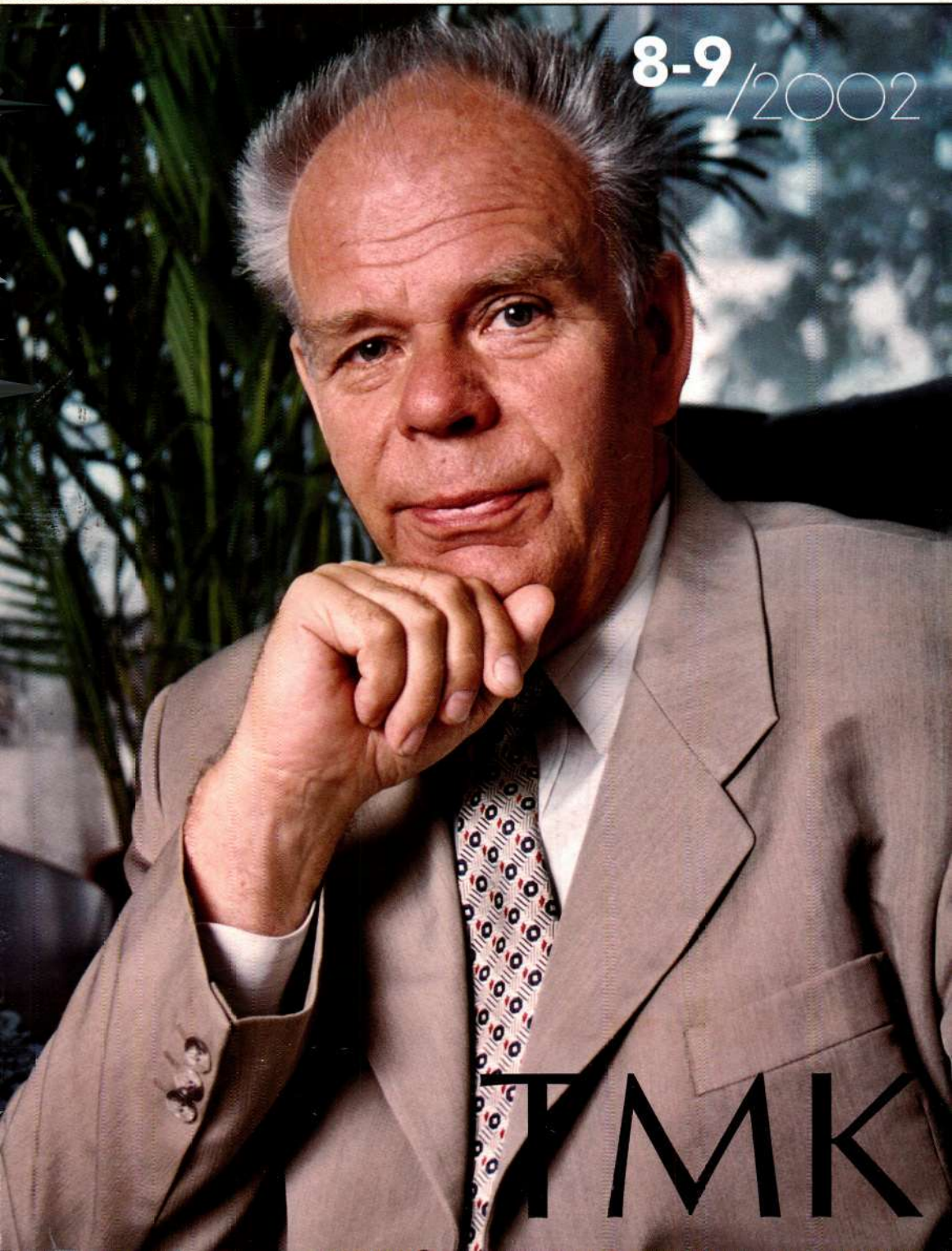
ISSN 0207–6535

teater · muusika · kino

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

8-9/2002



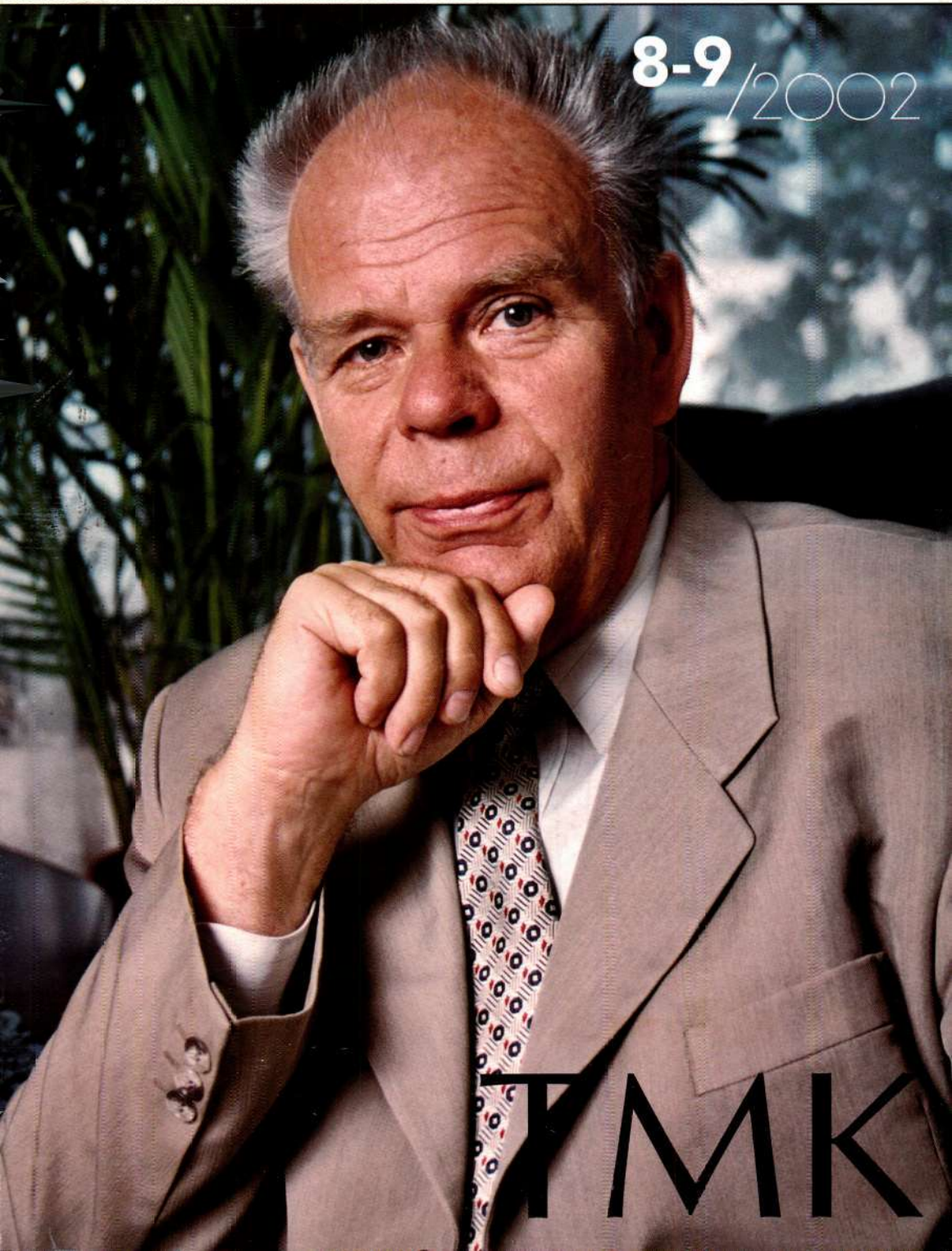
TMK

ISSN 0207–6535

teater · muusika · kino

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

8-9/2002



TMK

8-9/2002

XXI AASTAKÄIK

VASTUTAV VÄLJAANDJA MARIKA ROHDE
tel 6 46 47 44

PEATOIMETAJA kt MADIS KOLK tel 6 44 02 52

TOIMETUS: Tallinn, Voorimehe 9
Postiaadress: postkast 3200
e-mail tmk@estpak.ee

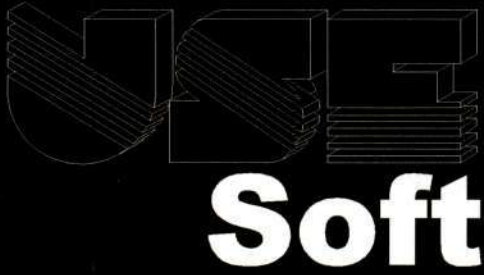
Teatriosakond
Madis Kolk, tel 6 44 02 52
Muusikaosakond
Tiina Õun, tel 6 46 47 43
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 46 47 45
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 46 47 40
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 46 47 40
