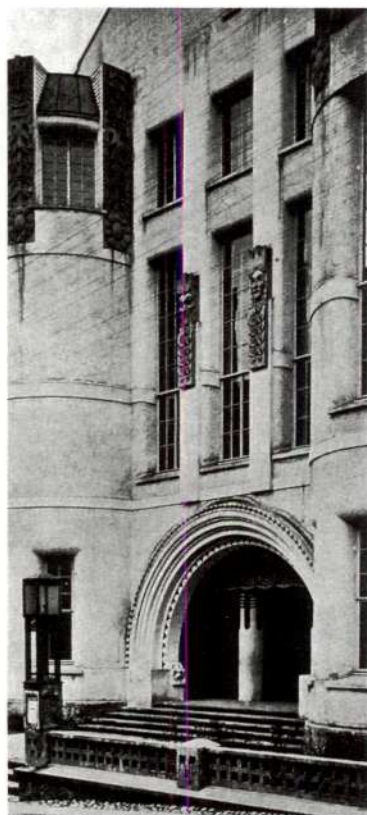
mille kohta ütles Tuglas.: "Elasin täie hingega talle kaasa, põlesin ja kannatasin ühes temaga."<sup>12</sup> Raske uskuda, et Ellerist need sündmused mööda veeresid. Pealegi mässasid ja streikisid mitmete Tartu koolide õpilased, kaasa arvatud reaalkool, kus Eller õppis. 1905. aasta 17. novembri "Postimehes" on ära toodud mainitud kooli nelja ülemise klassi nõudmised, kokku 17 punkti. Nõutakse südame-tunnistuse, sõna, koosolekute jne vabadust, isikupuutumatumust ja paljusid koolieluga seotud vabadusi. Kuulutati välja streik, õppetöö jäi seisma. 22. novembril 1905 teatab "Postimees": "Kohalikus reaalkoolis pidi täna õpetus ülemistes klassides algama. Et aga endise kooliõpilaste koosoleku otsuse järel streik seni pidi kestma, kuni nõudmised, mis kooliõpilaste poolt kooliõpetajate nõukogule ette pandud, täidetakse, siis on üks osa kooliõpilaste teiste tööd v ä e v õ i m u g a takistama tulnud. Streiginõudjad lõivad riidehoidmise toa paar ust sisse, rikkusid h a i s e v a v e d e l i k u g a õhu kooliruumis ära ja purustasid direktori elukorteril 2 akent. Ka alamad klassid lõpetasid töö, sest õhk oli rikutud." Teatakse ka, et "õpetus kohaliku reaalkooli kolmes ülemises klassis on kuni tuleva poolaastani lõpetatud". Huvitav, kuidas suhtus toodud sündmusesse Eller, oli ta streikijate või streigimurdjate poolel? Nii ühel kui teisel juhul annaks vastus materjali edasiseks arutluseks.

Üheaegselt koolinoorusega leegitsesid sageli ka keskmise ja vanema generatsiooni esindajate südamed. Seda eelkõige rahvusküsimuse kaudu. Saksa mõisnikud olid raudse järjekindlusega propageerinud ideed, nagu

puuduksid eestlastel vaimsed eeldused, nagu oleks talupoeg juba oma päritolult nürimõistlik, tuim, laisk, sobiv üksnes paruni orjapiitsa all koos hobuste ja härgadega mõisatööd tegema. Kihutustöö oli kandnud vilja. Paljud nõrga iseloomuga või karjäärihimuga eestlased häbenesid oma rahvust, purnsisid päädlikult saksa keelt, jäljendasid sakslaste käitumismaneere, põlastasid "matsiseisust". Käesoleva sajandi alguseks oli aga eestlaste iseteadvus mõneti kosunud. Selgus, et vene tsaar ise oli eestlasi vääriliseks pidanud oma perekonna tervise eest hoolitsemata või siis endast või oma lähikondlastest pilte maalima, nagu seda olid keisri ihuarst Philipp Karell ja maalikunstnik Johann Köler. Selgus veelgi, et tollestsamast "nürimeelse ja laisa" talupoja seisusest pärinev lauljatar Aino Tamm esines Pariisis samas saalis, kus omal ajal Ferencz Liszt, Frederic Chopin ja teised Euroopa virtuosid, et välismaa muusikud jagasid lauljatarile kiidusõnu. Siis tuli Peterburi konservatooriumi kasvandik Theodor Lemba ja siirdus omakorda Lääne-Euroopa virtuosidega rinda pistma. Ja mis veelgi hullem, kolme aasta-

ga ehitati Tartusse uus moodne teatrihoone, mis jättis sakslaste eliitkontserdisaali "Bürgermusse" kaugale seljataha, jpm. Eesti rahvuslik kultuur hakkas julgelt selga sirutama. Ega vist muidu eestisõbralik saksa kriitik Carl Hunnius poleks 1907. aastal imestunult kirjutanud: "Ühe kuu jooksul kaks E e s t i k o m p o n i s t i d e õ h t u t ä i s s a a l i j u u r e s . M i l l e s t s e e t u l e b , e t m e i l B a l t i s a k s l a s t e l s a r n a s t a s j a e t t e t u u a e i o l e ."<sup>13</sup> Eestlaste tolle aja kultuuripüüdlusi kokku võttes lisas Johannes Semper: "Rõõm põles eneses rahvuslikust uhkusest, et ka meie Eestis on midagi, mis teiste maade kõrge kunstiga võib kõrvu panna."<sup>14</sup> Olgu märgitud, et "Vanemuise" teatrihoone avapidustuste ja orkestrikontsertidega oli Eller kui viiuldaja otseselt seotud.

Eller oli esimene eesti viiuldajaist, kes uues "Vanemuises" esines.



Märkused:

<sup>1</sup> Heino Ellerile pühendatud trükistest ilmusid ajavahemikus 1987–1988 kogumik "Heino Eller oma aja peeglis", koostanud Mart Humal, "Eesti Raamat", Tallinn, 1987; Album "Heino Eller", koostanud Reet Rimmel, "Eesti Raamat", 1988 ja "Heino Eller. Personaalnimestik", koostanud Imbi Potter, Eesti NSV Kultuuriministeerium, F. R. Kreutzwaldi nim Eesti NSV Riiklik Raamatukogu, Tallinn, 1987. Monograafia on seni ilmumata. (Toimetus.)

<sup>2</sup> Karl August Hindrey. Murrang. Eluloolised leheküljed. "Noor-Eesti" Kirjastus, Tartu, 1930, lk 200.

<sup>3</sup> Friedebert Tuglas. Noor-Eesti 1903–1905. — Rmt: Kümme aastat. Osatühisus "Noor-Eesti" Kirjastus, Tartu, 1918, lk 14.

<sup>4</sup> Samas, lk 16.

<sup>5</sup> Rasmus Kangro-Pool. Kristjan Raud. — Rmt: Eesti NSV kunst. Tln, 1961, lk 37.

<sup>6</sup> Oskar Luts. Kuldsete lehtede all. — Rmt: Vaadeldes rändavaid pilvi. "Eesti Raamat", Tln, 1984, lk 195.

<sup>7</sup> Juhan Aavik. K. A. Hermann eesti muusikaelus. "Muusikaleht" 1935, nr 5/6, lk 117.

<sup>8</sup> Friedebert Tuglas. Lillelises infernos. Friedebert Tuglas "Liivakell" II. 1901–1907. — Osatühisus "Noor-Eesti" Kirjastus, Tartu, 1913, lk 91.

<sup>9</sup> Johannes Semper. Mälestustest. — Rmt: Kümme aastat. Tartu, 1918, lk 29.

<sup>10</sup> Friedebert Tuglas. Noor-Eesti 1903–1905. Samas, lk 15.

<sup>11</sup> Oskar Luts. Kuldsete lehtede all. Vaadeldes rändavaid pilvi, 1984, lk 195.

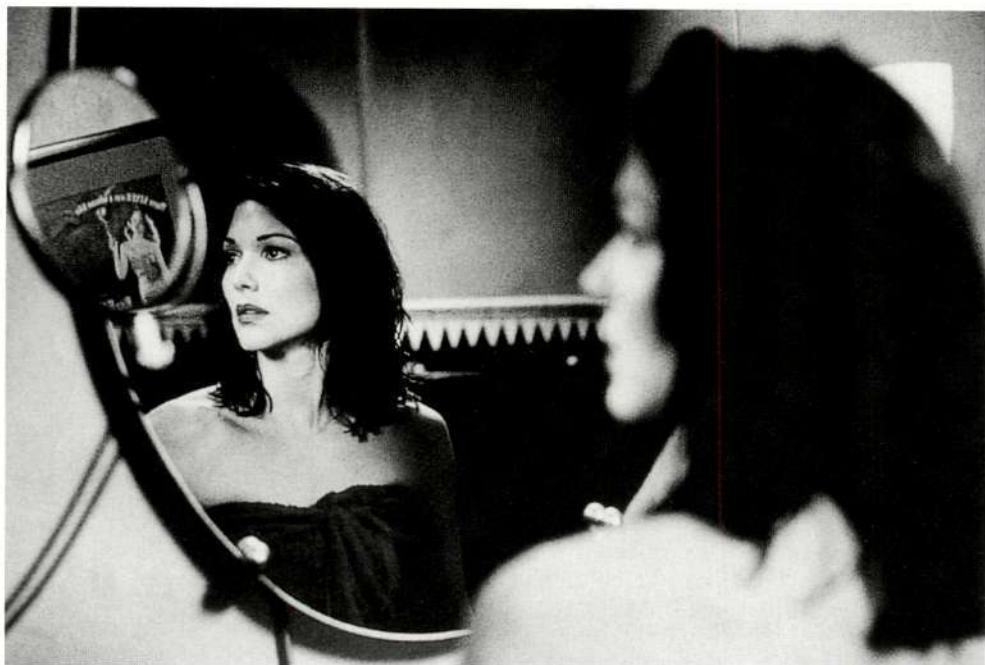
<sup>12</sup> August Eelmäe. Mitmetahuline ja ainukordne Tuglas. Friedebert Tuglas. "Kogutud teosed" I. "Eesti Raamat". Tln, 1986, lk 14.

<sup>13</sup> Carl Hunnius. Sprenk Läte helitööde kontserdiõhtu Vanemuise saalis. "Elu" 20. XII 1907.

<sup>14</sup> Johannes Semper. Mälestustest. — Rmt: Kümme aastat, lk 32.

(Järgneb)

## NÄKID PAABELIS



"Mulholland Drive", 2001. Režissöör David Lynch. Laura Elena Harring (Rita).

"David Lynchi "Mulholland Drive" põimib glamuursed lesbilised detektiivid, Hollywoodi laulvad tähekesed ja limusiiniga sõitvad gangsterid LA unenäku, milles algul kõik soovid täituvad, kuid mis pöördub äkki luupainajaks. "Mulholland Drive" võib küll olla David Lynchi hulljulge päästetöö TV pilootprojektiga, aga tulemus on tõeline triumf," ütleb Graham Fuller psühhiaatri rollis.

"Mulholland Drive'i" (2001) tegevus hargneb LA ähmasel unenäomaastikul, kus kaks noort naisdetektiivi langevad lesbilisse embusse, maffia võimumängud on sublimeeritud pahaendeliseks pinterlikuks aruteluks espresso joodavusest, ennasttäis stuudiotüübid segunevad lõõritavate tähehakatiste, Sunset Boulevard'i sigina-sagina ja Hollywoodi minevikuvaimudega ning purunenud identiteedid ühinevad uuesti unenäoliseks fantaasiaks

Hollywoodi konspiratsioonialtist unelmatevabrikust.

Tulnud Ameerikas linale mullu oktoobris, ahvatles David Lynchi film, mis on sama perversselt sadomasohhistlik kui Josef von Sternbergi ja Marlene Dietrichi segadikud ning sama vohavalt sürrealistlik kui Raul Ruízi varane looming, kriitikuid oksüümornidesse. "Village Voice'i" arvustaja J. Hoberman kirjeldas seda kui "põnevat ja kentsakat", Stephen Holden "New York Times'ist" tituleeris selle "vägevaimaks ja rumalaimaks kinokarnevaliks, mida tükil ajal nähtud" ja otseselt inspireerituna moraaliüngritest, kes sarjasid Michael Powell'i meistriteost "Piiluja Tom" (*Peeping Tom*, 1960), rehabiliteeris "New York Observer'i" kriitik Rex Reed Lynchi filmi tahtmatult oma rünnaku ilmselge õelusega.

"Mulholland Drive", milles miski pole selline, nagu näib, on õigupoolest ise oksüü-

moron. Olemata mõeldudki filmiks, sai ta selleks, kui Lynch tiris ta välja lahtise lõpuga televisiooniseriaali staatusest, mille ta oli kavatsenud teha ABCle ("Twin Peaks" sponsorid) 1999. aastal. Temas sisaldub enamik seitsme miljoni dollarisest pilootprojektist *show* tarvis, mis lükati tagasi kui liiga aeglane, veider ja vastik ning ligikaudu 45 minutist uuest materjalist, mida finantseeris *Studio Canal Plus* ja mis väidetavalt kahekordistas esialgse eelarve. Lynch on tunnistanud, et isegi pärast Prantsuse kompanii sekkumist ei teadnud ta, kuidas kujundada ümber narratiiv, mis pilootprojektis taandub optimistlikule noodile pärast seda, kui naisnühid on avastanud naise laguneva laiba, aga et idee tuli talle lõpuks poole tunni jooksul (arvatavasti mitme javatassi juures). Selle tulemusena sündinud film on ilmselt kõige hulljulgem päästetöö Hollywoodi lähialaos.

Peale oma ebahariliku sünniloo võib see letaalse hõnguga neo-noir osutada märkimisväärseks ka vormi ja ainese õnnestunud ühenduse tõttu. Seda juhul, kui oleme valmis vaatama seda kui pateetilise narrimängu kinematograafilist ekvivalenti, mis – isegi kui ta määratleb ümber oma mälu kaotanud armastusobjekti kui *femme fatale*'i, kes mõnitab seksuaalselt naist, kelle ta on kõrvale heitnud – ehib end sireeni auraga, mis peibutab vaataja vägevasse pettusse. Kuigi intervjuudes paistab Lynch kõige vähem manipuleeriva *showman*'ina, on ta ilmutanud oma eelistust deemonlike trikkide vastu – mõeldagu **Bill Pullmani** kehastatud saksofonimängija Fredile "**Kadunud kiirtees**" (*Lost Highway*, 1997), kes helistab koju ja saab toru otsa **Robert Blake**'i mängitud gnoomilise Mephistophelese, kuigi too seisab tema ees – seda ei saanud lahendada või klaarida selliste hüpetestega traditsioonilisse pastoraalsusse nagu filmis "**Lihne lugu**" (*The Straight Story*, 1999).

Vaheldumisi lõbus ja õudne "**Mulholland Drive**" on skisofreeniline fantaasia. Pärast stiliseeritud avatiitrite lõiku, mis näitab meile osaliselt siluettides tantsuvõistlust ja heledat võtet võitjaks tulnud naeratavast tüdrukust koos tema uhkete vanematega, näeme ja kuuleme roosade ja roheliste voodiriiete alla peitunud naist unes pomisemas – ja tasub vaid meenutada Jeffrey Beaumonti (**Kyle MacLachlan**) ebatavalikku sukeldumist ära lõigatud kõrvaga seonduvasse "**Sinises same-tis**" (*Blue Velvet*, 1986), et näha selles põgusas stseenis unenäovärvat. See, mida meile veel tundmatu magaja unes näeb, on jutt siledajuukselisest brunetist naisest, kes põgeneb oma õiste mõrtsukat eest, kui autotäis lõbusõidul olevaid noorukeid sõidab sisse läikivasse limusiini, millega tema potentsiaalsed tapjad on sõitnud üles Mulholland Drive'ile,

künkatipul asuvasse ikoonilisse tuiksoonde, mis lookleb Cahuengast lääne poole Los Angelese särava sametmusta nekropoli kohal. Ta näeb unes ka kaht avariipaika uurivat nirkipilgulist võmmi liigist, kes alati kimbutavad Philip Marlowe'd, pörutada saanud brunetti, kes varjub korterisse Havenhurstil, ja vilavasilmset Hollywoodi insaiderit, kes räägib kolleegile oma unenäos esinenud hirmuäratavast mehest, kes luurab Sunsetil kohvipoe taga, kus nad hommikust söövad; õigupoolest nad pöörduvad tagasi, et koletisliku hulkuriga silmitsi seista. Stseen on pöördelise tähtsusega, sest äravas unes, mille tunnustajad me oleme, tähendab see unenägi *id*'i vabanemist.

Me ei tea seda veel, aga järgmine stseen tutvustab naise *alter ego*'t – naivset, pidevalt rõõmsameelset blondiini nimega Betty Elms, tantsuvõistluse võitjat, kes on lennanud LAXi Ontariost Deep Riverist (mis on ka Dorothy Vallensi kortreriploki nimi "**Sinises same-tis**"). Ta tuleb lennukilt maha koos sõbraliku vanemapoolse abielupaariga, kes manitseb teda ettevaatlikkusele, kui ta hakkab püüdlemas filmikarjääri poole, kuid sisisevad pahatahtlikult läbi tuhmunud hammaste, kui ta neist lahkub. Saabudes oma tädi korterisse, keda kohal pole, leiab Betty eest bruneti naise. Too on kaotanud mälu, kuid võtab "**Gilda**" (1946) posterilt endale Rita nime; tema amneesiline solipsism võib meenutada Rita Hayworthi, aga oma karminpunaste huultega ja musta kokteilikleidiga sarnaneb ta Ava Gardneriga filmist "**Tapjad**" (*The Killers*, 1946).

Betty veenab Ritat meelde tuletama, kes ta tegelikult on, ja nad asutavad end häbelikult oma seiklusele nagu ühenduslülid Jacques Rivette'i Céline ja Julie ja Nancy Drewsi paari vahel. (Nancy on alati viisakas teismeline superdetektiiv, kes alustas oma karjääri 1930. aastal ja kes, ilmselt asjade kokkusattumise tõttu, pärineb kohast nimega River Heights ning armastab sinist värvi, mis on Lynchi paleti okultne toon filmis "**Sinine same-tis**".) Nende tee viib neid naise laiba juurde, kelle nimi oli Diane Selway. Pärast laiba leidmist armastevad nad tormiliselt ja Betty ütleb ekstaasi tipul Ritale kahel korral, et on temasse armunud. Täendusrikkalt, nagu selgub, ei vasta Rita samaga.

Siis järgneb miski, mis võiks vabalt olla unenägu unenäos, kui Betty ja Rita siirduvad varasel hommikutunnil rōskesse ööklubisse nimega "**Silencio**". Siin viib **Rebekah Del Rio** hispaaniakeelne variant Roy Orbisoni "**Crying**'ist" värsked armastajad pisarateni, nagu Dorothy (**Isabella Rossellini**) versioon laulust "**Blue Velvet**" viis Frank Boothi (**Dennis Hopper**). Selles postkoitaalses lennus swinburnilikku nõretavusse ja magritte'ilikku



"Mulholland Drive", Ann Miller (Coco Lenoix) ja Naomi Watts (Betty).

sürrealismi on erootilist morbiidsust, mida ainult Lynchi-sarnane dekandentluse piiride asjatundja võis edukalt teha, kuigi võib vastu väita, et see löök on sama kaugel enamiku inimeste unenäokogemustest kui need, mida Salvador Dali kavandas Alfred Hitchcocki "Nõiutule" (*Spellbound*, 1945).

Siiski pakub see omapärast kommentaari reetmisele, mis võib leida aset siis, kui kinematograafiline illusionism – antud juhul heli ja pildi sünkronisatsioonilisus – on esitatud trikina. Kui Del Rio minestanult pörandale vajub, jätkub tema teatraalselt mahe hääletämbel kontrollimatult ja Betty – ilmselt seetõttu, et see vägivaldaakt ähvardab tema romantilist epifaaniat – on sügavalt häiritud. Lynch oli algselt kavatsenud kasutada "Crying'it" "Sinises sametis", kuid otsustas siis Orbisoni "In Dreams'it" kasuks. Dean Stockwelli kehastatud Ben markeerib laulmist samasuguse barokse kirglikkusega, mida demonstreeris Del Rio, aga teda katkestatakse samuti järsult, kui Frank rebib kasseti makist. Mõlemal juhul murrab Lynch läbi filmi unenäokoe, meenutades meile kino hallutsioonilise väe haprust.

Need teadvuse läbimurded punkteerivad ka unenägi ja und. "Sinise sameti" Jeffrey, muljutud ja verine pärast Frankilt pek-

sasaamist, ärkab üles vakantsel ehituskruundil, kuigi tal on veel teine unenägu, millest läbi kulgeda. Jõudnud tagasi korterisse "Mulholland Drive'is", Betty kaob ja Rita avab väikese sinise karbi – ühe paljudest Pandora laegastest filmis, mis näitlikustavad tema *chinese-box'* struktuuri – ja me kukume ülepeakaela nagu Alice (või nagu Jeffrey) Diane'i elavasse põrgusse räpase kibestunud prostituudi ja narkomaanina. Diane on armunud ennastäisi filmitähte nimega Camilla Rhodes ja on maganud temaga oma kasimatus korteris. Aga peol, kuhu Camilla on teda kutsunud, saab ta teada, et Camilla mitte ainult ei kavatse abielluda ülbe režissööri Adamiga (Justin Theroux), kes lavastab 1950-ndate tingel-tangelit, milles nad mõlemad mängivad, kuid näib olevat põgusais suhetes ka ühe teise blondiiniga. Camilla silmatorkavalt iharad suudlused nii režissööri kui ka blondiiniga tabavad paranoilist Diane'i nagu oidiipaalsed haamrihoobid ja õhutavad teda korraldama Camilla mõrva.

Et Ritat ja Camillat mängib mõlemaid Laura Elena Harring ning Bettyt ja Diane'i Naomi Watts, on publiku võti mõistmisele, et filmi lähteks on Diane'i soovunenägu isendast kui enesekindlast tähehakatisest passiivse armukesega, keda ta saab kontrollida isegi

koledas reaalsuses, milles ei eksisteeri ei Betty ega Ritat. See relvituks tegev stsenaarium põimib sisse ka Adami hädaohtliku provokatsiooni paarile gangsterile, kes nõuavad, et ta palkaks tööle ühe andetu näki, õhutades teda võtma golfikeppi nende limusiini kaasa. Oma Mulholland Drive'i kodus leiab ta oma naise voodist basseinipoisiga, saab tollelt kere peale ja põgeneb viietsasse hotelli.

"Mulholland Drive" on Lynchi filmidest kõige rohkem juurdunud spetsiifilisse miljösse, kasutades iroonilisel chandlerlikul moel LA topograafiat ja selle potentsiaali õudseteks kohtumisteks pimeduses. Kui Adamit kutsutakse tarandikku Beechwoodi kanjoni lõpus, meenutab tema öine sõit sinna Marlowe sõitu Purissima kanjoni piki Pacific Coast kiirteed filmis "Hüvasti, mu kallis" (*Farewell, My Lovely*, 1975). Steenis, mis on niisama hirmutav kui absurdne, sisendab morn Poverty

katriinu kombel võtteplatsilt minema, et kohutada Ritaga selle päeva pärastlõunal, kui nad laiba avastavad. Niimoodi kannab see pööre Diane'i unenäos Betty tema loodetavast läbimurdest Hollywoodis silmitsiseisu oma surnud ise-ga.

Kaubo on spetsiifilisem kui Robert Blake'i teravakõrvaline kummitus "Kadunud kiirtees". Ta on üks paljudest vana tööstuse-rahva hingavatest vahakujudest, kelle roll on keerutada nuga Bettys/Diane'is selle eest, et tollel jätkus hulljulgest tulla esmajärjekorras Hollywoodi. Teiste vahakujude hulka kuuluvad Coco Lenoix, elegantne kõrgkihi daam (Hollywoodi legend *Ann Miller*), kes tervitab Bettyt tema tädi korteris ainult selleks, et näägutada Diane'i kihluspeol, kus saab teatavaks, et ta on Adami ema; Louise Bonner, ettenäggijaks osutunud pöörane lõvisarnane vana filminäitlejanna, kes heidab võimuka



"Mulholland Drive". Miimilik esinemisproov võteteks, milles peaks Betty osalema.

Row kaubo lynchiliku vilkuva elektripirni all, et edukas ja enesekindel režissöör peaks loobuma oma kunstilistest töökspidamistest ja palkama tööle mingi näki.

"Kui sul hästi läheb, näed sa mind ühe korra. Kui sul halvasti läheb, näed mind kaks korda," hoiatab ta ja Adam saab vihjest aru, otsustades palgata näki isegi siis, kui Betty ilmub võtteplatsile *casting'*i-agendi seltskonnas. Nende silmad kohtuvad üle rahvarohke stuudiopöranda — kas see on armumishetk, mida film ei jälgi, kuid planeeritud seriaal võinuks teha või vilje, et Adam võinuks ohustada oma elu veelgi enam, kui oleks ikkagi palganud Betty, vaatamata sellele, et too jookseb Tuh-

pilgu Bettyle, kui Coco talle ütleb, et too on näitlejanna, ja laibalik, sinaka jumega fantoomleedi, kes juhatab "Silencio" klubi ja on filmi hirmutav juhtfiguur. Kaubo osutub Diane'i sutenõõriks, tema sõnad "Üles, ilus tüdruk!" katkestavad Diane'i pika une. Siis on seal veel Diane'i elu kummitused, kes esinevad enne tema läbikukkumist Hollywoodis — vanapaar, keda Betty kohtas lennukil, on eeldatavalt Diane'i vanemad, kes pöörduvad filmi lõpul tagasi nagu tibatillukesed öelad gnomid, et lükata ta üle ääre.

Kujutlusele Hollywoodist kui moraalse räpasuse paigast lisab oma panuse kahtlus, et Diane'i lugu on laenatud näitejanna





"Mulholland Drive". Justin Theroux (Adam Keshner) ja Laura Elena Harring (Rita või Camilla).

Marie Prevost' tragöödiast, niisamuti nagu "Kadunud kiirtee" kasutas Renee Madisoni mõrvaloos lõdvalt ära "Musta daalia" Elizabeth Shorti tapmise ja moonutamise 1947. aastal. Pärinedes Torontost nagu Diane'gi, oli Prevost Mack Sennetti Kümblev Kaunitar, kellest sai täht Ernst Lubitschi komöödiates 1920. aastate keskel. Ta tegi läbi eduka ülemineku helifilmi, kuid, võtnud kaalus liialt juurde, läks äkki dieedile ja suri lõpuks alatoitlusse. Oma vastuolulises teoses "Hollywood Babylon" ütleb Kenneth Anger, et Prevost jõi ennast surnuks, kuna ei suutnud mängida helifilmides. "Marie venitas kuni 1937. aastani, kui tema poolsõõdud surnukeha leiti tema viletsast korterist Cahuenga bulvaril," irvitas ta. "Tema taksikoer oli ellu jäänud, tehes oma perenaisest pasteedi." Juuresolev foto on hämmastavalt sarnane piltidega mädanevast Diane'ist "Mulholland Drive'is", Lynchi kirg kõdunemise vastu ulatub muidugi tagasi "Eraserheadini" (1976).

Millist lehkavat Tinseltowni folkloori Lynch ka kaasa ei vedanud, kui ta ristas *film noir'*i ja 1950. aastate popfilmid, surudes need "Mulholland Drive'i" postmodernistlikusse Hollywoodi gootikasse, on filmis kõik allutatud struktuurile, vaatamängulisele püüdlemisele ilmse ebaloogika poole – mis pole küll päris see, mis käsikirjagurudel meeles mõlgub, kui nad räägivad lugudest, mis oma kolmanda vaatuseni jõudes võtavad U-kujulise

juuksenõela vormi. Õigupoolest pole seda liiki strukturealne kannapööre sugugi uus Lynchi puhul, kes hülgas esimese poole filmist "Twin Peaks: Tuli, kõnni minuga!" (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), mis sisaldas FBI-meest Chester Desmond'i jutustamas lugu Laura Palmeri orgastilisest osadeks lagunemisest enne terve hoone lahustamist "Punase toa" stseenide lõbusas sürrealismis. Ja ega "Mulholland Drive'i" ei iseloomustagi niivõrd ebaloogika kui unenäoloogika, mis pakub võimaluse *non sequitur'*ide ja umbteede jadaks, kuigi paljud tegelased, keda filmis korraks silmatakse, "seletatakse lahti" nende osaluse kaudu peostseenis, milles Diane kirjeldab, kuidas ta tuli esmajärjekorras Hollywoodi. "Mulholland Drive" ei kajasta mitte ainult harunevat "Twin Peaks: Tuli, kõnni minuga!", vaid tema eripärasest unenäoloogikas, viisis, kuidas ta näitab unenägu suubumas soovide täitumisest ärkeloleku ängistusse, peegeldub ka "Kadunud kiirtee".

Filmis "Kadunud kiirtee" on impotentne Fred (Bill Pullman) vangistatud oma naise Renee (Patricia Arquette) tapmise eest, keda ta uskus end petnud olevat. Oma kongis teeb ta läbi metamorfoosi mehiseks mehaanikuks Pete Daytoniks (Balthazar Getty), kes astub armuafääri gangsteri näki ja pornonäitlejannaga nimega Alice (keda samuti mängib Arquette). Teisisõnu, Fred unistab ülemisest kohast oidipaalses kolmnurgas, kuhu

kuulub ka seksuaalselt idealiseeritud Renee. Aga see soovunenägu keerdub kastreerimisfantaasiaks, kui Alice'i jökker armuke mr Eddy (Robert Loggia) teda jälitab ja Alice teatab Pete'ile: "Sa ei saa mind iialgi", mille peale Pete muutub taas Frediks, kes, ärgates üles kõrbes, jääb psüühiliselt, kui mitte sõna otseses mõttes, vangiks.

Diane'i unenägu tarretub samamoodi. Unenäo selles osas, kus soovid täituvad, näeb ta ennast kui amalgaami Doris Dayst ja Grace Kellyst, kes Hollywooði saabudes kohtab oma (nii-öelda) unistuste brünetti ja tõestab, et ta on särav, kütkestav näitlejanna oma esimesel osataotlusel. Ärevus võtab võimust, kui ta jookseb filmistuudiost välja ja tema mina-taju hakkab murenema, kui Betty ja Rita komistavad laibale.

Kuigi Lynch eitab igasugust huvi psühhoanalüütilise teooria vastu, pakub "Mulholland Drive", eriti oma ümbertehtud vormis, amatööranalüütikutest vaatajatele vaba mikrofon. See, mida ta algselt kavandas kui teleseriaali "teadlikku" tegevust – st esimesed kaks kolmandikku filmist, kuni hetkeni, mil leitakse laip (ja kus pilootprojekt enam-vähem lõppes) – sisaldab nüüd unenäoelemente, mida "analüüsib" halastamatu kolmas vaatus, mis kulmineerub Diane'i enesetapuga. Eriti efektiivselt kasutab Lynch unenägusid "Mulholland Drive'is" just selliselt, et laseb unenägiljal enesel olla kõigiks tegelasteks oma unenäos. Miski pole siin nii üledetermineeritud või nii avameelselt hälbiv kui stseen "Sinises sametis", kus Frank, suu määritud Dorothy huulepulgaga (või kui soovite, siis tema ema menstruaalverega), suudleb Jeffreyt ja jätab ta maha samamoodi määritudna.

Süüdlasliku Diane'i limusiinisõit üles Mulhollandile kihluspeole kordab täpselt tema unenägu sellest, kuidas Rita, kes polnud veel nime saanud, sõidab oma (äpardunud) mõrva poole, ajal kui Angelo Badalamenti süntesaatoripala laotab stseeni üle halva aimuse. Kui Adam avastab, et teda on petetud, valab ta külmalt roosat värvi oma naise ehtekarpi. Selline seksuaalse armukadeduse väljaelamine sellisemas majas, kus Diane'i alandus aset leiab, sümboliseerib Diane'i iha vägistada ja omada Camillat, Adami tulevast naist – roosa on värv, millega Bettyt kõige rohkem samastatakse, läbi tema riietuse, huulepulga ja küünelaki, ja freudistlik sümbolism naise ehtekarbi rüvetamisest on liigagi ilmne.

Ja veelgi enam. Kujutlusvõimetu näkk, kes võidab peaos Adam filmis Diane'i unenäos, osutub "töelise" Camilla teiseks sõbratariks – tema roll Diane'i seksuaalse rivaalina sublimeeritakse unenäos Betty ametialase rivaali rolliks. Samal ajal on kohvipoe ilusa

blondi ettekandja nimi Diane ja narkomaanist prostituut, kes jälgub ringi kriminaaliga, keda Diane palkab tapma Camillat, on sedavõrd sarnane Bettyga, et tuleb kaks korda vaadata veendumaks, et see pole Naomi Watts.

Veel rohkem juulvil tähendust on Rita, kes tõstab üles oma juuksed ja kannab plaatinablondi parukat, mis teeb temast Betty metalsema versiooni – varsti pärast mida nad armatsevad. Rääkides üledetermineeritusest: ilmutuslik moment eeldab, et Diane, kes on oidipuse kompleksi täieõiguslik esindaja, on lisaks ka patoloogiliselt nartsissistlik. Stseen paneb "Mulholland Drive'i" ühte patta Hitchcocki "Vertigo" (1958), Bergmani "Persona" (1966) ja Buñueli filmiga "See ihade ebamäärane objekt" (*The Obscure Object of Desire*, 1977). Kahestumine on muidugi olnud läbiv teema Lynchi hilisemates töödes, nagu tunnistavad "hea" ja "kuri" Dale Cooper "Twin Peaksis" ja kaks Arquette'i tegelast "Kadunud kiirtees".

1992. aastal kohtas David Lynch Dennis Potterit ja sellele järgnes jutt, et Lynch lavastab Potteri adaptatsiooni D. M. Thomase romaanist *The White Hotel*. Lynch ja Potter oleksid olnud halvad kaaslased, kuigi nende töödes on mitmeid paralleele, kaasa arvatud huvi laulmise markeerimise vastu andmaks edasi emotsioone, mida paljas naturalism ei suudaks adekvaatselt väljendada, samuti nende kahtlane kirg seksikate, mälukaotusega naiste vastu, kes inspireerivad sõnramõtteid (mida jagab ka Martin Amis, kelle romaan *Other People* on justkui järg tema hilisemale *London Fields* ile).

Parim analoog "Mulholland Drive'ile" on õigupoolest Potteri kurva saatusega *Blackeyes* oma baseerunud blondi eksmodelli ja passiivse brüneti paralleeliga – kes ise on mälu kaotanud. Potter kirjutab sageli inimestest, kellel kas ei õnnestu (*Cream in My Coffee*) või siis õnnestub (*The Singing Detective*) korjata kokku tükikesed sellest, mida ta nimetas nende "suveräänseteks" minadeks. See on eriti õpetlik, kui vaadelda sellist dekonstruktsioonidraamat nagu "Mulholland Drive" tema kadunud inglī Diane'iga, kelle suveräänsus on lõhenenud ammu enne, kui me sisene-me tema unenäku.

Ajakirjast "Sight and Sound", detsember 2001, tõlkinud KAIA SISASK

GRAHAM FULLER on filmikolumnist *Interview Magazine*'is ja raamatu *Loach on Loach* toimetaja.

# TUNNELI LÕPUS MUSTAB PIMEDUS

Kahekõne absurdist, õudusest ja depressioonist David Lynchi "MULHOLLAND DRIVE'i" ning Joel ja Ethan Coeni "MEES, KEDA POLNUD" näidete põhjal. Osalejad Marianne Körver (M) ja Andres Maimik (A).

**Andres Maimik:** Nii "Mulholland Drive" kui ka "Mees, keda polnud" on äärmiselt pessimistliku tonaalsusega filmid.

Vendade Coenite "Mees, keda polnud" taaselustab vanamoodsa absurditunnetuse. Filmi peategelase elukäik on nagu sohu uppumine, iga liigutus järjest täbaramaks kiskuvast olukorrast välja rabelda mätsib teda veelgi rohkem sisse. Mida rohkem ta pingutab, et saada "meheks, kes on", seda paradoksaalsemaks pöördub ta saatus. Ed Crane on metamorfoos kafkalikust kangelasest, kelle saatust määravad jõud on nõnda irratsionaalsed, et peategelane kaotab ühel hetkel võtme mõistmaks enesega toimuvat. Ta võtab elu kui üht irreaalset luupainajat, kuni elektritooli klemmid klõpsavad kinni ümber ta jäsemete, kuriteo eest, mida ta kunagi korda polnud saanud.

Absurd imbub sinna tühikusse, mille jumal on endast maha jätnud. Jumal on ära läinud ning kaasa võtnud kõik oma seosed ja seletused. Keskajal oli jumal absoluutne suurus, kes püramiidsete skeemide abil pääses valitsema kõige üle. Igal detailil ja teol oli oma kindel koht ja funktsioon suures jumalikus hierarhias. Pärast seda, kui barokk oli raputanud usku kõrgema olendi kõikvõimsasse kohalolusse, Kant oli kahtluse alla seadnud metafüüsika võimalikkuse ja Nietzsche tapnud jumala, jäi inimene üksi tuule ja vihma kätte. Absurd naeruväärustab ja muudab õigustühiseks kõik seadused, mida jumala institutsioon on kehtestanud. Indiviidil ei jää muud üle, kui leppida tõdemustega, et tal polegi ette nähtud teada, mis on millegi eesmärk ja millesse elu lõpuks päädib. Absurdi-teadvus võib olla ka konstruktiivne. Albert Camus' jaoks oli absurd – eksistentsi tähendusetus ja transsendentsi ükskõiksus – võitlusvahend, lohutus ja seletus maailma haaranud hullustele. Ionesco ja Beckett'i tegelased on juba omamoodi õnnelikudki maailmas, mille ainus mõte on, et mingit mõtet polegi.

Samamoodi on meelerahu leidnud ka Ed Crane, kes istub elektritoolile. Ta on läbi



"Mulholland Drive". Laura Elena Harring (Rita) ja Naomi Watts (Betty).



"Mees, keda polnud", 2001. Režissöör Joel Coen. Billy Bob Thornton (Ed Crane).



"Mees, keda polnud". Frances McDormand (Doris Crane).

teinud pika mentaalse odüsseia – primitiivsest *american dream*'ist idealistliku pühendumiseni. Filmi üks tähelepanuväärseim liin oli Edi suhe Birdyga. Pärast naise enesetappu suunab Ed kogu hingejõu näpuosava tüdruku pianistikarjääri edendamisse, kuni selgub, et nobe näpp ei tähenda tingimata andekust. Birdy püüab Edilt tänutäheks autos suhu võtta. Auto põrutab vastu puud ning usk nooruse puhtusesse, inimvõimete piiritusse, headuse võidukäiku ning maailma päästmisesse ilu kaudu haihtub pimedusse nagu UFOks muutunud rattakilp. Täringuid mängiva jumala maailmas on ligimesearmastuslikud ideaalid vaid tühjad konstruktsioonid ning nende rakendamine kütinilises ühiskonnas lõpeb pahatihti halenaljaka fiaskoga. Ed saab aru, et ta pole enesest maha jätnud ühtegi tõelist tegu, et kõik ta pürgimused on olnud vaid varjukõnd. Mees, keda polnud, saab olevaks tänu arusaamisele, et teda pole olnud.

**Marianne Kõrver:** Absurdi traagika avaldubki vaid hetkedes, mil ollakse oma sisypsooslikust olukorrast teadlik. Alustades tegude mõtestamist, algab ka pidurdamatu õõnestamine. Hetk, mil Ed Crane'i ees istub järjekordne pügamist vajav pea ning ta näeb oma igapäevast tegevust kasutu vastuhakuna looduse võitmatule jõule, saab talle saatustlikuks. Väike inimene, korralik kodanik Crane leiab, et ka temal võib olla missioon, üllad ideaalid – *american dream* on vaid mõne sammu kaugusel. "Laske, ma näitan, milline mees ma olen," kajavad kõrvus Tõnu Tepandi võidukad sõnad. Ent nüüd töötab Crane'i vastu veelgi võimsam ning irratsionaalsem struktuur – ta mõistab, et ametinimetusega "juuksur" välistab ühiskondlik positsioon õitsva

sotsiaalse hierarhiaga riigis igasuguse võimaluse aktsepteeritavalt sekkuda teise inimese elukäiku. Ta ei ole veenev entusiastliku heategija ega ka külmaverelise mõrtsuka rollis. Kindlam on mitte midagi teha, väidavad Beckett'i Godot' ootajad, – leppida paratamatusega ning taluda stoilise rahuga oma eksistentsi nüridust ja tähendusetust.

Oma religioossetest, metafüüsilistest ning transsendentaalsetest juurtest ära lõigatuna, kadunud inimesena, on Ed Crane kaugelt hingesuguluses Jim Jarmuschi "Surnud mehe" William Blake'iga, kes kannab endas kõiki ajaloo ja ühiskonna haavu ning keda lakkamatult vägistab maailma metsikus. Mõlemad kangelasel on viirastuslikud, hägused laibad, kellega kõik juhtuvalt sünnil väljastpoolt tulevate õnnetuste ja libastumiste tagajärjel. Nad astuvad müstilises rahu vastu surmale, teisele eksistentsile, mis nende jaoks esimest ilmselt suurt ei erine.

A.: David Lynchi visioon on aga veelgi fundamentaalsem. "Kadunud kiirtee" ja "Mulholland Drive" seavad kahtluse alla kõik need "objektiivsed" kategooriad, mille najal subjekt moodustub: aja- ja ruumitelg, nimi, elulugu, mälu. Keset filmi vahetuvad tegelaste identiteetid nagu seltskondlikus rollimängus. Väline maailm põimub möbiuslikult unenägude, hallutsinatsioonide, *déjà vu*'de ning müstiliste ennetega.

Lynch jõuab välja täielikku solipsismi – ükski tajusignaal "objektiivselt reaalsusest" pole enam usaldusväärne, kuid ka sisekosmost ei saa läbinisti usaldada.

Viimase aja trendiks on filmid, kus aetakse sassi erinevad reaalsustasandid: unenäoreaalsus ning arvutimängude virtuaalne reaalsus vahelduvad fragmentidega tegelikust elust. Kuid filmides nagu "Matrix", "eXistenZ" ja "Vanilla Sky" on ka kõige keerukamatel ümberlülitustel oma kindel moodus ja loogika. "Mulholland Drive'i" vaatajat aga ei rahustata liirita asukoha ja tööpõhimõtete demonstreerimisega. See on nagu dr Jekylli ja mr Hyde'i lugu, aga ilma moondumist põhjustava eliksiirita.

Edgar Allan Poe novellis "Kaev ja pendel" on inkvisitsiooni poolt surmamõistetud pistetud kongi, mille hõõguvad seinad tõmbuvad ähvardavalt kokku. Keset kongi põrandat on aga kaev, mille põhjas midagi nõnda jubeat, mistõttu surmamõistetute eelistab saada lõmastatud kuumavate seinte vahel. Kuna Poe ei paljasta meile, mis seal kaevu põhjas ikkagi oli, tekib narratiivi voolu dramaatiline hauakoht, elliptiline tühimik, mille energia-laeng on palju võimsam kui ükskõik kui jäledal kirjeldusel.