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 46 47 42
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 46 47 40
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 46 47 42
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 46 47 45

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:
Eduard Tubina loomingu visa ja väsimatu propageerija nii helis kui ka kirjasõnas, muusikafestivali "Tubin ja tema aeg" kunstiline juht ning Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu esimees Vardo Rumessen.

Harri Rospu foto

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



AJAKIRI ILMUB EESTI RIIGI TOETUSEL. HONORARID EESTI KULTUURKAPITALILT

8-9/2002

XXI AASTAKÄIK

VASTUTAV VÄLJAANDJA MARIKA ROHDE
tel 6 46 47 44

PEATOIMETAJA kt MADIS KOLK tel 6 44 02 52

TOIMETUS: Tallinn, Voorimehe 9
Postiaadress: postkast 3200
e-mail tmk@estpak.ee

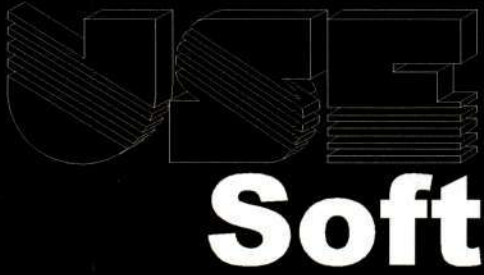
Teatriosakond
Madis Kolk, tel 6 44 02 52
Muusikaosakond
Tiina Õun, tel 6 46 47 43
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 46 47 45
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 46 47 40
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 46 47 40
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 46 47 42
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 46 47 40
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 46 47 42
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 46 47 45

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:
Eduard Tubina loomingu visa ja väsimatu propageerija nii helis kui ka kirjasõnas, muusikafestivali "Tubin ja tema aeg" kunstiline juht ning Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu esimees Vardo Rumessen.