Samasuguse musta kastina toimib ka "Mulholland Drive'i" tajumehhanism, kui tarvitada küberneetikast pärit võrdlust. Signaal, mis musta kasti sisendist teele saadeti erineb tundmatusest sellest, mis väljundist väljub. Ent me ei saa iialgi teada, mis protsessid mustas kastis aset leidsid.

"Mulholland Drive'i" võtmeepisood leiab aset ööklubis "Silencio". Me näeme suggestiivset konferansjeed, kes kuulutab välja kummituslikult kumisevaid pillihääli, samas teatades, et miski ei ole autentne, et kõik on eelnevalt salvestatud.

Illusiooni maagiline võim tähendab objekti lahtikiskumist tema ajaloost, tagajärje vabastamist algpõhjusest. Ööklubi "Silencio" mustkunstnik pöörab aga kõik pahupidi — ta seletab maagilist reaalsust kausaalse loogika abil, selle asemel et varjata füüsikalisi viigureid maagilise sõnavaraga. Ning me ei mõista, kumba uskuda — kas looduseadustel põhinevat või maagilist toimeprintsipi. Lynch on nagu illusionist, kes teab, et triki taga peituvat triviaalse näpuosavuse ja mehaanika väljarääkimine rõõvib mustkunstilt maagia.

Hirmu põhjustab ahistatud nägemisväli ja teadmatuse. Seetõttu on iseloomulikud nii "Kadunud kiirtee" kui ka "Mulholland Drive'i" avakaadrid, milles me näeme auto esilaternate valgusvihus pimedusest välja rulluvat teed. Meie nägemisulatus küünib ainult autotulede valguse kaugusele, ees ohustab meid aga pilkane öö. Tunneli lõpus mustab pimedus.

M.: Lynchi tegelased ei otsi niivõrd tähendust, kui üritavad põgeneda salapärase vaenulike jõudude manipulatsiooni ja rünnaku eest; kaotatud või ohustatud süütus on võitlemas sõnuseletamatu kurjusega. "Mulholland Drive" ja "Kadunud kiirtee" ei anna vaatajale kätte objektiivset reaalsust, millega end samastada. Pigem näitab Lynch subjektiivset maastikku, mille on loonud peategelaste segased fantaasiad.

Virtuaalsesse minapunkti, milles tajutakse oma olemasolu, identsust ja maailma ühtsust, tungivad Lynchi filmides võõrad jõud. Need jõud sekkuvad "mina"-funktsioonidesse, tegelaste mõtlemises ning ka loo jutustamise stiilis hakkavad kõrvalised ja tähtsusetud elemendid põhiliste ja sisuliste motiivide üle domineerima, montaaž on fragmentaarne. Vaataja on suletud skisofreensete tegelaste sisemaailma, ta on muudetud autistiks võõras hinges ning jäetud võõraste hallutsinatsioonide meelevalda. Lynchi filmidest pole niivõrd oluline lõpuni aru saada, kui võrd näha läbi pimestava emotsionaalse

trauma, mis purustab maailma unenäolisteks fragmentideks, peegeldades reaalselt situatsiooni teatud nihkes.

A.: Nagu maakoore sees on avaused, mille all pulseerib maakera sisemus — mürgistest aurudes ja podisevas magmas väljapureset ootav tohutu energiapotentsiaal —, nii on ka Lynch nõõpnõelaga torganud reaalsuse fassaadi avausi, mille kaudu purskub filmi hoopis teistsugust tegelikkust. Seda hoomame ainult läbi kõõrdpilgu, läbi vihjete ja viidete. Katkestused narratiivis, hälbed põhjus — tagajärg ja aktsioon — reaktsioon ahelais näitavad, et mängu on astunud "nimetu miski". See on tungiline pulseerimine, traumasid külvav substants, alateadvuse energia. Samas puudub Lynchi "teisel reaalsusel" konkreetne ökonoomika nagu klassikalisel õudusfilmil, või puudub meil vajalik distants selle proportsioonide, kuju ja suuruse hindamiseks. Meie ees on ainult saadikud teispoold pimedust — saatanlik kauboi ja hull ennustaja ukse taga.

Gillez Deleuze'i ja Felix Guattari skisoanalüüs kirjeldab skisofreeniku teadvust kui risoomjat struktuuri, kus iga punkt on erinevaid teid pidi ükskõik millise teise punktiga ühenduses, erinevalt paranoidse maailmataju puukujulisest struktuurist, kus iga oks ja leheke suubub kokku ühte suurde tüvesse. Samamoodi on "Mulholland Drive'i" labürintjas struktuuris kõik omavahel seotud otse ja kõverteid pidi, ent kui üht kindlat rada pidi minema hakata, oleme varsti tupikus.

Viiteid skisofreenilisele teadvusele on filmis teisigi. Isiksuse lõhenemine, hallutsinogeensed tajumooned, hirm identiteedi kaotamise ees. Ron Howardi filmis "Piinatud geenius" valgustab psühhiaater traumad, mida skisofreenik üle elab, kui ta saab teada oma haigusest. See kogemus on mitu korda hullem lähedase inimese surmast. Surm on reaalne — reaalse inimese reaalne kadumine. Aga kui sa järsku taipad, et lähedane inimene on olnud sinu kujutluse vili? Et kogu sinu eelnev elu on olnud vaid hallutsinatsioon.

Samasugusesse kriisi tõukab David Lynch oma vaataja. Mis on ehtne, mis hallutsinogeenne? Mis on tõsikindel, mis on petlik? Millesse uskuda, millele toetuda? Kas Diane on Betty tegelik mina või vastupidi? Kumb elu on reaalne, kas Betty elu on Diane'i soovunelm, või Diane'i elu Betty painajalik unenägu?

M.: Emile Cioran peab elujõu kadumise kriitiliseks punktiks ebamäärast öudu, mis halvab ihad, sunnib lakkamatult ja põhjalikult iseendasse süvenema ning muudab võime-

tuks näha asjade objektiivset kulgu. Kindlus-  
setus ja ebamäärane hirmutunne saadab vaata-  
jat kogu filmi jooksul — see on tingitud  
Lynchi oskusest näidata ka kõige triviaalse-  
maid stseene natuke nihkes, kõik on “just  
nagu päris”. Tuhandetest teistest filmidest  
tuttav *casting*’ustseen, kus avanes Betty näit-  
lejäpotentsiaal, oli koloreeritud nii, et see  
mõjus unenäolise ja veidrana. Lynch muudab  
stseenide rõhuasetusi, tekitades sürrealistliku  
õuduse, mis tuleb välisest ja palju sügavamast  
allikast, kui filmi süžee seda lubab. Ebamu-  
gavustunne ei ole võrdne selle sündmuse või  
situatsiooniga, millest ta lähtub. Alati närib  
hinge kahtlus, et seal on veel üks palju hir-  
muaravatam ja võimukam dimensioon, mil-  
leni me napilt ei ulatu.

“Mulholland Drive’is” on Lynch just-  
kui ühe olulise tegelase ära jätnud — tegela-  
se, kes on tinginud kõik süžee keerdkäigud,  
kes kontrollib olukorda, kes teab, mis on sini-  
ses laekas ning kelle käes on kõik lahendused  
ja vastused. Tundub, et kõik ülejäänud tea-  
vad samuti, kes peitub kogu selle õuduse taga  
— aeg-ajalt tabame tegelasi hirmunult vaata-  
mas, võikalt muigamas või morbiidselt vaiki-  
mas; jääb mulje, et kõik on justkui midagi näi-  
nud, igaüks varjab mingit tumedat ja kohuta-  
vat saladust. Võikad vanainimesed, kelle nä-  
gusid moonutab groteskne ja ahne naeratus,  
ning mullane kodutu näivad vaid tööriista-  
dena suure kurja kätes, nad ei ole mitte nime-  
tu hirmu allikad, vaid ainult üks ning nähtav  
unenäoline kiht sellest reebusest, mis  
“Mulholland Drive’i” kohal hõljub. Tekib para-  
noia — kestva hirmu ja ängi ahistav seisund,  
kaob identiteet ning isiksused lõhenevad.  
Kogu seletamatu hirm, müstiline keegi sün-  
nib inimese psüühika mustas augus, õud  
resoneerub teadmatusega ja võimendub.

A.: Mõlemad filmid kõnelevad üht- või  
teistpidi depressioonist. “Mulholland Drive’i”  
Rita trauma on sedavõrd sügav, et kustutab  
kogu pikaajalise mälu pagasi. Tagajärjeks on  
depressioon, ihalus vahetada kesta, elada teist  
elu. Betty on Rita ihaluse objekt — elurõõmus  
ja entusiastlik, elutungist pakatav blondiin,  
kelle külluslikul energiaväljal Rita parasiteer-  
rib. Ühel pöördelisel momendil Rita salasoo-  
vid teostuvad ning osad vahetuvad — Bettyst  
saab maniakaaldepessiivne Diane ning Ritast  
*high society* vamp Camilla, kes projitseeruvad  
Betty ja Rita tandemile kui antipeegeldused.  
Ning vastastikuse armastuse (elutungi) ase-  
mel hakkab suhet suunama vihkamine (sur-  
matung). Me elame üle traumaatilise kogemu-  
se, kui Betty kohtub laguneva Diane’i laiba-  
ga. See on kohtumine iseenda surmaga. Dep-  
ressiivne kogemus, mis on võrdne lapse oma-

ga, kes saab teada, et elu pole igavene, või sur-  
mamõistetud omaga, kellele teatatakse tema  
hukkamise päev.

Ka Coenite “Mees, keda polnud” Ed  
Crane veedab oma elu latentses depressioo-  
nis. Ta kannatab väikelinna elulaadi jäiga  
struktuuri all, mis surub teda mugavasse, kuid  
pagemisteeta tardumusse. Bingot mängiv nai-  
ne, kohtlased sugulased, abielurikkumine,  
mõttetud kolleegid ja inspiratsioonita amet —  
kõige suhtes on vaene Ed pigem kannatav  
objekt kui teotaheline subjekt. Kuni Ed lõpuks  
mõistab, et parem õudne lõpp, kui lõputu  
õudus, ning murrab oma depressiooni ahe-  
lad. Ta subjektistub, küll kahjuks elu hinna-  
ga, nagu ühele eksistentsiaalsele kangelasele  
kohane.

M.: Lynchi tegelased on alid müstilise-  
tele ja viirastuslikele jõududele, nad lasevad  
end tumedatel tungidel kaasa haarata, neid  
juhitakse teisele poole pimeduse ja teadvuse  
piire, teadmatuses, kas tagasispöördumine on  
võimalik. Võimetus unenäol ja reaalsusel vahet  
teha, suutmatus lahti murda koodi, mis  
looks kaosest korrapärase struktuuri, viib lõp-  
liku enesehävituseni.

Diane laseb end võluda müstilisel näit-  
lejataril Camilla. Ta on *femme fatale*, kelle võr-  
gutava hääle, glamuurse soengu ning volüü-  
mika keha tõi kinolinale tema eelkäija Rita  
Hayworth hilistel 1940-ndatel. Camilla taltsu-  
tamatu seksuaalsus muutis ta Diane’i ihaldus-  
objektiks, tema kinnisideeks ja ebajumalaks,  
kuid võrgutaja ise pole vaid maskuliinse jõu-  
ga kiirgava seksuaalsuse tööriist, vaid sala-  
pärase võimu allikas, olles müstilisel kombel  
seotud kõikide pimeduse saadikutega. Mee-  
leheitel Diane’i ainuke võimalus manipuleeritava  
rollist vabaneda tähendas hävitada  
Camilla.

Surmatung on absoluutne ja lõplik,  
tagasispöördumine on võimatu — ebaõnnest-  
unud mõrvakitse kujuteldavates tagajärge-  
des fantaseerib Diane nende rollid vastupidi-  
seks, muutes end Camilla asemel naudingute  
ja rahulduse objektiks, ent seksuaalsete või-  
mumängude taga on tunda surma tavatu ja  
alalist kohalolu.

Kuigi unenäod segunevad pidevalt  
reaalsusega ja vastupidi, jätab film selgelt  
määratlemata, milline on sündmuste krono-  
loogiline järjestus, millised fragmendid kuu-  
luvad kokku ja missugused mitte. “Mulhol-  
land Drive” algab ja lõpeb nõudes, et lugu ei  
lähe tegelikult niimoodi, “me ei peatu siin”,  
kuid Diane’i enesetapp annab otsustava punkti  
selles ebamäärases fluidumis, paranoiku  
surmaga laguneb ka terve loo paranoiline  
struktuur.

A.: Pole juhuslik, et "Mulholland Drive'i" sündmustik leiab aset Hollywoodi kulsside vahel. See on paik, kus reaalsus ja unenäolisus, tegelikkus ja selle simulatsioon omavahel ühte sulavad. Lynch kujutab radikaalsel moel, kuidas Hollywoodi illusioonidevabrikus on "identiteet", "nimi" ja "isiksus" nagu kostüümid, mida võib seljast võtta ning uue vastu vahetada. Kuid Hollywoodi igavesti päikeseliste dekoratsioonide pragudest hakkab peagi kilgendama psühopaatiat, võimänge, reetlikkust, professionaalset kadedust, väljapressimist, vaimset vägivalda, ärakasutamist, kibestumist ja depressiooni. Süütu ja ilusa blondiini Betty "näitlemise ime" *casting'*ul sünnib tumeda sugutungi pealt. Vihjamisel antakse teada, et Rita blokeeritud minevik oli seotud maffia, narkootikumide, pornograafia ja orjastamisega.

M: "Kadunud kiirtees" on pornotööstus ühiskondliku trauma otsene kehastus, "Mulholland Drive'is" on Lynch valinud selleks Hollywoodi filmitööstuse. Unistuste tehase atmosfääris kasutab Lynch 1950-ndate retrokujundeid, äratades mälestusi s ü t u s t Ameerikas, mil unistused olid noored, Gene Kelly laulis vihas ja Marilyn Monroe seelikusaba lehvis tuules ning noored sinisilmised näitlejahakatised käisid suurte lootustega õhinal *casting'*utel. Kui Lynch hakkab kiht-kihilt unistuste tehastel illusoorst kaotama, tuleb nähtavale see, millega kokkupuude saab olla üksnes traumaatiline. "Mulholland Drive" on unistuste surm.

A.: Nii "Mulholland Drive" kui ka "Mees, keda polnud" on vägagi külluslikud vormimängud filmiklassika teemadel. Võibolla on see minu luul, aga tundub, et valitseb seos vohava vormi ja relatiivse reaalsustunde ja sassiaetud väärtustehierarhia vahel. Kunstiajaloo tulevad meelde manierism, barokk ja modernismieelsed dekadentlikud kunstivoolud. Näib nagu oleks vormiline paljusid ja viiteline avatus kutsunud varjama skeptitsismi elu põhiväärtustesse.

Samas on aga kultuuriloo tervikliku elementide ning paroodiliste või groteski keeratud tegelaskujude abil kergem mõistulugusid mõistetavaks jutustada. Me ei tohiks alahinnata Lynch'i ja Coenite rolli meelelahutajana.

"MULHOLLAND DRIVE". Stsenarist ja režissöör David Lynch, operaator Peter Deming, kunstnik Jack Fick, muusika: Angelo Badalamenti, montaaž: Mary Sweeney. Osades: Naomi Watts (Betty/Diane), Laura Elena Harring (Rita/Camilla), Justin Theroux (Adam Kesher), Robert Forster (detektiiv McKnight), Dan Hedaya (Vincenzo Castigliane), Ann Miller (Coco Lennox) jt. 35 mm, 146 min, värviline. © Babbo Inc, USA – Prantsusmaa, 2001.

"MEES, KEDA POLNUD" (*The Man Who Wasn't There*). Režissöör Joel Coen, stsenaristid Joel Coen ja Ethan Coen, operaator Roger Deakins (A. S. C. B. S. C.), kunstnik Dennis Gassner, muusika: Carter Burwell, montaaž: Roderick Jaynes ja Tricia Cooke. Osades: Billy Bob Thornton (Ed Crane), Frances McDormand (Doris Crane), James Gandolfini (Suur Dave Brewster), Adam Alexi-Malle (Jacques Carcanogues), Michael Badalucco (Frank Raffo), Katherine Borowitz (Ann Brewster) jt. 35 mm, 115 min, mustvalge. © Mike Zoss Production, USA, 2001.

DAVID LYNCH on sündinud 20. jaanuaril 1946. aastal Missoulas Montana osariigis. 1965 alustas Philadelphias kunstiopinguid, mida jätkas Washingtonis ja Bostonis; kolnud 1970 Los Angelesse, asus ta õppima Ameerika Filmiinstituudis. Filmid: 1976 *Eraserhead*; 1980 "Elephantmees" (*The Elephant Man*); 1984 "Liivaluud" (*Dune*); 1986 "Sinine samet" (*Blue Velvet*); 1989–1991 "Twin Peaks" (30-jaoline teleseriaal); 1990 "Loomu poolest metsikud" (*Wild at Heart*); 1992 "Twin Peaks: Tuli, kõnni minuga!" (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*); 1992 "Otsesaade" (*On the Air*; 7-jaoline teleseriaal); 1997 "Kadunud kiirtee" (*Lost Highway*); 1999 "Lihtne lugu" (*The Straight Story*); 2001 "Mulholland Drive". Peale selle teinud lühi- ja dokumentaalfilme ning mänginud filmides. TMKs varem Lynchist: Slavoj Žižek. David Lynchi lamella. 1996 nr 2; Hasso Krull. Jutustus ja paranoia. David Lynchi "Kadunud kiirtee" mudel. 1997 nr 12.

JOEL COEN on sündinud 29. novembril 1954. ja ETHAN COEN 21. septembril 1957. aastal Minneapolis Minnesotas. Joel õppis New Yorki ülikooli filmikoolis ja Ethan Princetoni filosoofiat. Töösuhetel on vennad jaotanud järgmiselt: Joel on režissöör, Ethan produtsent ja koos kirjutavad nad stsenariumi. Filmid: 1984 *Blood Simple*; 1987 "Arizona junior" (*Raising Arizona*); 1990 "Milleri teerist" (*Miller's Crossing*); 1991 "Barton Fink"; 1994 "Hudsuckeri volikirin" (*The Hudsucker Proxy*); 1996 "Fargo"; 1998 "Suur Lebowski" (*The Big Lebowski*); 2000 "Oo vend, kus sa oled?" (*O Brother, Where Art Thou?*), 2001 "Mees, keda polnud" (*The Man Who Wasn't There*). TMKs 1999, nr 11 on ilmunud vendade Coenite loominguga ülevaade, arvustus filmile "Suur Lebowski" ja intervjuu nendega.

S. T.

## OLI KUNAGI TALLINNA KINOSTUUDIO I

**Algus oli varemetes:  
Harju tänava hoone ehitamisest**

Kinokroonika Tallinna Studio asutati Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu määrusega nr 281 3. aprillist 1945. Selles määruses arvatakse stuudio tegevuse alguseks 19. märts 1945. Samas dokumendis kohustati Tallinna Linna TSN Täitevkomiteed andma stuudiole üle majad Harju tänav 31 ja 33 koos garaazidega. (Allkiri N. Andresen, Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu aseesimees. ERA f R 1946 n 1 s 29 15). Need majad olid pärast 9. märtsi 1944 pommitamist varemetes. 19. augustil 1946 tegi MNi aseesimees Nikolai Puusepp ENSV tsiviilehituse ministrile Suhharevile (koopia kinominister Algu Raadikule) ettepaneku alustada Harju tänava hoonete taastamist 20. augustil 1946, viia III kvartalis MNi reservi arvel hoone katuse alla, teha aknad ja ukсед, IV kvartalis ehitustööd lõpetada. Mis toimus aasta jooksul varem, selle kohta dokumente leida ei ole. Kuid arvatavasti seisid hoonete jäänused puutumata. Artiklis "Nõukogude Eesti kinematograafia arengust viisaastakul" mainis minister Raadik järgmist: "Augusti esimestel päevadel

algasid Tallinna kinematograafiaasutiste töö- lised ja teenistujad ehitatava filmikroonika ja dubleerimisstuudio taastamist. Kümne päeva jooksul lõpetasid tublid töökäed taastatava hoone puhastustööd." ("Rahva Hää" 21. VIII 1946). Ilmselt nappis ehitusmaterjali.

26. septembril 1946 palus minister Raadik MNi esimeest Arnold Veimerit anda korraldus lauluväljaku istepinkide üleandmiseks stuudiole. 3. oktoobril sai kinoministeeriumi ehitusinsener XII laulupeo büroo juhatajalt 2250 pinki. 1946. aastal töötasid (mõnda aega?) Harju tänava hoone ehitusel saksa sõjavangid. Oktoobrikuus palus kinoministri asetäitja Vladimir Riis Maardu fosforiiditehase direktorit Reimerit anda Harju tänava ehitusele 50 sõjavangi koos valvuritega. Sõjavangidele tasus töö eest Ehitustrust nr 1, sõjavangide väljatöötatud summast arvati maha valvurite palk. Et vahepeal polnud valvureid, stuudio ehitamine seiskus. Edaspidi tekkis aga palju pikemaid tööseisakuid, mistõttu Harju tänava hoone valmimine venis paariks aastaks.

Seniks aga olid peaaegu peavarjuta kollektiivi töötingimused väga rasked. 22. augustil 1946 saatis Raadik kirja ÜK(b)P KK



9. märtsil 1944. aastal purustatud Harju tänav. Foto 1946. aastast.



Eestimaa orgbüroo esimehele Perovile, milles neid lähemalt käsitles. Ta kirjutas, et maja, kus asus stuudio 1940.—1941. aastal, on sõjaajal hävinud (jutt peaks olema kinoga "Amor" ühes hoones paiknenud ruumidest Harju tänava Niguliste-poolsel küljel), on säilinud ja korrastatud ainult helitsehh (kas mitte nõukogudeaegne filmireklaami töökoda Rütüti tänava lõpus?). Kõik põhitsehhid, välja arvatud laboratoorium, on praegu kokku kuhjatud helitsehhi 86 ruutmeetrile. Seal asuvad projektisiooniruum, helikirjutuskamber, diktoriboks; veel on sellesse ruumi paigutatud multiplikatsioonitsehh, montaažitsehh ja kirjutuslaud, millel samas ka töötatakse, seal seisavad valgustusaparaadid, klaver ja orkestri noodipuldid, kõigele lisaks on see ruum ka läbivaatussaaliks. Kui toimub helikirjutus, viiakse ruumist välja valguspark, monteeri- ja ja multiplikaatorid aga katkestavad töö, õõsiti töötab seal dublaažigrupp näitlejatega. Kirja kirjutamise ajal kasutas sama ruumi ka kolmeteistkümmeliikmeline Moskva Dokumentaalfilmide Keskstuudio filmigrupp, kes koos kohalike filmimeestega valmistas täismetraažilist dokumentaalset ülevaatefilmi "Nõukogude Eesti". Stuudio juhtkond ja loovtöötajad, kokku viiستهist inimest, olid paigutatud ühte 22 ruutmeetrisse tuppa (ERA f R 1946 n 1 s 29 l 3). [Töötõingimuste küsimust pärast sõja lõppu puudutab ka Elmar Nittim oma artiklis "Kinostuudio vajab abi" ("Sirp ja Vasar" 19. IX 1954), millest nähtub, et esimene filmitöötlemislaboratoorium asus Kunderi tänaval ja olnud "võrdlemisi algeline".]

Harju tänava hoone ehitamise pärast on peetud pingsat kirj vahetust 1948. aastal, mil maja esialgse kavatsuse kohaselt pidi valmima. Kinematograafiaministri Olga Lauristini kirjast 9. juunil 1948 ENSV MNi esimehe asetäitjale Boitsoville nähtub, et Ehitustrust nr 1 jättis seal tööd katki 1947. aasta augustis. Selle aasta kevadtalveks oli endise ministri Raadiku sõnul ehitamisega jõutud juba hoone 4. korrusele, alakorrusel aga tehti sisetõid ("Õhtuleht" 20. III 1947). Pärast MNi esimehe Veimeri vastavat korraldust ja tehnilise dokumentatsiooni täiustamist taasalustati ehitamist 1948. aasta juuli lõpul, kuid varsti tabas ministeeriumi uus mure: NSVL MNi määrusega võeti ajutiselt ära 1948. aasta kapitaal- mahutustest 200 000 rubla.

Küsimuse lahendas alles EK(b)P KK sekretäri Nikolai Karotamme ja MNi esimehe Veimeri ühine kiri 26. novembril 1948 NSVL MNi esimehe asetäitja Malenkovile, milles nad palusid suurendada ENSV Kinematograafia Ministeeriumile määratud kapitaal- ehituse summat ligi 750 000 rbl võrra (ERA f R

1946 n l s 99 l 69). Soovitud ulatuses raha küll ei saadud, kuid 13. jaanuaril 1949 võis Lauristini teatada ehitajaile, et NSVL valitsus on eraldanud Harju tänava stuudiohoone lõpetamiseks 450 000 rbl, millest 1949. aasta alguses laekus tegelikult 100 000 rbl.

Kolmeaastase ehitusaja jooksul muutus ka hoone ehituskava. Kui algul kavatseti Harju tänavale teha vaid väike (56 m<sup>2</sup>) helisaal peamiselt diktoriteksti kirjutamiseks, siis Kaupmehe tänava paviljoni ehituse edasilükamise tõttu tuli Harju tänava helisaali suurendada 125 ruutmeetriini. Selle hooneosa akustikanõuetele vastavaks väljaehitamiseks ja sisustamiseks palus Lauristin 28. juunil 1949 NSVL Kinematograafia Ministeeriumilt lisaks veel 575 000 rbl (ERA f R 1946 n l s 132 l 32). Kui palju raha saadi, pole näha, kuid on ilmselt, et Harju tänava hoone valmis täiesti mitte varem kui 1949. aasta lõpuks. (Võimalik, et see kajastub stuudio bilansiaruandes.)

## Paviljoni ehitamisest Kaupmehe tänavale

Ka paviljoni ehitamine Kaupmehe tänavale 18 lüks vaevaliselt ja venis arvatust palju kauem.

12. septembril 1946 kohustas ENSV MN oma määrusega nr 559-k Tallinna täitevkomiteed andma see hoone ENSV Kinematograafia Ministeeriumile. Täitevkomitee ei viivitanud ja andis 24. septembril 1946 hoone tööpoolest üle. Ka see maja, endine usulahu palvela, oli sõjas kannatada saanud ja nõudis nii taastamist kui ka uut eesmärkidel ümberehitamist. 22. novembril 1946 paluski Eesti kinoministeerium Moskvas asunud trusti "Sojuzkinoprojekt" asuda hoonet projekteerima (ERA f R 1946 n l s 28 l 16). Esialgse kava kohaselt oli paviljon plaanitud töökorda saada filmi "Elu tsitadellis" sisevõtete tegemiseks ("Õhtuleht" 25. II 1947). Moskva projekteerimisorganisatsioonid aga osutasid ebakindlateks partneriteks ja nähtavasti ei täidetud tellimust enne 1948. aastat. Seda võib järeldada ENSV MNi kirjalikust hoiatusest kinoministeeriumile 5. märtsist 1948, milles on öeldud, et ministeeriumile eraldatud hoone seisab poolteist aastat taastamata ja laguneb. (MN kavatses hoone üle anda ENSV Kehakultuuri- ja Spordikomiteele, kellele see muide kuulus juba 1945. aastal, kuid anti kinoministeeriumile seepärast, et spordikomitee polnud alustanud ehitamist.) Lauristini vastusest ENSV MN-ile 13. märtsil 1948 selgub, et "Giprokino" lõpetab projekti ja hoone peale on kulutatud juba 75 667 rubla. Ehitama aga peaks hakkama üks suur artell.



Kinokroonika Tallinna Studio võttegrupp Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 28. aastapäeva paraadil Tallinnas 1945. aastal. Operaator on Vladimir Tomberg.

1948. aasta aprillis anti ehitusmaterjali realiseerimise fond artellile "Parkett" (ERA f R 1946 n 1 s 63 l 20). Kuivõrd ebamääraseid oli hoone valmimistähtjad, näitab jälle sõnum ajakirjandusest. Ajakirjas "Nõukogude Naine" 1947, nr 12 avaldatud artiklis teatati, et Kaupmehe tänava (nagu ka Harju tn studio) hoone ehitamine ja sisustamine lõpeb 1948. aastal. Kuid juba 1948. aasta septembris oli Eesti kinoministeeriumi juhtkonnal teada, et Kaupmehe tänava paviljoni ehitamine lükkub edasi järgmisse viisaastakusse, venib umbes kuus – kaheksa aastat (Lauristini kiri ENSV MNi aseesimehele Boitsoville 15. septembril 1948, ERA f R 1946 n 1 s 99 l 54).

Kuidas ehitustööd edaspidi kulgesid, sellest annab kujutlust kinoministri asetäitja Vladimir Tombergi kiri 11. novembril 1952 NSVL kinematograafiaministrile, milles on märgitud, et paviljoni ehitamine soikus kuni 1950. aastani selle tõttu, et NSVL Kinematograafia Ministeerium ei andnud raha. 1950. aastal saadi väike summa, 1951 ja 1952 ei eraldatud midagi. 1952 seisis hoone katusega ja lagunes ilmastiku mõjul, Eestis aga polnud endiselt baasi mängufilmide tegemiseks. Hoone katuse alla viimiseks 1953. aastal palus aseminister Moskvast 600 000 rbl.

Mis juhtus katusega, sellest annab aru 27. juunil 1952 koostatud akt, kui ENSV Kom-

munaalpanga vaneminspektor tutvus Kaupmehe tänava ehituse seisundiga. Aktist selgub, et algselt hoone peakorpust katnud katuse viis ära torm 8. detsembril 1951 ja rahapuudusel ei saadud seda taastada. Kuid 1948. aastal oli meie kinojuhtkond veel täiesti veendunud Nõmme suurstudio ehitamises. Vladimir Riisi kiri Tallinna peaarhitektile Voldeemar Toppelile (14. IV 1948) teatab, et Kaupmehe tänava paviljoni kavatsetakse filmivõteteks kasutada ainult kaheksa – kümme aastat, seejärel aga ehitatakse hoone ümber kinoks (ERA f R 1946 n 1 s 63 l 19).

Rohkem Kaupmehe tänava paviljoni ehituslugu eraldi arhiivisäilikutes ei kajastu. Kuid ka olemasolevast nähtub, kui ülimalt tsentraliseeritud oli kogu asjaajamine. Et raha ehitamiseks andis NSVL Kinematograafia Ministeerium, siis nähtavasti pidi ka projekte tegema keskus. "Giprokino" saatis 1948. aasta augustis kehva projekti, seda ei kinnitanud Tallinna arhitektuuri osakond, ka ei vastanud see tuletõrje nõuetele.

#### Laboratooriumi ehitamine Harju tänavale

Laboratooriumiruumid Harju ja Rütli tänava nurgamajas (seal, kus asus kohvik "Tallinn") nähti stuudiole ette samuti ENSV



Operaator Vladimir Parvel ringvaate "Nõukogude Eesti" võttel 1946. aastal.  
*Filmiarhiivi fotod*

MNi määrusega nr 435-k 10. juulist 1946. Need ruumid asusid maja alakorrusel ja toorkord valdas neid raamatukauplus. Otsuse täitmine venis ja raamatukaubastuga tekkis vägikaikavedamine. 5. oktoobril 1946 pöördus minister Raadik kirjaga Karotamme poole, paludes anda korralduse, et "Nõukogude Raamat" koliks hiljemalt 15. oktoobriks 1946 uutesse ruumidesse Pärnu mnt 10 (ERA f R 1946 n 1 s 29 l 14). Ka Harju tänava laboratooriumiruumide väljahitamine venis. Lauristini kirjast NSVLi kinematograafiaministrile Bolšakovile 12. maist 1949 selgub, et 1946. aastal laboratooriumi ehitamist siiski alustati. Algne projekt, nagu kirjutas Lauristin, nägi ette filmi ilmutamist käsitsi, 1949. aastaks oli aga saadud juba seadmed ja Eesti minister palus luba projekti osaliselt muuta (ERA f R 1946 n 1 s 134 l 12). Millal labor valmis, dokumentides ei kajastu. On vaid viide (ERA f R 1946 n 1 s 174 l 6), et see pidi valmima 1950. aastaks.

Jälle näeme, kuidas 1940.–1950. aastail oli kogu otsustamine koondatud Moskva kätte. Isegi säärane pisiasi, nagu väikese filmilabori projekti muutmise, otsustati Moskvas. Millised üldsed olid Eesti kinoministeeriumi õigused?

## Suurstudio rajamise plaanid

7. septembril 1946 teatas NSVL Kinematograafia Ministeeriumi Teine Mängufilmide Tootmise Peavalitsus Raadikule, et NSVL MNi otsusega 17. juunist 1946 nr 1262 on kinnitatud 1946. aasta uurimis- ja projekteerimistööd uue mängufilmide studio ehitamiseks Tallinnas. Studio ehitamine oli kavas lõpetada sel viisaastakul. Uue studiokompleksi ehitamise kavatsusest kirjutas aga minister Raadik juba augustis ("Rahva Hää" 21. VIII 1946). Artiklis "Nõukogude Eesti kinematograafia arengust viisaastakul" kirjeldas ta põhimõtteliselt sama ehituskompleksi, mis on 1954. aastal koostatud projektülesandes. Ministri sõnutsi pidi studio hoonete ehitamist alustatama 1947. aasta kevadel, kusjuures kõigepealt oli plaanis püstitada filmipaviljon, laboratoorium ja töökodade hoone.

9. septembril 1946 pöördus Raadik Tallinna TK esimehe poole kirjaga, milles tegi teatavaks, et NSVLi kinematograafiaministri nimetatud riiklik komisjon tema eesistumisel valis viie võimaliku maatüki hulgast Nõmmel asuva Säde tänava ja raudtee vahelise maaala. Minister palus linnavõime kinnitada see maaeraldus uue studio ehitamiseks. 10. septembril 1946 on Tallinna Linna TSN TK teinud otsuse anda mängufilmide studio ehi-

tamiseks 26 ha nimetatud maa-alal ja lisaks veel sellega loodest piirnev 15 ha suurune maatükk. Studio ehitust linna gaasi-, vee- ja kanalisesoonivõrku lülitada ei saanud, kuna selles rajoonis puudusid vastavad magistraalid. 8. oktoobril 1946 sõlmiti leping ehitusaluse maa geodeetiliste mõõtmiste ja inseneri-uurimuste teostamiseks ENSV MNi juures asuva Arhitektuuri Valitsuse Arhitektuur-Projekteerimise ja Planeerimise Keskusega (ERA f R 1946 n 1 s 27 l 5, 7, 24).

6. jaanuaril 1948 tehtud akt näitab, et keskus oli teinud inseneri-uurimused, maaparaandus- ja kuivendustööde kava ning geodeetilised mõõtmised 1947. aasta jooksul. Pärast asjalikku algust tööd Nõmmel takerdusid. 14. aprillil 1948 kirjutas Riis Tallinna peaarhitektile Toppelile, et ehitus on edasi lükatud järgmisse viisaastakusse (ERA f R 1946 n 1 s 63 l 19). Veidi hiljem tekib näiliselt omanikuta maatükile uus kasutaja. 12. augustil 1948 teatas studio direktor E. Kostabi minister Lauristinile, et Balti sõjalaevastiku ehitusorganisatsioon kavatseb Nõmme krundilt, ligi 5 ha suuruselt maa-alalt, välja vedada 200 000 m<sup>3</sup> liiva, mis rikuks selle profiili sellisel, et teeks võimatuks ehitamise. 13. augustil 1948 protesteeris Lauristin selles küsimuses mereväe ehitajate ees. Nende vastus puudub. (ERA f R 1946 n 1 s 62 l 8).

Uuesti kerkib studio tootmishoonete kompleksi väljaehitamise küsimus üles 1954. aastal. Arhiivis on ENSV MNi aseesimehe R. Mahla kirja koopia (või mustand, pealdis ja daatum puuduvad), milles viidatakse NSVL MNi 17. juuni 1946 määrusele ja seletatakse selle täitmata jätmist endise NSVL Kinematograafia Ministeeriumi keeldumisega ehitustöid finantseerida. Ühtlasi olid Moskvasse läinud kirjale juurde lisatud ENSV MNi protokolliline otsus nr 29 7. juunist 1954 – luua Tallinnas Eesti kunstiliste-, kroonika- ja dokumentaalfilmide studio ning selle uue hoonekompleksi projektülesande koopia. Seega tõi eelseisev filmide arvu suurendamine paratamatult kaasa vajaduse laiendada ja tugevdada tootmisbaasi. Projektülesandes (koostaja ENSV Kultuuriministeerium 1954. aastal) oli ehitustest ette nähtud peakorpus, milles kaks suurt võttepaviljoni ja studio (spetsatellee) võimalusega üle kanda telesaateid 1955. aastal Tallinna plaanitud telekeskuse, üks suur ja kaks väiksemat helisaali (viimased dublaaži jaoks), filmitöötlustsehhi, töökojad ja abiruumid, keskkatlamaja ja kaks 70 korteriga elumaja. Ühtlasi seati eesmärgiks võimalikult ulatuslikult rakendada Bakuu, Taškendi ja Riia studio projektlahendusi (ERA f R 1946 n 1 s 339 l 285–288).

Eespool mainitud studio kroonikatoimetaja Nittimi artiklis “Kinostudio vajab abi” märkis autor, et “Tallinna Kinostudio tegevus on kasvanud tunduvalt kiiremini kui tema tootmisbaas”. Vajaduse kõrval viivitamatult välja ehitada Kaupmehe tänava paviljon, rõhutas Nittim, et “tuleb kiirustada uue filmilinnakese ehitamise küsimuse lahendamisega” ja “filmilinna generaalprojekti koostamist tuleb kiirendada”. Olukorda, mis oli studios tekkinud ehitamise, materiaaltehnolise varustamise ja kunstiliste filmide loomiseks vajalike stsenaariumide puudumise tõttu, nimetas autor ummikuks, vaatamata edule, mida filmitootmises oli saavutatud, võrreldes studio tegevuse algaastatega. Lahendust nägi ta mitmete kõrgemalseisvate instantside (ENSV Riiklik Plaanikomisjon, ENSV Kirjanike Liit, Tallinna Ehitustrust) tegusamas osavõtus studio ette kerkinud probleemide lahendamisest.

Et kõiki küsimusi hoopiski ei otsustatud meie vabariigis, näitab studio direktori Nikolai Danilovitši kiri 25. detsembril 1954 ENSV Kultuuriministeeriumi Kinematograafia Peavalitsuse ülemale E. Nõule vastuseks “Sirbi ja Vasara” järelepärimisele Nittimi artiklis tõstatatud probleemide kohta. Suurstudio ehitamisest: “Vastavalt NSVL Kultuuriministeeriumi kapitaal-ehituse osakonna ülemale kirjale ENSV Kultuuriministeeriumile on uue studio projekteerimistööd ette nähtud 1955. aastal” (ERA f R 1946 n 1 s 339 l 150). Millega asi tegelikult lõppes, pole dokumentidest enam näha.

(Jürgneb)

## KOOLIÕELE MÕELDES

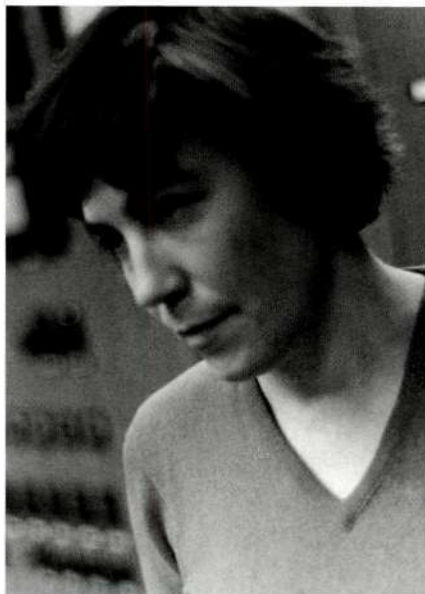
Suvi 1958. Moskvas kuulsas Kinematograafiainstituudis (VGIK) olid alanud järjekordsed sisseastumiseksamid. Väljusin just ühiselamu trepile, et minna instituuti, kui silmasin minu poole tulevat kahte noort inimest: sihvakat neidu, kelle uhked tumepruunid juuksed olid kahes patsis nagu väikesel tüdrukul ja sama vallatu nägi ta ka välja, ning tugevat kasvu, heledapäist noormeest, kes lausa säras. Polnud kahtlust, need kaks, käest kinni hoidvat noort inimest, olid armunud. Samas nad tutvustasid endid (puhtas eesti keeles) ja teatasid, et tulid *prud'*ist (tiigist) uju-mast, mis pidi seal kusagil Jausa jaama lähedal olema. Ja nad lubasid ka mulle selle koha kätte näidata, et eksamite vahel oleks, kus ennast jahutada.

See oli siis esmakohtumine kahe tulevase nimeka eesti kineasti **Valeria Andersoni** ja **Veljo Käsperiga**. Juba samal päeval käisid nad instituudis ringi nagu omas kodus ja hoidsid meile kõigile põialt. Neil oli siiralt hea meel, et Eestist oli tulnud mitu inimest ja et lõpuks keegi katsetab ka stsenaristikasse (see viimane käis minu kohta).

Samas püüdsid nad meid aidata, teada saada teemasid või filme, millest juttu tehakse, eriti siis, kui ees seisis juba kollokvium, mis peale eksamite tegemist oli viimaseks tõsiseks proovikiviks. Nemad ise olid need tuleristid paar-kolm aastat tagasi juba läbi teinud ja teadsid, mida see kõik tähendab uutele sisseastujatele.

**Valeria Anderson** õppis kuulsal filmirežissööri Mihhail Rommi juures ja lõpetas VGIKi mängufilmirežissöörina 1961. aastal, kuid "Tallinnfilmi" tööle tulles pidi ta hoopiski dokumentalistiks ümber õppima.

Kuid mingem veel kord ajas tagasi. Ühel päeval peatas mind instituudi koridoris üks õppejõud, keda ma ei tundnud, sest ta polnud ei vastuvõtukomisjonis ega lugenud ka hiljem meie kursusele ühtegi ainet. Küsimus aga, mille ta mulle esitas, oli lausa üllatav, see puudutas Valeria Andersoni ja tema oletatavat Prantsuse kodakondsust. Veel ütles ta, et Valeria on küll sündinud Prantsusmaal, aga tema arvates olevat väga kummaline, et Nõukogude Eestist tuleb inimene Mosk-



Valeria Anderson 1960. aastate keskel.

vasse õppima ja tal on Prantsuse kodakondsus, millega seda seletada?

Millegipärast arvas too inimene, et Eestist tulnud peavad kõik omavahel tuttavad olema ja kõigist kõike teadma, kuid asi polnud hoopiski selles! Vaatamata nn Hruštšovi sulale oli aeg karm. Palju aastaid hiljem on Valeria ise rääkinud nii oma isast, kes oli Vabadussõja kangelane ja ehitas Prantsusmaal sildu, kui ka vanaisast, kes oli õigeusu preester, ning oma väga kaunist varasest lapsepõlvest Prantsusmaal, kus ta väikeses Soulac-sur-Meris 11. märtsil 1932 sündis, ja sellest, kuidas ta kuueaastasena Eestisse saabudes rääkis ainult prantsuse keelt. Tema eestikeelses kõnepruugis tungib esile veel praegugi r-täht, mis instituudi päevil meenutas mõnikord Mihhail Rommi ennast, kes samuti üsna tugevasti r-i põristas. Aga see on rohkem naljaks öeldud. Valeria Anderson on eestlane mis eestlane. Ja aastast 1968 kannab ta ka veel oma mehe Käsperi nime.

Andersonist hakati peagi rääkima kui andekast, suurte eeldustega ja tugevat loominguulist potentsiaali omavast inimesest. Juba tema esimesed dokumentaalfilmid on vastus sellele, et jutul on tõepõhi all.

Tema filme märgati ja paljud on võitnud preemiaid nii iga-aastasel Balti liiduva-barriikide ja Valgevene kui ka üleliidulistel filmifestivalidel.

val" (1960), "Tere, tüdrukud!" (1962), "Kivine hällilaul" (1964) jt.

Probleemfilmis "Tere, tüdrukud!" on esmakordselt tõstatatud migratsiooniprobleemid. Anderson ütles ise selle kohta, et "neid tüdrukuid hüüti "rändlindudeks", sest nad tulid igasuguste üleskutsete peale tööbrigaadidesse, antud juhul siis Sommerlingi sovhoosi. Nad elasid seal ühiselamus, kuid ei õppi-



Valeria Anderson ja Veljo Käsper 1967. aastal Riia festivalil.  
*Janis Pilskalnsi foto*

Valeria Anderson-Käsperit peetakse eesti poeetilise dokumentaalfilmi koolkonna loojaks ja üheks kriitilise publitsistika rajajaks filmidokumentalistikats (arvest tollases N Liidus). Kohe leidis ka järgijaid. Eesti dokumentaalfilm avaldas mõju naabritele Lätis ja Leedus ning Leningradi kineastidele. Samuti ka mujal N Liidus, näiteks kauges Usbekistanis.

Lätlased on Eesti dokumentaliste nimetanud maa soolaks. 1960-ndate algus oli suur otsingute aeg. Vanad arusaamad ja võtted olid ennast ammendanud ja uute teede otsingud ilmselgelt näha. Mida ei võimaldanud meie ajast ja arust tehnika, korvas tegijate otsiv loomevaim. Režissööride, operaatorite ja helioperaatorite ühisel mõttekaaslusel püüti tuua ekraanile elutõde kogu selle avatuses. Teadagi kujunes eriti just probleemfilmide tegemine ja nende üleandmine sama probleemseks kui nendes käsitletav. Seda hinnatavam on nende inimeste töö, kes selliseid filme tegid, jäädvustades seega meie tollase elu eritahke aitamaks mõista paremini ka tänast päeva.

Anderson pani endast rääkima kohe oma esimeste filmidega "Kohtumised täna-

nud ära eesti keelt ega kohanenud Eesti oludega, ei siis ega ka edaspidi". Edasi rääkis Valeria, et filmi tõeline lõpp sündis tema jaoks nüüd, 40 aastat hiljem, kui ta Pelgurannas jalutas ja äkki ilmus kuskilt tünnide vahelt välja üks pudeleid korjav naine, kes osutus üheks neist tüdrukuist. Niisiis jätkuvalt juhu-tööd!

"Aga filmi tegemise ajal kasutasin ka varjatud kaamerat. Operaator Vladimir Žukov ja helioperaator Ülo Saar tulid minu ideega kaasa. Tekkis vahetu jälgimise efekt, nii pildis kui helis. See oli aeg, mil väga tulselt vaieldi "varjatud kaamera" kasutamise ja nende võimaluste üle, mis see filmi kui terviku jaoks pakub – filmi mõtte avamisel, sõnumi edastamisel. Filmisime varjatud kaameraga ühte koosolekusteeni, kus tüdrukud avaldasid oma pahameelt. Nad olid vahenditud, kuna ei teadnud, et neid filmitakse...

Olen ka mujal mitme filmi juures kasutanud varjatud kaamerat: "Inimesed eesliinil" (1961), "Reportaaž kuritööst" (1966), "Ma kardan kõrgust" (1976) jt. Filmi "Inimesed eesliinil" tegime koos operaator Mihhail Dorovatovskiga, kuid siin me kasutasime var-

jatud kaamerat organiseeritult, lavastuslikult. Võte toimus Viru tänaval, otse Viruvärvate lähedal. Õnnetusjuhtum lapsega, kes jäi auto alla, oli lavastatud. Kaamera oli autos ja töötas. Inimesed kõndisid mööda tänavat midagi aimamata. Põhimõtteliselt ma eriti ei poolda lavastust dokumentaalfilmis, tookord proovisin selle võimaluse ära. Pealegi on varjatud kaamera mõte praegu üsna absurd, see on minevik. Aga siis polnud ju videot.

Et Eestis üldse sai hakata probleemfilmidest rääkima ja neid tegema, et see teoks sai, siin ei tohi unustada toimetaja Ülo Tambekit, kes aitas nendele uuendustele kaasa ja meid igati toetas, samuti operaator Mihhail Dorovatovskit. Kolmas oluline inimene, kes meiega liitus, oli tollane ideoloogiasekre-

tär Vaino Väljas. Vähe sellest, et filmid tuli valmis teha, need pidi ju ka Moskvas maha müüma. Kui hakkasime tegema "Reportaaži kuritööst", öeldi meile, et N Liidus ei ole kuritegevus probleem, järelikult pole sellest vaja rääkida, veel vähem filmi teha. Aga paar kuud hiljem, kui toimus üks järjekordsetest pleenumitest, kus mainiti, et N Liidus on kuritegevus olemas ja et sellest võib kujuneda probleem, lubati ka meil filmi tegema hakata.

Neid kurbkoomilisi juhtumeid võiks meenutada mitmeid, neid oli üsna palju. Näiteks ei võetud "Inimeste maja" (1974) alguses seepärast vastu, et Tallinna oli filmitud kiirabihaigla katuselt, aga linna ei tohtinud ju ült näidata. Kaadrid pidi välja võtma. Ma ei tahtnud seda kohe mitte kuidagi teha. Ja siis



"Ma kardan kõrgust", 1976.



"Inimeste maja", 1974.



"Teel", 1977.



"Ketrajad", 1976.



"... ja supp on valmis õigel ajal", 1983. Peategelane papa Mäsiug.  
Kaadrid filmidest on pärit filmiarhiivist.

äkki ilmus "Õhtulehes" üks foto, mis oli võetud samuti kiirabihaigla katuselt, ning tänu sellele fotole võisid ka meie filmitud kaadrid sisse jääda...

"... ja supp on valmis õigel ajal" (1983) oli ette nähtud kui film töölissööklast. Kerkis küsimus, kas teha osaliselt ka "lavastust" või mitte, kas see on siis ikka veel dokumentaalfilm? Mina ise leidsin, et kõik peab olema tõetruu. Inimesed tuleb viia nii kaugemale, et nad oleksidki sellised loomulikud, ei pelgaks kaamerat.

Ja inimesed harjusid meiega ära; aga nii kui panime kaamera käima, hakkasid nad "mängima", muidugi oma võimete kohaselt. Aga nad olid loomulikud, omas elemendis. Nad "mängivad" oma elu, oma mõtteid ja tegemisi. Lõppu panime teksti: filmis osalesid... ja nende nimed. See oli see aeg, kui inimesed suhtusid filmitegijatesse väga hästi. Kui tulid filmivõtted, oli külas pidu. Nüüd käiakse videokaameratega ringi, ei panda tähelegi, et filmitakse.

Kui praegu veel saaks filmi teha, mõleksin rohkem tasakaalustatuma kompositsiooniga kaadrite peale, rõhutaksin dokumentaalse kaadri elulist tõepeära. Huumorit oleks ka vaja! Nii "Supis" kui ka "Ketrajates" (1976) võib seda leida.

Mul on olnud väga toredad kolleegid. Kui tegin portreefilmi "Adamson-Eric" (1973), mu hing laulis sees. Kohtusin teksti autori Jaan Krossi, konsultandi Leo Soonpää ja helilooja Lepo Sumeraga. Operaatoritöö tegi koolivend Harry Rehe. Palju rõõmu pakkus filmi "Kivine häällilaul" tegemine. See oli omamoodi pro-



test nende tohutute lobisevate filmide vastu. Operaator Andres Söödile oli see debüütfilm diplomitöö tegemise järel. Stsenariumi kirjutas Tatjana Elmanoviš, kellele see oli Moskva Kõrgemate Stsenaristikakursuste lõputöö. Ka helilooja Jaan Räätsale oli see debüüt filmimuusika kirjutamisel. Hiljem oli Rääts mitte Veljo Käsperi mängufilmi helilooja. Helioperaatoriks oli Ülo Saar, kellele tema töö oli samuti üks suur otsimiste ja leidmiste ahel. Kasutasime ka müra kui muusikaelementi.

Elu on täis paradokse. See maja, mille ehitamise juures ma olin filminud – mäletan seniajani, kui uhkelt see või teine paneel tsehhist välja tuli, kui ilus see oli, – ma olin juba 35-aastane, kui saime sinna, just sellesse majja oma kodu. Ja praegu olen selle maja esinaine, elan selles Mustamäe paneelmajas kuni surmani. On hea, et katus on pea kohal. Hea, et sain teha probleemfilme, et üldse lasti neid teha. Mulle meeldis ka eksperimenteerida.

“Villu” (1970) oli mul esimene fotofilm. Enn Rekkor oli üks nendest dokumentaalosakonna juhatajatest, kes väga soosis uuendusi. Aga neid kolleege, kellega väga meeldiv on olnud koostööd teha, on mitmeid. Üks neist kindlasti on Arvo Vilu, kellega koos on tehtud mitu filmi – “Reportaaž kuritööst”, “Ma kardan kõrgust” jt.”

Valeria Anderson-Käsper meenutab hea sõnaga paljusid kolleege, kuid siiski eeskätt just neid, kellega koos toimus läbimurre, kellega koos sündis koolkond, mis eristas sõjajärgset dokumentalistide põlvkonda oma eelkäijatest, samas neid mitte unustades, ja mis määras eesti dokumentalistika näo tänapäevani. Nii seda koolkonda (Valeria Anderson, Ülo Tambek, Andres Sööt jt) kui ka nendega hiljem liitunud (Peeter Tooming, Peep Puks, Mark Soosaar jt) ühendas aktiivne eluhoiak, filmikunsti sotsiaalse vastutuse tunnetamine ja selle teadvustamine oma loominguga kaudu vaatajale.

1960. aastate algul hakati rääkima eesti rahvusfilmi taastekkest. Räägiti põhiliselt mängufilmist, kuid seda märkimisväärset ilmingut toetas omalt poolt täie jõuga tõsielufilm. Eriti oluline on see, et samaaegselt mängufilmi tulnud eesti rahvusest loovkaadriga tulid ka eestlastest dokumentalistid.

Ja Valeria Anderson-Käsper on neist üks silmapaistvamaid. Ma ei tea, missugused oleksid olnud tema mängufilmid, kas need oleksid olnud konkurentsivõimelised oma õpingukaaslaste Andrei Tarkovski, Vassili Šukšini ja Andrei Mihhalkov-Kontšalovski filmidega, kuid me teame seda, et ilma Valeria Andersonita oleks meie tõsielufilmi varamu märksa vaesem.



Valeria Anderson 16. mail 2002. aastal.  
Harri Rospu foto

VALERIA ANDERSON on sündinud 11. märtsil 1932 Soulac-sur-Meris Prantsusmaal. 1961. aastal lõpetas Üleliidulise Kinematograafiainstituudi mängufilmirežissöörina. Töötas 1959–1989 “Tallinnfilmis” dokumentaal- ja kroonikafilmi režissöörina. Filmid: 1960 “Kohutused tänaval”; 1961 “Inimesed eesliinil”; 1962 “Tere, tüdrukud!”; 1963 “Eile, täna, homme”; 1964 “Keemia, jah!”; 1964 “Spordipüssid”; 1964 “Kivine hällilaul”; 1965 “Nõud”; 1966 “Tagasitulek”; 1966 “Maailmaparandajad”; 1966 “Reportaaž kuritööst”; 1967 “Vääriskivid”; 1967 “Läänemeri – rahumeri”; 1970 “Villu”; 1970 “Partei liige”; 1972 “Algus”; 1972 “Johannes Lauristin”; 1973 “Adamson-Eric”; 1974 “Inimeste maja”; 1975 “Kevade tulek. Tartu 1975”; 1975 “Tõde”; 1976 “Ketravad”; 1976 “Ma kardan kõrgust”; 1977 “Teel”; 1978 “Mari Adamsoni loitsud”; 1978 “Kiitus killustikule”; 1980 “Luumurdude metallosteosüntees A. Seppo süsteemi reponaator-fiksaatorite abil”; 1981 “800 lööki ehk kilgilaulu soodsast mõjust kartuli kasvatamisele”; 1982 “Luu- ja liigeseinfektsioonide ravi A. Seppo meetodil”; 1982 “Põletushaavade ravi A. Seppo meetodil”; 1983 “... ja supp on valmis õigel ajal”; 1984 “Kodukotus”; 1985 “Nõukogude Eesti 1984/85. Su jõud – Eestimaal”; 1985 “Arenge”; 1986 “Vaikelu lihaga ja lihata”; 1987 “Ees on järgmine etendus”; 1988 “Hiina müüri ääres”. Valeria Anderson on teinud üle 90 osa ringvaadet “Nõukogude Eesti”.

S. T.

# MARK SOOSAARE REALISM JA RAHVUSLIK PROGRAMM

“NIKOLAI TÄNAV PÄRNUS”. Režissöör, stsenaarist, operaator, monteeriija ja produtsent **Mark Soosaar**, heli: **Mart Otsa**. 35 mm, 28 min, värviline ja mustvalge. © “Weiko Saawa Film”, 2001.

“ANU RAUD. ELUMUSTRID”. Režissöör, stsenaarist, operaator, monteeriija, helirežissöör ja produtsent **Mark Soosaar**. 35 mm, 25 min, värviline. © “Weiko Saawa Film”, 2002.

Näiliselt on tegemist kahe erineva žanriga: “Nikolai tänav Pärnus” paistab dokumentaalfilm, “Anu Raud. Elumustrid” portreefilm. Kunstiteadlase pilgu all nood kaks liiki siiski sarnastuvat: kõik kunstis kujutatud asjad ongi nende “portreed” ning iga portreeteritu eripära avatakse kunstis mingite märgiliste “asjade” kaudu.

Küll erinevad **Mark Soosaare** kaks teost nõnda, et “Anu Raud” on “suur dokumentalistika”, “Nikolai tänav” aga omalaadne “koduvideo”. Kusjuures mastaabi vahe ei tulene mitte filmitavast materjalist: “Nikolai tänavas” figureerib koguni kolm (ja pool) presidenti, üks peaminister, üks peapiiskop ning üks kuningas – “Anu Rauda” üheainsa presidendi vastu! Mastaabi erinevus tuleneb režissööri tegevuse erinevusest kummaski materjalis. See teoreetikut huvitabki.

## Dokumentalism ja realism

Dokumentaalfilm, mis tugineb filmdokumentidele, toob õpetlikke näiteid elust (ladina *documentum* tuleneb sõnast *docere*, “õpetama”). Näidete veenvuse tagab tõepära. Just nimelt “tõepära”, mitte “tõde”, sest tõde on filmimiseks liiga keeruline ja väheatraktiivne. (Georg Wilhelm Friedrich Hegeli järgi ei samastu hall tõde üldse pildiga – väga veetlusetu värk niisiis!) Elulisus, tõepära, realism on dokumentalistika element (samamõttes nagu vesi on kala element).

Kuid realismi aluseks peetava “tõepära” all mõistetakse erinevaid asju. Näiteks prantsuse esteetikas: oma muljete ja tundmus-

te vaba siirast väljendust (Jules-François-Félix Champfleury) või teaduslikult objektiivset faktide esitust (Edmond ja Jules de Goncourt), maksimaalset detailiküllasust (Edmond Duranty) või ainuüksi korduvate detailide valikut (Gustave Flaubert) või koguni ainult olemuslike elunähtuste kujutust (Hippolyte Taine), kunsti ükskõiksust või ühiskondlikkust (Gustave Courbet)<sup>1</sup>.

Dokumentaalfilmirežissööril on kirjanikust või maalikunstnikust tunduvalt vähem vabadust valida nende variantide vahel. Kirjanik võib otsast alata, maalikunstnik kompositsiooni praavitada. Aga filmi materjal salvestatakse reaalses ja lõplikus ajas, autori ja portreeteritava konkreetse ning ainulises elulõigis. Mis sinna löiku satub, mida sealt üles võtta annab, seda dikteerib suuresti juhus.

See oleks nagu kaardimäng Jumalaga: “Kaartide jaotus allub juhusele, ja Jumala kõrvõimsus avaldub nüüd selles, et teie saate alati halvemad kaardid.” Võiduks on vaja, et teil oleks “lõpmatult palju raha ja lõpmatult palju (või veidi rohkem) aega”<sup>2</sup>. Paraku ei ole filmitegijal kumbagi, ja seetõttu peab ta oma teose kokku panema juhuslikust materjalist.

Juhuslikkusele vastanduva olemuslikkuse otsinguil püüavad dokumentalistid “tungida elu võltsfassaadi taha”, mille tulemusel nad filmivad juhuslikke õnnetusi, veidrikke ja värdjaid, asendavad kunsti *Кинематкамера*’ga – ja nimetavad seda siis “tegeli-kuks eluks” ning “dokumentalistikaks”. (Nii-suguse kinematograafilise *second-hand*-kauba näide oli viimati Urmas E. Liivi “Teine Arnold” – kunstiliselt väga odav teos. Kuid eks rämpstoidulgi ole oma tarbijakond, pealegi väga lai! Kuuldavasti sai “Teine Arnold” märt-

<sup>1</sup> Vt Genrik Markevich. Osnovnoe problemō nauki o literature. “Progress”, Moskva, 1980, lk 242.

<sup>2</sup> Gustav Naan. Norbert Wiener ja ajastu mõttelaad. Raamatus: Norbert Wiener. Inimolendite inimlik kasutamine. Küberneetika ja ühiskond. “Perioodika”, Tallinn, “Loomingu” Raamatukogu nr 45–47, 1969, lk 5.

<sup>3</sup> Andres Laasik. “Teine Arnold” jõudis videolevisse. “Eesti Päevaleht” 10. IV 2002.

sis 2002 Eesti filmi päevadel publikuauhinna ja vaatajate nõudmisel korraldati kordusseanss.<sup>3)</sup>

Mõnikord Jumal aitab režissööri. Tutvustab talle portreeteritavat, kes võib resideerida avaliku tähelepanu perifeerias, olemata marginaal. Viib ta kokku inimesega, kes vastab Johann Wolfgang von Goethe nõudele: *Mensch, sei wesentlich!* – “Inimene, ela oluliselt!”

Ühe sellisena andis Jumal Mark Soosaarele kohata kunstnik Anu Raua.

### Kunstnik ja modell

Heast dokumentaalsest portreefilmist annab tunnistust, et arvustaja ei hakka rääkima mitte režissöörist, vaid portreeteritust. Anu Raud, keda ma isiklikult tunnen vaid pögusalt, kuid kes mind juba esimesel kohtumisel lummas mingi kindluse, jäävuse ja harmoonia lummusega, on üks väheseid inimesi Eestis, kellest ma tahaksin osata rääkida rohkem. Kuidagipidi tundub temas kehastuvat kõik see, mida me võime eestlusena maailmas eripäraseks pidada. Temas koonduvad väga tihedaks kimbuks nood haprad müütilised jooned, milles elab meie imagoloogiline identsus.

Isegi siis, kui Anu Raud meelitatakse võõrale pinnale, ei kaota ta oma pinda jalge alt. Rahvariideselikute installatsioon “Emapuu”, mille president Lennart Meri ÜRO-le kinkis, paistab kodunt vaatajale sealses keskkonnas juurdumatu võõrkehana oma vanatüdrukuliku undrukualuse poeesias keset bürokraatlikku marmorit ja steriilset peegelklaasi. Anu Raud aga ei näe selles sugugi mitte modernistlikku installatsiooni, vaid Eesti ku-



“Anu Raud. Elumustrid”, 2002. Režissöör Mark Soosaar. Anu Raud “Emapuuga” ÜRO-s 1995. aastal.

dumikaarti, või õigemini: meie rahvakunsti gloobust, kust pealt paistab eri kihelkondade naiste kätetöö.



“Anu Raud. Elumustrid”. Anu Raud teeb eesti rahva kingitust ÜRO-le oma koitus Heimtalis Viljandimaal.

Mark Soosaar on küllalt isekas inimene, kes kunstnikuna teeb modelliga mõnikord mida tahab. Mõnikord pannakse talle seda pahakski, enamasti teevad seda need, kes filmisemiootikat ei tunne.

Pildistamise ja filmimise psühholoogiline maailm kattub lavastamise omaga. Mõlemal juhul on eelduseks vastastikune usaldus, mis võtab näitleja-modelli puhul andumuse, teise meelevalda heitmise kuju, lavas-



"Nikolai tänav Pärnus", 2001. Režissöör Mark Soosaar. Soome president Tarja Halonen modell Margusega Pärnus.

Mark Soosaare fotod

taja-režissööri puhul aga teiseneb valmisolekuks võtta kanda teise eksistentsiaalne koorem. Mõlemal juhul on põhimõtteliselt tegu lepinguga, mille alusel andumust vahetatakse suurematuse vastu.

Režissööri eksistentsiaalne problemaatika koondub küsimusse, mil määral ta suudab või tohib vastu võtta või vallutada modelli eneseloovutuse ja mil määral ta peab seda tegema. Režissöör peab looma kahekordse tasakaalu: enda sees – valmisoleku ja vastutuse vahel, julguse ja jubeduse vahel – ning enda ümber – säilitamiseks ja kehtestamiseks omaenese isedust modelli oma kõrval.

Režissööri osalusmäär portrees võib olla erinev. Skaala algab nulli lähedalt (kus režissöör ei eristu suurt turvakaamerast panga ootesaalis) ja lõpeb režissööri äärmusliku eneseväljendusega modelli arvel. Tolles lõpppunktis on modell taandatud pelgaks esemeks, mille üksainus ülesanne on heita kaamerasse huvitavat valgust.<sup>4</sup>

Anu Raud on "sisemiselt kõva materjal", mida ei kannata painutada suvalises suu-

nas. Tema rolliskeem on tema isiksusega kindlalt ette antud, aga et see isiksus ei ole domineeriv, siis jätab ta režissöörile lähedalt 50 protsenti filmi autorlusest. Seda on Mark Soosaarel antud juhul käes niisiis vähem kui "Kihnu naises" (1974), aga küllalt palju, et võiksime tuvastada "Anu Rauda" "soosaarelikkuse".

Ning Anu Raud on "sisemiselt soe materjal", mida ei anna "maha jahutada" isegi dokumentalistikal. Seda soosaareliku kujundierksusega ära tundes alustab ja lõpetab režissöör oma portreefilmi kaadritega saunalaevale jahtuma istuvast nimitegelasest. Nendes kaadrites on Anu Raud enam kui kunstnik ning isegi enam kui inimene – ta on suur ning habras Eesti Maa Naise sümbol.

### Dokumentalism ja fatalism

Anu Rauda maanaiseportree soojust Mark Soosaare teises, vurlefilmis ei ole. Kui "Anu Raud" algab nimitegelase mõtisklusega kodust, siis "Nikolai tänavas" räägib autor kodutusest. Kodutus on ühtviisi asotsiaalide ja suvitajate pärusosa, võõral pinnal viibivad Nikolai tänavas nii Veljo Tormis kui ka Pudelil-Vovka, nii president Lennart Meri kui ka Aksella Luts, nii režissöör Mark Soosaar, kes tahetakse majast välja tõsta, kui ka tema naabrimees, kes vabaturma valib.

Kuid mitte üksnes teemaga ei kergita "Nikolai tänav" ammu painavat küsimust: miks peab dokumentaalfilmis maailm alati nii kõledaks kätte minema? Kas raskemeelsus on kultuuri tundemärk?

"Nikolai tänavas" muutub lihtne rahvaviis "Meil aiaäärne tänavas" saatusest tiineks koraaliks, kaadritagune autoritekt ilma-liku kombetalituse kõneks. Autor tahaks nagu mõtiskleda "filosoofiliselt", kuid välja kukub tema jutt kas kurbnostalgiline, olmemurelik (rääkides oma Nikolai-tänav kodus võimalikust kaotusest), moraliseeriv (joodiklusest pajatades) või dotseeriv (lahtilastud linnapeale sõnu peale lugedes). "Filosoofilist stiili" need komponendid kokku ei anna. Kaks korra aastast voodini kanduv päikesekiir ei too mitte heledat rõõmu, vaid hämara ettekuulutuse. Kaadrisse ilmub president Lennart Meri, naeratab, sirutab Mark Soosaarele teretuseks käe – aga episood jääb õõnsalt kõlama. Millest see kõik?

Põhjus võib olla propagandistik (oma korteriküsimuse lahendusele kaasaaitamine), kuid on ka selgelt filmisemiootiline. Filmi ja tavategelikkuse oluline vahe seisneb selles, et tavategelikkust "näha" (perseptiivne protsess), filmi kui teost aga "vaadatakse" (apertseptiivne protsess). Inimene ei näe isegi tegelikkusest mitte kõike, vaid ainult talle antud hetkel tähtsaimana paistvat. Film see-

<sup>4</sup> Vrd Linnar Priimägi. Inimese foto, "Akadeemia" 1995, nr 3, lk 583–593.

vastu mitte ei "paista", vaid kujutab endast tervikuna "näitamis"-akti, mistõttu filmi ka mitte ei "nähta", vaid "vaadatakse". Vaataja viibib apertseptiooni seisundis, mis muudab tähtsaks kõik nähtava: mida filmis näidatakse, ongi juba oluline. Loomulik tähelepanu ei tähtsusta kunagi valesid asju, kunstlik aga võib. Kunsti mõte seisnebki tähelepanu juhtimises asjadele, mis tavateadvusel jäänuksid tähele panemata.

Sellel põhinebki "Nikolai tänava" eripära: režissööri näitamislaad teeb kõik asjad ühevõrra tähendusraskeks, paneb võrdumärgi viiekümne miljoni aasta vanuse kivistise, Eesti presidendi, plangu veerde istutatud kõrvitsa, maja tagastamise, Narva elektriijaamade erastamise, ajakirjanikust aktimodelli, peapiiskopi, kahe kinnijäänud koera ja palju muu vahele, mis on märkmetena talletatud "lahtistele pildilehtedele".

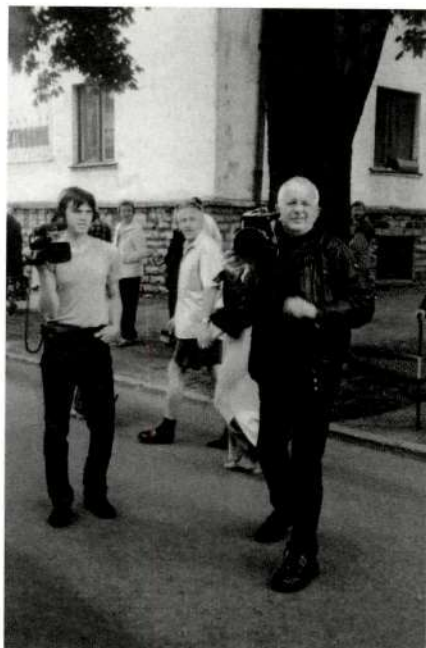
Mis on tema filmis kõige tähtsam, keeldub Mark Soosaar osutamast ja vaataja vastuvõttu kergendamast. Ta hoidub hinnangu-test nii kramplikult, et autoritekstis kolmeti korduv repliik "Seda näitab aeg!" muutub kord-korralt aina silmatorkavamaks ja kõrvariivavamaks. Tahaks hüüda: "Aeg ei näita midagi — sina näitad praegu filmi ja sinu asi on näidata, Mark! *Hic Rhodus, hic salta!*"

## Koduloo väärtus

Niisiis segab Mark Soosaar teadlikult tegelikkuse erinevad mõõtkavad — ajaloolise ja koduloolise. Selles, usun ma, ilmnebki tema esteetiline kreedo.

Nii nagu paratamatus G. W. F. Hegeli osutus mööda koorub välja juhuslikkustest, sünnib ka ajalugu kõigepealt koduloo mastaa-bis. Näiteks ei taibanud mitte keegi Suure Prantsuse Kodanliku Revolutsiooni hälli juures olnuist, et nad teevad suurt ajalugu. (Louis XVI kirjutas 14. juulil 1789 päevikusse: *Rien.*) Ei tunnetanud seda ka kolm jõudu, kelle üürikesel leppimishetkel taassündis 1991. aasta augustis Eesti Vabariik. (Hiljem osutus, et isegi mõni ajaloolaseharidusega asjaosaline ei leidnud toonases Eesti ajaloo ühistest vähimatki professionaalset rahuldust.)

Koduloo õige tähendus ilmneb alles tulevikus vaatajale. Küllap osutub paljugi Mark Soosaare "Nikolai tänavas" talletatud eesti hingele millalgi niisama tähtsaks nagu tänapäeval näiteks Anna Haava väikesed mälestuspildid tsaariaja Eestist. Sellest annavad enesestmõistetava selgusega märku "Nikolai tänavasse" monteeritud kroonikajupid 1913. aasta laulupeost Pärnus, Konstantin Pätsi võidupühakõnest ja tennist mängivast Gustav Ernesaksast. Ning juba ehmatava selgusega signaliseerib mõnesekundine ama-



"Nikolai tänav Pärnus". Mark Soosaar ja Vaiko Edur filmimas Nikolai tänaval 23. juunil 2001. aastal; nad ootavad, millal Eesti president väljub Pärnu raeojast.  
Foto erakogust

töörfilmilõik lahkunud Toivo Kuldsepa-st: jäädvustage kodulugu, ühel päeval võib see osutada ajalooks.

## Mark Soosaare realismi valem

Mark Soosaare esteetika esindab "teoreetiliste kallasteta realismi": filmikunstnikuna pakub ta oma subjektiivsete muljete ja tundmuste siirast väljendust, dokumentalistina aga taotleb teaduslikult objektiivset faktide esitust; reporterina jahib ta maksimaalselt erinevaid detaile, montaaži ehitab aga korduvatele detailidele. Et Mark Soosaar erilisust (koduloolist konkreetsust) peabki olemuslikkuseks (ajalooliseks üldisuseks), johtub tema kui ühiskondlikult mõtleva kunstniku maailmavaatest, mille kohaselt kõik ajalugu sünnib kõigepealt koduloona.

Nendest eeldustest võrsub tema elusõnum, mida kannavad ka "Anu Raud" ja "Nikolai tänav": eestlased, hoolige oma maast ja rahvast — nad on teil ainukesed! See on enamat kui "etnograafiline realism". See on rahvuslik programm XXI sajandi algul, Euroopa Liiduga ühinemise eel. Väga tähtis programm!

## KAHE MEHE ESIKLAPS

"VALGA – TALLINN – VALGA". Stsenaristid ja režissöörid Andres Arro ja Aivo Spitsionok, operaator Arvo Vilu, montaaž: Hendrik Reindla ja Tambet Tasuja, heli: Horret Kuus ja Tiina Andreas, produtsent Peeter Urbla. *Betacam SP*, 52 min, värviline. © "Exitfilm", 2001.

Andres Arro ja Aivo Spitsionoki dokumentaalfilm kannab emakeelset pealkirja "Valga – Tallinn – Valga" ja ingliskeelset *The Lost Twin*. Heal lapsel mitu nime. Kui esimehe viitab otseselt *road-movie*'le ning annab koguni ette teekonna kronotoobi, ringi, siis teise tõlgendusväli on avaram. Kas kadunud, kaotsiläänud, eksinud või hukkunud kaksik või koguni mõlemad kaksikud? Võimalik on ka paralleel David Lynchi *The Lost Highway*'ga, mis teadlikumale filmivaatajale annab samuti vihje teekonnanjutustusest, kuid sel juhul juba müstilisest *thriller*'ist. Kuid võta näpust. Selle filmi puhul on tegemist hoopis naljakalt nõutuks tegeva ekraanitööga, mille süžee pärineb justkui igaõhtusest 17.30-sest seebist.

Lugu ise on järgmine. Kord sündisid kaksikud poisid – Margo ja Marek. Ema loobus neist juba sünnitusosakonnas ning lapsed pandi lastekodusse. Ja kuna ei leitud perekonda, kes oleks tahtnud korraga kahte poissi, siis kaksikud lahutati. Kõigepealt lapsendati Margo, kellest sai Aare, ja seejärel Marek, kellest sai Andres. Ligi kolmkümmend aastat hiljem lobiseb üks tuttav Andresele juhuslikult välja, et tal on kaksikvend. Ja siit, oma teise poole otsingutega, lugu algabki. Filmi alguses on Andres heitunud kuraasikas – missugune inimene kaksikuid lahutab, kas siis sellist jumalateotust seaduslikult ei keelustatud? Ta külastab lastekodu, kus veetis oma esimesed eluaastad, ning kohtub juba eaka naisterahvaga, kes laste käekäigu eest vastutas. Viimane kinnitab, et oli sel ajal puhkusel, kui teda asendav töötaja võttis vastu otsuse poisid lahutada.

Kaksikute lahutamatumust ühtekuuluvusest on kujundatud kindel müüt, mida teada-

gi on varmad ära kasutama nii *show*-bisnis kui kaubandus: kaksikutest on hulganisti vorbitud klišeelikke filme ja raamatuid, milles üks kaksikutest on elurõõmus südametevallutaja ehk midu edukas, teine tagasihoidlik müüri-riillele ehk depressiivne luuser, ning läbi lõbuba ja liigutava süžee kerib film end positiivistlikku lõppu, kus kaksiklapsed mõistavad, et teineteist toetades ja tasakaalustades saab õnn nende igapäevaelu osaks.

Paraku on tegelikkuses kaksikute suhe märksa vastuolulisem. "Mujal maailmas" on sellele juba ammu tähelepanu pööratud ning on kinnistunud tava koolitada eriväljaõppega psühholooge kaksikute, nende lähedaste, abikaasade ja töökaaslaste nõustamiseks. Kaksikud kui nähe on suuresti *terra incognita*, sest kus siiski lõpeb kaksikute kokkukuuluvus ja kus algab vajadus käsitleda neid kui individuaalsusi; kuidas lahendada kaksikutevahelist konkurentsi või suhtuda nende arenguprobleemidesse. Et neid ja paljusid teisi kaksikuid puudutavaid küsimusi lahendada ning kogemusi vahetada, on loodud kaksikute klubid, Internetis eksisteerivad kõrvuti nii kaksikutele mõeldud prügireklaam ja kaubandus kui ka asjalikud lingid ja foorumid. Tänapäeva võimalusi ja ideoloogiaid arvestades on kunagi 1970-ndatel kellegi lastekodutöötaja otsuse vastutustundlikkust Margo ja Mareki lahutamise asjus üsna mõttetu hinnata. Nii nagu on võimatu ette kujutada, milline oleks võinud olla tulemus, kui poisid oleksid kokku jäetud.

Antud juhtumi puhul – nagu heas müügitükis – on vennad täiesti eri masti mehed. Andres on üles kasvanud kesk rammusat Lõuna-Eesti külakogukonda. Tema elu argipäev pakub talle turvalist kalaõngitsemist ja pastoraalset pardijahti, muhedat vestlust sõbraga roostes automootorit kõpitsedes või pisukest sisemist trotsi "isa" kuju kirjeldades. Andres on oma venna otsingutel järjekindel ja emotsionaalne, sest: "Igalühel ei ole kaksikvenda, aga mul on." Kui ta pärast Aarega kohtumist taas tema jäljed kaotab ning tulult vennale helistada püüab, puhkeb temas kirglik solvumus: "Kui ta leiab, et tal on ilma



“Valga – Tallinn – Valga”, 2001.  
 Režissöörid Andres Arro ja Aivo  
 Spitsonok. Kaksikvend Andres vaatab  
 lapsepõlves kasuisa tehtud amatöörfilmi.

vennata lihtsam, siis olgu peale.” Tema jaoks omavad veel tähendust sellised mõisted nagu omaksvõtt, igatsus, sõnapidamine. Ja kuigi ma vaatajana ei kahtle Andrese käitumise ja tunnete siiruses, on tema puhul tegemist siiski vägagi abivalmis portreeritavaga.

Filmi kõige nutikam ja ilmselgelt autorite mahitusel sündinud kaader on Andrese vestlus peegli ees, kus ta odöörripudelit sõrmitsedes peab nartsissistlikku monoloogi oma kujutletava teise minaga. Kuid Andrese käitumise motiiv pole mitte odav ekshibitsionism, pigem on ta neid veendunud idealiste, kes arvab, et maailm on üks suur sõbralik pere, ja oma maailmaparandajalikus tuhinas jagab ta selle kogukonnaga iseennast ja oma elu. Temas on püha lihtsameelsust, mis viib eesmärgile. Õnnestub tal ju Tallinna suhteliselt suvalisel tänavanurgal juhuslikke möödujaid küsitledes leidagi inimene, kes otsitavat Aaret tunneb ja teab.

Kaksikvend Aare on filmis episoodiline, kuid täpselt välja joonistatud karakter. Vastupidiselt Andresele on ta mõrkjalt kinnine kutt, kelle elukeskkonnaks on kapitalistlik hundilaut Tallinn. Aare väldib lähedust ning tunnistab, et sügavate tunnete näitamine on talle piinlik. Autorid on leidnud hästi töötava meetodi, kuidas läbi Tallinna kirjelduse lisada Aare portreele nüansirikkaid pooltoone. Andres eksleb esimesel otsinguretkel pealinna ummistunud tänavatel ning pärast kahtlastesse tupiktänavatesse sattumist võtab orienteerumisel abiks linna kaardi. Majade välisustest sisse pääseda pole tal võimalik, sest need on turvalisuse ja korra huvides kõrvalistele isikutele raudselt suletud. Ja kui Andresel õnnestubki viimaks maja välisuksel koera pissitava tädi vahelt end majja litsuda ning jõuda otsitud korteriuksesse, siis avama tulnud vanahärra piidleb külalist halvasti varjatud vaenuga. Ja ta salatseb, kui mitte otseselt

ei valeta. Selliste üleelamiste peale on Andres oma teise poole otsingul endast välja mine-  
mas.

Filmi kestel näitavad autorid korduvalt Tallinna silmapiiristust ehk kõrghoonetest büroo- ja pangahoonete raevukat pealetungi, kokkusuurust, ülesõitmist, andes mõista, et sellises elukeskkonnas kujuneb kontrolli oma-  
mine ja säilitamine olulisimaks. Et säästa aega ja jõudu ambitsioonikaks sörgiks tuleviku perspektiivide poole, ollakse tunnete spektri väljendamisel kasin.

Kui Aare jõuab viimaks Valgamaale oma vennale külla, kui on võetud hinge vabastuseks hundjalavett ning keha puhastuseks visatud ült kõik kammitsevad ürbid, teeb Andres saunas kaksikvennaga juttu: tema kasuvanemad tahaksid ka Aaret näha. Kõnetatu, kes on parasjagu lava peal higistamas, alasti ja kaitsetu, muutub ootamatult ettevaatlikuks, ning pärast piinlikult pikka pausi tunnistab, et ei tea, kas tema tahab neid näha. Mil-  
leks teha elu keerulisemaks, kui see niigi on?

Võib-olla olen ülekohtune, ent mulle tundus, et ega Aare ei tea sedagi, kas ta oma venda tahab näha. Külaskäik Andrese maa-  
kodusse tundus kunstlikuna ja sai ehk tõuke võimalusest "pildile" pääseda, sest ial ei või  
ju teada, kuidas meedias esinemisest kasu



"Valga – Tallinn – Valga". Andres otsib kaksikvend  
Aare andmeid.

võib tõusta. Olgu kuidas oli, ent hiljem auto-  
rooli taga Tallinna poole uhades on Aare ven-  
naga kohtumist kommenteerides pigem pet-  
tunud ja tüdinud, kui liigutava kogemuse  
võrra rikkamaks saanud. Pärast kirjeldatud  
kohtumist kaob Aare jälle Andrese elust, aga  
kas seekord jäädavalt, on raske öelda. Enne  
lõpeb film.

Mulle isiklikult väga meeldis tasakaa-  
lustatus, millega filmi autorid oma tegelasi  
kujutasid, sest Andresest ja Aarest kui värvi-  
katest isiksustest oleks saanud skitseerida  
karikatuursed vesterni kangelased hea – hal-  
va, oma – võõra, maa – linna primitiivses vas-  
tanduses. Seda õnneks ei juhtunud. Doku-  
mentaaside autoritega juhtub tihti, et filmimi-  
se ajal alla surutud frustratsiooni elatakse  
montaažilaua taga välja või hakatakse võtte-  
platsil "kunsti tegema". Selles filmis on tun-  
da autorite ehedat huvi filmitavate vastu ning  
delikaatsust tegelaste vormimisel "filmikan-  
gelasteks". Tõsi küll, need nimetatud omadu-  
sed ei peaks olema mitte ühe filmi eralisteks  
voorusteks, vaid iga filmi eeltingimusteks.

Kõne all oleva filmi sihtgrupp võiks  
olla seinast seina, sest filmi teemad on inimli-  
kult sügavad, aga nende käsitus humoorikas.  
Nii võiks selle filmi liigitada kuskile melo-  
draama ja komöödia vahele, sest ta tekitab  
minus sütitavaid assotsiatsioone senjoor  
Almodóvariga, kes ühena vähestest on suut-  
nud teha tõelise turundusliku *tour de force*'i ja  
leida üsna omapärase tootenäsi oma filmide-  
le. Õnnestub tal ju järgida oma filmides n-õ  
Euroopa väärtkino õilsaid traditsioone, kui ka  
"peale minna" Ameerika filmiakadeemikute-  
le. Pedro Almodóvar on teinud edukat kar-  
jääri, mille jooksul ta on pilastanud sotsiaal-  
seid norme, populariseerinud transvestiite,  
neurootilisi koduperenaisi, asjatundmatuid  
terroriste ja narkokaubitsejaid nunnasid, ning  
väitnud, et teeb teadlikult filme, mis ei toeta  
mitte kellegi kultuurilist identiteeti. Kuigi  
tema loomingulisest manifestist õhkub pigem  
nostalgia mineviku paradigmade järele kui  
tänapäeva vaataja potentsiaalset õrritust, õn-  
nestub tal teha, vaatamata süžeeikäikude taot-  
luslikule skemaatilisusele, kaasakiskuvaid,  
emotsionaalseid, tõelistena mõjuvaid filme.

Dokumentaalfilmi "Valga – Tallinn –  
Valga" puhul on situatsioonid tõetruud, ent  
tulem pärineks justkui Almodóvari enda eks-  
perimentaalsest laborist, kus ta oma lõputuid  
seebioopereid dokumentaalsesse helikeelde  
on otsustanud hakata valama. Vahest on piir  
elu ja filmi, tõelise ja väljamõeldu vahel nii-  
võrd õhukeseks kulunud, et filme ei tehta  
enam mitte kindlale sihtgrupile, vaid kõik toi-  
mib juba vastupidi. Õpitakse mõtlema, käitu-  
ma ja tundma nende filmide või seriaalide  
kaudu seda, mis on vaimselt jõukohane ja tun-  
netuslikult omaksvõetav. Mitte tegelikkus  
pole filmide materjal, vaid kõige julgemad  
fantaasiad ja ilmvõimatunud dramaturgilised



väärgeneesid on saanud elu osaks. Soovide ja kujutlustega maksab olla ettevaatlik.

"Valga – Tallinn – Valga" resümeerides tuleb märkida, et ligi tunniajane film on oskuslikult kokku pandud: lineaarne jutustus ei veni liiga ega kanna kiirustamise märke, on terviklik, arusaadav ja algusest lõpuni huviga jälgitav. See pole küll film, mis pakuks tugevat emotsionaalset katarsist, ärgitaks teravat sotsiaalia-alast diskussiooni või sepitseks mõttetihedaid semioosiseid, kuid ilmselt ei tekita see lahe filmitöö ka vihaseid ärritus-sündroome niigi pingetest ja kirgedest punduval Eesti filmimaastikul.

Kui millegi kallal õiendada, siis mulle jäi arusaamatuks filmis oleva muusika valik – põhjamaise jazz'i jaheda rahu vormelid ja minimalistlik monotoonsus mõjusid selle filmi puhul vahest liigse verevaegusena. Kui autorite vaoshoitus filmi tegelasi kujutades mõjus ülimalt sümpaatsena, siis just muusikaga oleks võinud luua soojemaid aktsente, veidraid õõtse ja tagant kannustavaid kihelusi. Kuid eks see, millise arsenaliga meisterdatakse oma audiovisuaalset totaalelamust, jääb iga mehe enda otsustada.

Kahe autori koostöös on tarmukat sünergiat!

ANDRES ARRO (sünd. 4. I 1976 Karksi-Nuias) on lõpetanud 1998. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis tele-režii eriala ja 2001 samas produtsentide lühikursused. Filmid: 1998 "Terasratsanik" (koos Andrus Prikiga); 2001 "Valga – Tallinn – Valga" (koos Aivo Spitsnoki-ga). Olnud alates 1996. aastast rohkem kui kümne mängu- või dokumentaalfilmi projektijuht, tootmisasistent ja võtteplatsi administraator, viimati "Eurovision 2000" lauluvõistluse projektijuht.

AIVO SPITSONOK (sünd. 10. VI 1971) on õppinud Tallinna Tehnikaülikoolis 1988–1993 ehitust ja lõpetanud 1998. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis tele-režii eriala, lisaerialaks kultuurimäändžer. Teinud koos Andres Arroga dokumentaalfilmi "Valga – Tallinn – Valga" (2001). Olnud 1994. aastast ETVs mitmete saatesarjade reporter, operator ja režissööri assistent ning režissöör, samuti "Kanal 2" seriaali "Armastuse kahur" montaažirežissöör.

## ÕNNITLEME!

5. juuni

**JOHANNES JÜRISSE**  
muusikateadlane, pedagoog – 80

9. juuni

**HEINO RANNAP**  
muusikapedagoog – 75

9. juuni

**MARVI TAGGO**  
laulja ja näitleja – 60

14. juuni

**RIINA PURGA**  
metsasarvemängija – 60

15. juuni

**NIKOLAI HRUSTALJOV**  
näitleja – 60

16. juuni

**SULEV AINOMÄE**  
metsasarvemängija – 50

24. juuni

**HELI LÄÄTS**  
estradilaulja – 70

26. juuni

**HELJO PAAS**  
laulja – 75

28. juuni

**TÖNU BACHMANN**  
ooperisolist – 60

27. juuni

**GUIDO PANT**  
teatrikunstnik – 80

28. juuni

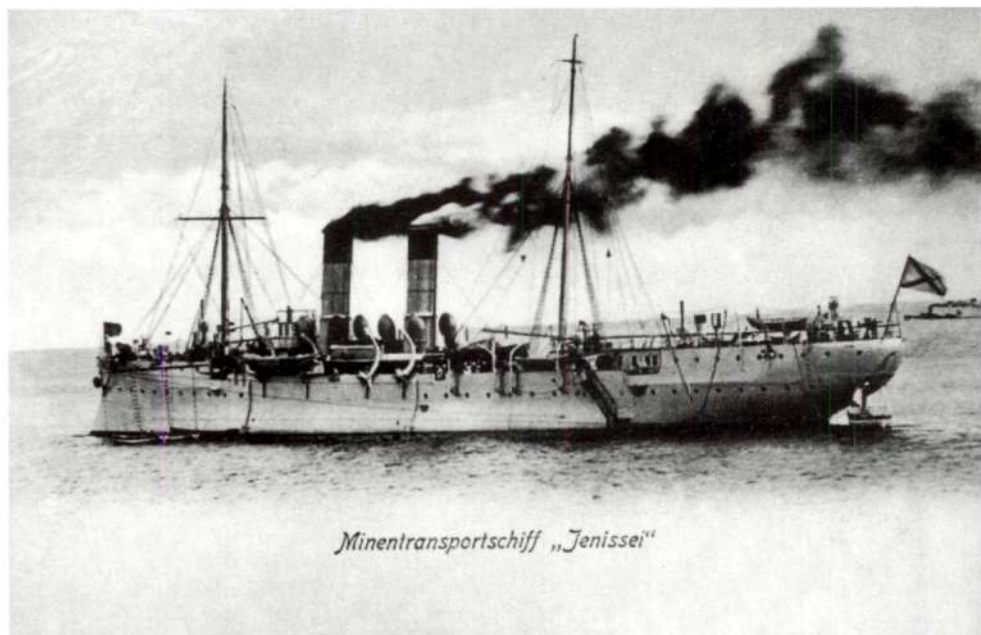
**AVO JOALA**  
flöödimängija ja saksofonist – 60

30. juuni

**RUUTA TARAS**  
pianist ja pedagoog – 70

# MEREPÕHJA MAETUD

*Kaks eesti allveefilmi hukkunud laevadest*



*Minentransportschiff „Jenissee“*

“Tsaari sõjalaev”, 1997. Režissöör Indrek Kangur. Miihiveeskja “Jenissee”, mida torpedeeris Saksa allveelaev U 26 4. juunil 1915 Pakri saarte ja Osmussaare vahel.

“TSAARI SÕJALAEV”. Režissöör Indrek Kangur, stsenaaristid Vello Mäss, Endel Söder ja Indrek Kangur, operaator Priit Vehm, allveevõtted: Kaido Peremees, Andrus Pint, Avo Jüris ja Andres Eero, monteerijad Rainer Kask, Marek Toompere ja Kalle Käärrik, helirežissöör Mati Jaska, valgustaja Jaak Hussar, teksti loeb Margus Saar, muusika valik: Heino Pedusaar, filmi direktor Maie Kerma, tootmisjuht Reet Sokmann. *Betacam SP*, 25 min, värviline ja mustvalge. © “Eesti Telefilm” ETV ja Eesti Meremuuseum, 1997.

“TEMA MAJESTEEDI SÕJALAEV”. Režissöör Indrek Kangur, stsenaaristid Vello Mäss ja Indrek Kangur, konsultant Rein Helme, operaatorid Andres Kull ja Meelis Kadastik, allveevõtted: Kaido Peremees, Vello Mäss, Avo Jüris ja Aldis Baicevičs, helirežissöör Mati Jaska, monteerija Marju Juhkum, teksti loevad Veikko Täär ja Taavi Teplenkov, tootjad Urmas Dresen ja Reet Sokmann. *Betacam SP*, 52 min, värviline ja mustvalge. © F-Seitse OÜ ja Eesti Meremuuseum, 2001.

Allveekinematograafia on oma vane-  
mast, maapealsest vennast kaheksateist aastat noorem. Aga temagi on jõudmas sel aastal soliidsesse 89-aastasessse ikka – juba 1913. aastal tegi ameerika filmioperaator G. Williamson esimesed veelalused võtted.

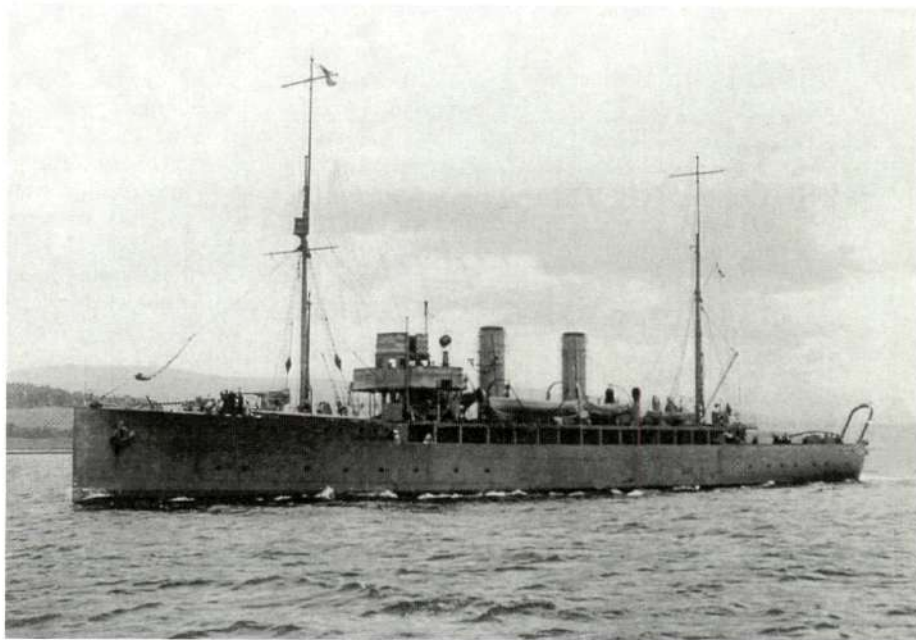
Eesti allveefilm on selle kõrval alles lootusrikkasse noorukiikka jõudnud. Mäletatavasti oli 1984. aastal Tallinnas esimene üleliiduline allveefilmide festival “Meritäht ‘84” ja seal tuli esmakordselt laiema avalikkuse ette Viljandi mees Ado Tomson allveeklubist “Triiton”. Tema film “Sõrmus” võitis peaauhinna ja hiljem esines Tomson edukalt ka rahvusvahelistel allveefilmide konkurssidel.

Kirjutajale teada olevalt tegi Eesti esimese laevavrakifilmi Rein Albri, kes praegu on ametis Mereakadeemias. Kui 1987. aasta suvel tõsteti Väikeses väinas Maasilinna lä-

hedal merepõhjust üles hiliskeskaegne laevavrakk, oli Albri seda tööd filmimas. Aasta või paar hiljem pani ta filmitud materjalist Vello Mässi kaastegevusel kokku dokumentaalfilmi "Oma laeva otsimas". Otsitud ja leitud laev, nn Maasilinna laev, on praegu juba viieteistkümnendat aastat Orissaare kõrval Illiklaial olevas a j u t i s e s hoones, oodates

ne laevamürakas, mis andis omal ajal tööd, leiba ja peavarju 320 meremehele. Hiljaaegu, 1997. aastal andis ta uuesti tööd hulgale meestele "Eesti Telefilmist", Meremuuseumist ja mujaltki, samuti ühele naisosalisele – Maie Kermale, kes oli filmi direktor.

Selle filmi eellugu toimus 4. juunil 1915 Pakri saarte ja Osmussaare vahel, kui piki ran-



"Tema Majesteedi sõjalaev", 2001. Režissöör Indrek Kangur. Briti miinitraaler "Myrtle", mis sõitis 15. juulil 1919 Saaremaa looderanniku lähistel miinile.

enda eksponeerimist väärikas keskkonnas. See lugu kinnitab järjekordselt, et ei ole midagi kindlamat kui ajutised asjad.

Eesti lähivetes on keskajast tänapäevani hukkunud umbes 10 000 laeva. Suurem osa neist vrakkidest on ammu liiva mattunud, tormidest tükkideks rebitud või töökate randlaste poolt tule- ja tarbepuudeks, separauaks ning vasktorudeks lammutatud. Sadu vrakke on aga senini alles ja suur osa neist säilinud vrakkidest pärineb kolmest sõjast, mis mõõdnud sajandil üle sinise maa ja mere käisid – Esimesest maailmasõjast, Vabadussõjast ja Teisest maailmasõjast.

Esimesest maailmasõjast pärinebki laevavrakk, mis sai peategelaseks filmis "Tsaari sõjalaev". Tsoo tsaari sõjalaev oli aastail 1904–1909 St.-Peterburgis ehitatud miiniveeskja "Jenissei", 91 meetri pikkune ja ligi 3000-tonni-

nikut edelasse rühkiv "Jenissei" sai sõbraliku torpeedomüksu Saksa allveelaevalt U 26. Müks oli aga liialt tugev, laevakeresse tekkis mitmesüülane auk ja paremale pardale kreeni vajunud "Jenissei" kadus kümne minutiga veepinnalt. Külma ja märga hauda läksid koos oma laevaga 298 meremeest, sealhulgas ka laeva komandör, 2. järgu kapten K. Prohhorov. Saatuse soosikuid, kes seekord merejumala valdustesse ei sattunud, oli vaid 21 meest.

Muide, filmi subtiitris on laeva hukkumise kuupäevaks märgitud 22. mai – see on tollaegsel Venemaal kasutusel olnud Juliuse ehk vana kalendri kuupäev, aga vist oleks mõttekas siiski kasutada nendegi aegade tähistamisel uut ehk Gregoriuse kalendrit? Pealegi näitas allveelaeva U 26 kalender juba tollalgi 4. juunit. Lisaks, filmi diktoritekti lugev

Margus Saar nimetab "Jenissei" hukkumise kuupäevaks koguni 28. maid – mis kuupäev see on? See ei ole isegi aritmeetiline keskmine uue ja vana kalendripäeva vahel.

Järgnevas loos laeva otsimisest, leidmisest ja uurimisest saab vaataja nimeliselt tuttavaks filmi peaautori **Vello Mässi**, Rootsi uurimislaua kapteni **Bengt Griselli** ja veel paari tegelasega, kuid ekraanil tegutsev tuuk-



"Tema Majesteedi sõjalaev". Allveeuurimislaua "Mare" kapten **Vello Mäss** ja sõjaajaloo professor **Rein Helme**.

rimeeskond (**Andres Eero**, **Avo Jüris**, **Kaido Peremees** ja **Andrus Pint**), samuti tuukreid assisteeriv **Arvi Ukleika** jäävad talle tundmatuks. Aga need mehed veavad välja ju suure osa filmist? Tõsi küll, eelnimetatud viiest mehest nelja nimed vilksatavad filmi lõpetuskirjades, kuid kes neid sealt jõuab lugeda ja varem ekraanil toimunuga kokku panna.

Ning veel teinegi samalaadne tähelepanek. Üle ekraani libiseb laeva põhiplaan koos hulga ruumide ja mehhanismidega, ning diktoriteks ütleb siingi umbisikuliselt, et... "Peterburist saime laeva joonised..." või midagi selleaolist. Aga seekordki on tollel "saamisel" taga konkreetsed inimesed – need olid **Ahti Pärna** ja **Peedu Sammalsoo**, kes Peterburi Mereväearhiivist nood joonised Eestisse filmitegijate kätte töid.

Filmi huvitavamad kaadrid on kahtlemata veealused võtted, mis viivad tavavaataja sinna, kuhu ta muidu kunagi ei satu. Filmi tugevama külje hulka kuulub ka ta muusikaline ja helifoon, mille on kokku pannud vanameister **Heino Pedusaar** ja helirežissöör **Mati Jaska**.

Teine, uusim allveefilm "**Tema Majesteedi sõjalaev**" sai valmis alles möödunud aasta jaanipäeva paiku – juunis 2001. Huvitava kombel on selles käsitletud laev, Briti miinitraaler "**Myrtle**", hukkunud eelnimetatud "**Jenisseist**" neli aastat hiljem, nagu sai valmis teda käsitlev filmgi. Uus ekraanilugu viib meid Vabadussõja aegadesse, mil Läänemaal oli **Suure Venna** rolli enda peale võtnud Suurbritannia sõjalaevastik.

Laiemas laastus on film neist oludest ja aegadest, mis töid Tema Majesteedi sõjalaeva (*His Majesty's Ship*) "**Myrtle**" meie vesse – Eesti Vabadussõjast ja Briti impeeriumi maailmapoliitikast, mis laveeris tollal endise Vene impeeriumi äärealade rahvaste iseseisvuspüüete ja Vene valgete "ühtse ning jagamatu Venemaa" idee toetamise vahel.

Võrreldes neli aastat varasema "Tsaari sõjalaevaga" on uus, stuudio "F-Seitse" tehtud film kaugelt mitmekesisema tegevusega; filmis on fantaasiat ja pinget. Ma nimetaksin seda ekraanilugu vana ilusa terminiga kunstiliseks tõsielufilmiks.



"Tema Majesteedi sõjalaev". Allveevõttel.

Filmil on kolm peategelast: miinitraaler "**Myrtle**", allveeuurimislaua "**Mare**" kapten, juba eelnevast filmist tuttav **Vello Mäss** ja sõjaajaloo professor **Rein Helme**. Neist esimene sõitis 15. juulil 1919 Saaremaa looderanniku lähistel miinile ja puhkab nüüd merepõhjas. Sinna sukeldus ja veealused filmivõtted tegi seekord **Vello Mäss** koos teise kogunud tuukri **Kaido Peremehega**. Filmist paistab silma meie allveearheoloogia isa **Mässi** pikk ja

põhjalik eeltöö oma ettevõtmisele: kõik on eelnevalt selgeks tehtud ja läbi mängitud laeva joonistel, midagi pole jäetud juhuse hooldeks. Eelmise filmi tegemise aegadega võrreldes on paranenud meie meeste tehniline varustus – nüüd on uurimislaeval “Maregi” külguvaatesonar; filmi aitavad elustada tasapinnalised ja ruumilised dünaamilised arvutipildid. Ning filmis tegutsevad inimesed on kõik nimeliselt teada.

Filmi on põimitud hilisajaloo legende ja meremehejutte. Siin on lugu tublidest Eesti diplomaatidest, kes olevat Briti laevastiku Läänemerele kutsunud; tegelikult tehti meie välisesindajaile Londonis natuke “kino” – Briti sõjalaevade meie vetesse saatmine oli otsustatud ammu enne Ants Piibu ja ta kaaslaste sellisesulist taotlust.

Mõnus on jälgida ühe siinsel sõjatandril käinud Briti mereväeohvitseri kirjasõnumeid oma naisele, kuidas ta siinmail hundi-suuruse jänese maha olevat lasknud. Nagu filmist näha, joonistas see tubli kütt oma trofeejänesest isegi pildi, kuidas kaks meest seda pikakõrvalist imeelukat kandepuusse riputatult metsast välja tassivad – ilmselt ei olnud siinsel metsikul maal meestel fotoaparaati käepärast.

Filmist koorub senitundmatuid ajaloo-fakte – nagu näiteks lugu Vabadussõjas osalenud Briti meremeestele kehtestatud mõnust vahetuskursist Inglise naela ja verivärske Eesti marga vahel: kui ametlik vahetuskurs oli 1:25 (nagu tänapäeval kroonilgi), siis tublidele laevameestele vahetati 1:240!

Filmi ajaloolist fooni kommenteerib professor Helme ja ega tal kerge ei ole. Sest tegelikkuses on meie Vabadussõda suurelt osalt läbi uurimata ning seda üsna proosalisel põhjusel: ajaloolased ei saa oma leivakoti peal teha fundamentaaluurimusi, Eesti riigil oma lähiajaloo vastu aga olulist huvi ei ole. Meil on mõned aastad tagasi küll ilmunud kordustrükis kahekõiteline “Eesti Vabadussõda 1918–1920”, kuid see sisaldab faktivigu ja ebatäpsusi. Samal ajal aga on meil Vabadussõjast imekombel säilinud tohtu arhiivimaterjal. Juba enne eelnimetatud kordustrüki ilmumist avaldas Helme arvamust, et tegelikult on meil vaja uut Vabadussõja käsitlust, kuid see mõte jäi meie riigiisade tähelepanuta.

Filmist on märgata, et vähemalt ühe järgija on lugupeetud professor endale siiski leidnud – see on kapten Mäss, kes professoriga dialoogi pidades on endale väärrika valge särgi selga ja lipsu ette pannud – esmapilgul pisiasi, kuid võrreldes eelmise filmi pusa-moega annab see tehtule soliidust.

Kokkuvõtteks tundub siin kirjutajale, et nii mõlema filmi režissöör **Indrek Kangur** kui ka peaautor ja peategelane **Vello Mäss** on “**Tema Majesteedi sõjalaevaga**” teinud meie väikesearvulises sõjamerekineastikas tubli sammu edasi. Kui “**Tsaari sõjalaeva**” pidada õpipoisitööks, siis viimane film annab juba meistrite taseme välja. Näib, et sellitaseme on mehed õnnelikult vahele jätnud. Aga suurmeistrirase on veel ees ja küllap me teame, et andekate meeste ja naiste kõrval on selle saavutamiseks vaja veel kolme asja: raha, raha ja veel kord raha! Vahest tuleb aeg, kus meie suursadamad ja suured laevafirmadki jõuavad merekultuuri toetamiseni; eelvaadeldud filmide rahastajaks ning toetajaks tundusid olevat Rootsi ja Inglismaa, Mereakadeemia ja Eesti merevägi, sekka ka merega seotud väikefirmasid, kellel kultuuritunnetus ilmselt suurem kui nende jõukatel kolleegidel.

Ja võib-olla ilmub siis Mässi uurimislaevale “Mare” kaasaegse tippaparatuuri kõrval ka üks vana ja läbiproovitud salarelv, mis allveefilmi *Grand Old Man*’i kapten Jacques-Yves Cousteau kogemuste kohaselt filmimeestele ja -naistele tublisti inspiratsiooni annab: tonnise mahutavusega roosteveabast terasest veinivaat, millest igatüks võib rüübata südame- ja veresoonkonna. Selline vaat oli kapten Cousteau uurimis- ja filmilaeval “Calypso” ning Cousteau’l koos kaaslastega õnnestus teha sadakond allveefilmi. Siin ilmneb järjekordselt kunstiloomingu ja õilsate jookide otseid.

*INDREK KANGUR (sünd. 15. V 1950 Haapsalus) on lõpetanud 1974. aastal Tartu Ülikooli füüsikuna. Alates aastast 1979 on ta töötanud ETVs režissöörina uudiste-, kultuuri- ja publitsistikatoimetuses. Teinud sellest ajast tänaseni hulganisti mahukaid saatesarju. Filmid: 1985 “Alevi maastikud” (koos Ike Volkoviga); 1994 “Kes on kes Eestis” (koos Katrin Seppeliga); 1997 “Tsaari sõjalaev” (koos Vello Mässiga); 1998 “Ilon” (koos Margus Kasterpaluga); 1998 “Eesti Ralvusraamatukogu” (koos Olev Remsuga); 1998 “Risto” (koos Mart Taveverega); 2001 “Tema Majesteedi sõjalaev”. Töös on dokumentaalfilm “Eesti vangla”.*



Timo Steiner on sündinud 6. mail 1976. Kuigi vanematel erilist suhet muusikaga ei olnud, pandi Timo viieselt Tallinna Muusikakeskkooli eelklassi. Loominguga hakkas ta tegelema väga vara, esimene teos valmis ilmselt juba enne kooli. *Kui noodid selgeks sain, tõmbasin valgele paberile pastakaga jooned ja kirjutasin üles oma esimese loo.*

Muusikakeskkoolis, vist kuuenda klassini, õppisin klaverit ja siis, erandlikult vara, hakkasin kompositsiooni õppima, algul René Eespere juures. *Olen talle siiani tänulik, et ta tõmbas ühel hetkel lastelugudele kriipsu peale ja hakkasime muusikat tegema. Tema juhtis tähelepanu sellele, et on ka teisi asju duuri ja molli kõrvale.*

Aga siis läks ta "keskast" ära. See oli valus kogemus. Edasi õppisin Toomas Trassi, siis Rauno Remme juures. 11. klassis korjas Mati Kuulberg mu üles. Esimene aasta olid suhted temaga kaunis teravad. Napp kirjaviis, mida tema õpetas, mulle ei meeldinud. Aga teisel aastal klappisime väga hästi.

1994. aastal astus Timo Eesti Muusikaakadeemiasse ja lõpetas viis aastat hiljem Jaan Räätsa kompositsiooniklassi. *Rääts tegeles teostega, eriti orkestratsiooni poole pealt. Ta ei parandanud palju, põhiliselt parandas notatsiooni. Korraga muutusin iseseisvaks, tekkis teisiigi liitlasi, näiteks Eino Tamberg, Lepo Sumera...*

EMAs juhtis Timo üliõpilasesindust, kus sai esimesi kogemusi administreerimises.

1999. aastal jätkas Timo EMA magistrantuuris, Raimo Kangro juures. *Töötasime Heliloojate Majas kõrvuti tubades, sain üle ukse nõu küsida. Raimo tavaline kommentaar oli: väga tore lugu, aga sellest aitas. Tagantjärele vaadates olen saanud just need õpetajad, kelle nägu olen tahtnud minna. Põhiline on usaldus õpetaja vastu. Koostöö Raimo Kangroga lõppes 4. veebruaril 2001, pool aastat enne magistriõppe ametlikku lõppu. Magistrantuur jäigi pooleli, kuigi esimene eksam – ca kolmveerand tundi avalikult esitatud muusikat – sai tehtud. Praegu nagu ei tunne, et midagi oleks puudu. Elu lihtsalt tormab nii kiiresti edasi. Ja see on natuke jube.*

Korduvalt on Timo käinud ka Moskvas professor Roman Ledenjovi juures. *Boriss Tšaikovski, Sviridov, Ovtšinnikov... Šostakoviitši-järgse ajastu kultuur on mind tõsiselt tõm-*

*manud. Lepo soovitas, et kõigil, kes Moskvas õppinud, on jube hea orkestratsioon, tuues näiteks iseenda. Muide, ka Boriss Tšaikovski kummardamine algas enne, kui ma Moskvasse jõudsin, ja seal selgus, et Ledenjov on tema kummardaja number üks. Ledenjov küsis esimest korda minu stuudiumi vältel: kus on kõrvalpartii? Selgus, et see ei ole probleem, kui sa kirjutad loo näiteks sonaadivormis.*

Lugemine on olnud heliloojatele oluline kas või vokaalmuusika tekstide pärast. *Ma olen põhjalik lugeja. Kui mulle raamat meeldib, siis naudin iga tähte, koma, lause ehitust. Kui hakkab venima, panen kõrvale.*

Mulle meeldivad raamatud, mille vormist ma alguses aru ei saa, see tekitab huvi. Milan Kunderal on kirot vorm, meelega laiali lõhutud. *Nagu ka Vonnegutil. Aga muidugi on lugu ise ka tähtis. Võib-olla ma seda Lugu otsingi. Muusikas peab olema raudselt midagi veel peale helide. Jaan Kaplinski "Tundeline teekond Ameerikasse" – ta on nii õigele asjale pihta saanud.*

Oma põhikohal töötab Timo Tallinna Muusikakeskkoolis pedagoogina: muusikateoreetilised ained, looming. Ja läks sinna tööle peaaegu kohe pärast selle kooli lõpetamist. *See tundus algul nagu lapsepõlve pikendamine. Siiani pole see tunne päriselt kadunud, ma arvan, et mul on üsna lähedane kontakt õpilastega. Võtan neid kui inimesi. Kokku olen seal majas liikunud üheksateist aastat. Kool on hea kontrast loomingu ja asjaajamisele Heliloojate Liidus. Annad tunni, sul on kuulajad, rutiinis on omamoodi võlu.*

Loomingu õpetamine on ka enda jaoks kasulik. *Analüüsides mingit sündima hakkavat teost, mõtled rohkem ka enda loomingu protsessile. "Keskas" ma olen "tark", Heliloojate Liidus "ametnik" ja loomingus – "looja".*

Aastast 1999 on Timo Heliloojate Liidu juhatuse liige, aastast 2000 Muusikafondi direktor, aastast 2001 ka festivali "Eesti muusika päevad" kunstiline juht. Ikka on arutatud selle üle, kas HLi (loomingulisi liite) on tänapäeval vaja. *Äkki saab tänu sellele, et liit on alles, mõne lolluse ära hoida. Vana ja võimas organisatsioon – ajaloolised asjad mulle meeldivad. Ja muidugi korraldab liit EMPi. Kevadine enese testimine on üliõpilaspäevilt harjumuseks saanud. See on nagu üliõpilasaja pikendamine, sissejäänud elustil. On ju tore, et sinu najal midagi koos seisab. Eks päevade nägu on pidevas muutumises. Otsime alles õiget vormi.*



On ju tore, et sinu najal midagi koos seisab...  
Harri Rospu fotod

Festivalil "NYVD '97" debüteeris poogenklaveri ansambel, kunstiline juht Timo Steiner. Olulisem kui poogenklaver ise, on kontakt poogendamise guri Stephen Scottiga. Tahaksin ta panna oma kompositsiooniõpetajate ritta.

Timo loomingu nimistusse kuulub praegu ca 40 teost. Juba pärast EMA lõpueksamit 1999. aastal arvas Veljo Tormis, et Timo oli lõpetajatest kõige väljakujunenuma helikeelega. Tegelikult tahaksin sellele vastu vaielda. Minu jaoks on iga teos uue jalgratta leiutamine. Kuigi mingi jupike võib kääna teosest teosesse, jõuan ma selleni alati erinevat teed pidi. Ei ole väljakujunenud mõtlemise skeletti, millele lugu toetada. Et kui ma teost tegema hakkän, siis on seal sees mingid kindlad asjad. Lugu läheb siis paika, kui ma leian "särtsaka", siis tuleb vorm, kõik liigub oma kohale. Inspiratsioon on ikkagi olemas! Millega Timo hetkel lööb, on vormiselt ja tagasivaatavus, mida praegustel noortel heliloojatel eriti ei ole. Palusin tal nimetada kolm

teost, mida ta ise millegi poolest esile tõstaks.

... "Demian" (1997) keelpilliorkestrile, üks olulisemaid mu enda jaoks. Selles loos sain Räätsa mõjudest lahti, see oli põhimõtteliselt teistmoodi tegemine. Tol hetkel oli Hermann Hesse minu jaoks väga oluline. Jube pabim oli sees. Üritasin kontserdil objektiivselt kuulata, et kas seal on üldse midagi, mis võiks teistele ka huvi pakkuda, või läks ainult mulle korda. Ega ma siiani ei oska oma lugusid kuulata. Pärast ettekannet tõmbun pigem endasse, kui lähen muusikutega sündmusest tähistama.

Teine põhimõtteline kröök käis "Killeriga" (2001). Nüüd on midagi jälle teistmoodi, lihtsamaks läinud, mul oli seda kirjutades tunne, et ma räägin lastele lugu, kõik peab olema aeglaselt ja selgelt ära jutustatud, et jõuaks päralt. Jõudis.

"Killerist" alates on mu suhe loominguuga muutunud vähem valuliseks, vähem isiklikuks.

Tahaks veel nimetada "A Meseure of Happiness" (1999) oboele. See on põhimõtteline lugu, kuidas nukralt õnne väljendada. See on midagi minust endast. Tegelikult kirjutan ma viimasel ajal nagu koodat mingile asjale, sellest ka see nukrus.

Väiksemale koosseisule kirjutatud kammermuusikat on Timo loomingu vähe. Selle eest võib iga nädal kuulda ETVs tema tunnusmuusikat saadetele "Op" ja "Punane tuba".

"Opi" muusika on episoodiliselt käinud läbi neljast teosest. Aga iseseisvat lugu sellele materjalile polegi. Ega tule vist ka, sest nüüd on juha ära tüüdanud.

Loomisprotsessiga käivad kaasas ka hirmud. Mul on tekkinud süvenev hirm valge paberi ees. Teose tegemine on emotsionaalne protsess. Inspiratsioon on olemas, aga on olemas ka hirm selle ees. Seda kõike tuleb uuesti ja uuesti läbi teha. Et teos avaneks, on vaja teatud hulk tööd ära teha. Ka selle töö ees võib tekkida hirm. Kui oled hirmust üle saanud, siis enam muud asjad ei huvita.

MARE PÕLDMÄE



THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE, PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITOR: MARGOT VISNAP. MUSIC EDITOR: THINA ÖUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. VOORIMEHE 9, PK 3200, TALLINN 10146, ESTONIA

## THEATRE

### MARGOT VISNAP. A YEAR COMES AND GOES (13)

An overview of the creative year in Estonian theatre (2001). The author relies in her writing on the expert evaluations presented to the Ministry of Culture where each reviewer tackled one theatre. The year 2001 in Estonian theatre was peaceful and stable, but without sparkling successes.

### ANDRES KEIL. NEONARRATIVE, NEOREALIST WINDS? (20)

The author tackles Estonian drama in 2001. The ideas are derived from the paper read in the Tartu House of Literature at the annual meeting of the Estonian Literary Society. The reviewer considers the Estonian drama to be on the ascent: plays are written in large numbers and they reach the stage more often than before. However, Keil criticises the authors for too closely following the mainstream and trying to adapt to the requirements of theatre.

### REET NEIMAR. THOSE WHO START ARE NOT BEGINNERS (24)

The theatre critic and lecturer looks at this spring's drama graduates. This is the 20<sup>th</sup> class already, this time supervised by theatre director Elmo Nüganen. Neimar analyses their four years of study and also writes about the problems facing Estonian theatre teaching in general.

### NEEME RAUD. AMERICAN THEATRE – THE FUTURE MODEL FOR EUROPE...? (38)

The prominent *Actors Theater* in Louisville, state of Kentucky, has for the past twenty-six years organised a festival of contemporary American drama. Part of this spring's gathering was a round table conversation for foreign journalists with the theatre's chief director Marc Masterson and director Alexander Speer who gave a detailed overview of the American 'free market theatre' work principles, rather rarely met elsewhere. The following notes are based on those conversations.

## MUSIC

### LILIAN SEMPER Answers (3)

Ivalo Randalu, one of the permanent authors of the magazine, interviews Lilian Semper, pianist and professor at the Estonian Academy of Music. Semper was born in 1933 in the family of a prominent Estonian cultural figures – her father, Johannes Semper, was an outstanding writer and poet of the first half of the 20<sup>th</sup> century, and the first minister of culture of Soviet Estonia. Her mother, Aurora Semper, was a musicologist and pianist. Lilian Semper graduated from the Tallinn State Conservatory in 1957 where she studied piano with professor Heljo Sepp. The same year she continued her studies at the Moscow State Conservatory until 1961, supervised by the well-known teacher, professor Jakov Zak. Since 1958 she has performed solo programmes, as a soloist at sym-

phony concerts and in ensembles. From 1960 up to the present day she has taught piano at the Tallinn Conservatory (now the Estonian Academy of Music). At the last (6<sup>th</sup>) pianist contest, her student Irina Zahharenkova achieved remarkable results.

### VALDUR ROOTS. Lilian Semper Plays (12)

In 2001, Lilian Semper produced a splendid solo CD "Lilian Semper Plays". The CD presents recordings made for the Estonian Radio during many years, which include Johann Sebastian Bach's Chromatic Fantasy and Fugue, Chopin's mazurkas *C-major op 24 no 2, a-minor op 17 no 4 ja a-minor op 67 no 4; 7 preludes (1914 – 1917) and "The Faun's Dance" (1917) by the Estonian composer Heino Eller; and Veljo Tormis's 3 preludes and fugues (1958 – 1960; dedicated to Lilian Semper); Finnish composer Juhani Komulainen's Ballad (1985) and Béla Bartók's 14 bagatelles op 6.*

### VLADIMIR-GEORG KARASSEV-ORGUSAAR. The Arrival of Tormis in France (42)

V.-G. Karassev-Orgusaar, a well-known Estonian filmmaker, has been living in Paris since 1976, having emigrated during the years of the Soviet occupation because of his dissident ideas. In his article he follows the breakthrough path of Veljo Tormis's music in France over a long period, or in his own words: "The arrival of Tormis in France took a long time and was rather thorny..." Success came in April 2002 at a concert in a former monastery Abbaye de Noirlac. The author also talks about Arvo Part.

### EVI ARUJÄRV. Days of Estonian Music 2002: glissando – sliding (50)

Over 30 premieres were presented at the days of Estonian music between 4 and 10 April. New music is always the most exciting part of the days, especially the new choices that tend to repeat themselves which could herald a new trend. It is only natural that some follow the footsteps of a tradition or another, some use history, but a large part of composers seems to want to get out of history. There were enough signs of that at the days of Estonian music 2002. Arujärv analyses this in the work of Aare Kruusimägi, Kairi Kosk, Ester Mägi, Liis Jürgens, Tõnis Kauman, Margo Kõlar, Anti Marguste, Timo Steiner, Urmas Lattikas, Kerri Kotta, Tõnu Korvits, Märt-Matis Lill, Toivo Tulev, Helena Tulve, Mari Vilmand and Mart Siimer.

### JOHANNES JÜRISSEON. Cultural Background of Heino Eller's Work in Estonia (55)

On 5 June this year, the Estonian musicologist Johannes Jürisson celebrated his 80<sup>th</sup> birthday. He is known as one of the best specialists in early Estonian cultural history, at least among musicians. A vivid example of this is the current article devoted to the cultural background of Eller's work. Jürisson delivered a lecture on this topic at a conference in Tallinn on 5 March 1987 dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of the composer. On 7 March this year, the music lovers celebrated Eller's 115<sup>th</sup> anniversary. The article continues.

**Persona grata. TIMO STEINER (93)**

Timo Steiner is a composer, born in 1976. He graduated from the Tallinn Secondary School of Music in 1994. The same year he began studying composition at the Estonian Academy of Music with Jaan Rääts. In 1999 he continued as an MA student with Raimo Kangro, which he hasn't yet finished. Steiner currently teaches at the Tallinn Secondary School of Music; from 1999 he is member of the board of the Estonian Composers' Union, since 2000 he heads the Foundation of Music and since 2001 he has organized the festival "Days of Estonian Music".

**CINEMA****GRAHAM FULLER. Babes in Babylon (59)**

An article translated from the magazine "Sight and Sound", December 2001, dealing with David Lynch's latest film "Mulholland Dr." (2001).

**MARIANNE KÕRVER, ANDRES MAIMIK.****There's Darkness at the End of the Tunnel (65)**

Dialogue about the absurd, horror and depression on the basis of David Lynch's film "Mulholland Dr." (2001) and Ethan and Joel Coen's film "The Man Who Wasn't There" (2001). Maimik concludes the conversation with words that both films are abundant form games on the subjects of film classics. However, it is easier to make parables understandable by means of familiar elements of cultural history and parodic or grotesque characters. The role of Lynch and the Coens as entertainers should not therefore be underestimated.

**VESTE PAAS. Once Upon a Time There Was a Tallinn Movie Studio, I (70)**

First part of a longer article treating filmmaking in Estonia in 1945–1956. The first half focuses on the building of the Harju Street house, also on the construction of the pavilion on Kaupmehe Street and the laboratory on Harju Street. Plans of establishing a grand studio are also described. Such plans initially emerged in the late 1940s and again became topical in 1954.

**ÕIE ORAV. Thinking of My Schoolmate (75)**

Story of the documentary filmmaker Valeria Anderson (born in 1932), considered to be the founder of Estonian school of documentaries and one of the founders of critical journalism in the entire Soviet Union of the early 1960s. Her studies at the Moscow Institute of Cinematography are recalled, and her most important films described. Anderson talks about her work herself too.

**TOIMETUSE KOLLEEGIUM:**

JAAK ALLIK  
ARVO IHO  
ARNE MIKK  
PRIIT PEDAJAS  
LINNAR PRIIMÄGI  
JAAN RUUS  
MARK SOOSAAR  
EINO TAMBERG

**LINNAR PRIIMÄGI. Mark Soosaar's Realism and National Programme (80)**

The lengthy analysis tackles Mark Soosaar's (born in 1946) two latest real life films: "Nikolai Street in Pärnu" (2001) and "Anu Raud – Patterns of an Artist's Life" (both by "Weiko Saawa Film, 2002). Priimägi considers the first as an original "home video", the second he calls "great documentary". The difference is mostly based on the different approach of the director. The reviewer concludes that the aesthetics of Soosaar represents "realism without theoretical shores": as a film artist, he offers the sincere expression of his subjective impressions and feelings, and as a documentalist he presents scientifically objective factual material; as a reporter, he wants vastly different facts, but the result relies on repetitive details.

**KAROL ANSIP. The First-born of Two Men (84)**

Review of Andres Arro (born in 1976) and Aivo Spitsnokoks (born in 1971) documentary "The Lost Twin" ("Exitfilm", 2001) that tells about the finding of one another of the twins who were separated as children and now meet after thirty years. The reviewer finds that nearly an hour-long film has been skilfully put together: the linear story does not drag on or display signs of hurrying; it forms a whole and is understandable and interesting from start to finish.

**MATI ÕUN. Buried at the Bottom of the Sea (88)**

The military historian Õun reviews two Indrek Kangur's (born in 1950) underwater films about perished ships: "The Tsar's Warship" ("Eesti Telefilm", 1997) and "His Majesty's Warship" ("F-Scitse", 2001). The reviewer considers the first to be the work of an apprentice, but the second reaches master's standard and constitutes a considerable step forward in the modest number of Estonian naval films.

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, Rävälä pst. 10  
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2  
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9  
AS Lehti-Maja, (R-kioskid)  
AS Plusspunkt  
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2  
Eesti Draamateater  
Tallinna Linnateater  
Von Krahli Teater

**Tartus:**

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11  
Postimehe Äri, Raeokja plats 16  
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

**Hea lugeja!** Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetuse).

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



9. — 19. aprillini 2002 toimus Tallinnas rohkem kui seitsmeaastase vahemaa järel taas Eesti pianistide konkurss, mille järjekorra numbriks oli kuus. Konkursi kolmekümne kahest osavõtjast pääses finaali kuus: Mihkel Poll, Irina Zahharenkova, Hando Nahkur, Sten Lassmann, Mihkel Mattisen ja Age Juurikas. Žürii, koosseisus prof Ramzi Yassa (žürii esimees, Prantsusmaa), prof Juris Kalnciems (Läti Muusikaakadeemia), Madis Kolk ("Eesti Kontsert"), prof Marje Lohuaru (EMA) ja Marko Martin, tunnistasid parimaiks **Age Juurikase** (ülal paremal) ja **Sten Lassmanni** (ülal vasakul), kes jagasid I kohta, ning Tallinna Muusikakeskkooli IX klassi õpilase, viieteistkümnendaastase üliandeka pianisti **Mihkel Polli** (all), kes pälvis II koha. III koht jäi paraku välja andmata. Diplomi väärised **Mihkel Mattisen, Hando Nahkur ja Irina Zahharenkova**.

*Harri Rospu fotod*





Hetki Eesti muusika päevadelt 2002: ülal *Weekend Guitar Trio* (Mart Soo, Tõnis Leemets, Robert Jürjendal) ja Priit Lehto "Mammutkontserdil" Eesti Muusikaakadeemia kammersaalis.

All: Toivo Tulev ja ansambli *Muzicatreize* (Prantsusmaa) kunstiline juht Roland Hayrabadian.

*Kaupo Kikase fotod*