Harri Rospu foto

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



AJAKIRI ILMUB EESTI RIIGI TOETUSEL. HONORARID EESTI KULTUURKAPITALILT

teater · muusika · kino

SISUKORD

	TEATER	
	Vastab ELMO NÜGANEN	3
Ester Võsu	MÕNED KINNISMÕTTED TEATRI JA LOODUSE SUHETEST	16
Anneli Saro	LAVA KEHTESTAMINE LOODUSES	19
Kristel Nõlvak	LOODUSEST RITUAALI JA TEATRINI	21
Taago Tubin	RICHARD SCHECHNERI KESKKONNATEATRI TEOORIA JA LAVASTUS "REHEPAPP"	24
	"PÕDERNAISEST", TEATRISÜNDMUSEST, KREOLISEERUMISEST JA VEEL MÕNEST ASJAST	28
Madis Kõiv	EHITAJA SOLNESS	33
	MUUSIKA	
	120 AASTAT SÜNNIST	
Leo Normet	MART SAAR OMAS AJAS	44
Maria Erss	ALGUSES OLI SÕNA... OOPERILIBRETO JA TEADUS	50
Evi Arujärv	TUBIN JA AJAD: KLASSIK AJALOO VANGIS (*Muusikafestivalist "Tubin ja tema aeg"*)	57
Bruno Giner	NÜÜDISAEGNE PRANTSUSE MUUSIKA: MÕNED SUUNAD (*Algus TMK nr 5, 2002*)	64
Maarja Kasema	ERSO KONTSERDIHOOAEG 2001/2002	73
Vaike Sarv	UURIMUSI PÄRIMUSMUUSIKAST (*Raamatust "Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas 1". Koostajad Triinu Ojamaa ja Ingrid Rüütel*)	81
	PERSONA GRATA MIHKEL PEÄSKE	125
	KINO	
Lauri Kärk	ELA ISE JA LASE KA TEISTEL ELADA? (*XVI Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival*)	84
Marianne Kõrver	MIFF 2002 (*XXIV Moskva rahvusvaheline filmifestival*)	90
Kärt Hellerma	AMÉLIE: VÕLUR, HALASTAJAÕDE JA VAIMULIK (*Jean-Pierre Jeunet' mängufilmist "Amélie"*)	94
Tristan Priimägi	SINIKAEL JÄTAB JÄLGI (*Marko Raadi mängufilmist "Agent Sinikael"*)	99
Karol Ansip	(UNE)NÄRVIDEL KÄIMISEST (*Mati Küti animafilmist "Nööbi odüsseia"*)	104
Kiwa	LENNUVÕIMETUTE LUMELEPATRIINUDE *BAD TRIP* (*Heiki Ernitsa ja Janno Põldma joonisfilmist "Lepatriinude jõulud"*)	109
Andres Maimik	ARNOLDI KROONIKAD — EESTI MEELELAHUTUSE ONTOLOOGIA (*Urmas E. Liivi portreefilmist "Teine Arnold"*)	112
Toomas Raudam	NELI JOONT "TEISES ARNOLDIS" (*Urmas E. Liivi "Teine Arnold"*)	115
Indrek Rohtmets	ÕPETLIK JALUTUSKÄIK MEREST MAALE ÜLE MAAILMA LIIGIRIKKAIMATE NIITUDE (*Ago Ruusi loodusfilmist "Terra maritima"*)	118
Jaanus Kulli	KAHEKSA KUUD SIBERI ÕPETAJAT (*Heini Drui dokumentaalfilmist "Siberi õpetaja"*)	121

teater · muusika · kino

SISUKORD

	TEATER	
	Vastab ELMO NÜGANEN	3
Ester Võsu	MÕNED KINNISMÕTTED TEATRI JA LOODUSE SUHETEST	16
Anneli Saro	LAVA KEHTESTAMINE LOODUSES	19
Kristel Nõlvak	LOODUSEST RITUAALI JA TEATRINI	21
Taago Tubin	RICHARD SCHECHNERI KESKKONNATEATRI TEOORIA JA LAVASTUS "REHEPAPP"	24
	"PÕDERNAISEST", TEATRISÜNDMUSEST, KREOLISEERUMISEST JA VEEL MÕNEST ASJAST	28
Madis Kõiv	EHITAJA SOLNESS	33
	MUUSIKA	
	120 AASTAT SÜNNIST	
Leo Normet	MART SAAR OMAS AJAS	44
Maria Erss	ALGUSES OLI SÕNA... OOPERILIBRETO JA TEADUS	50
Evi Arujärv	TUBIN JA AJAD: KLASSIK AJALOO VANGIS (*Muusikafestivalist "Tubin ja tema aeg"*)	57
Bruno Giner	NÜÜDISAEGNE PRANTSUSE MUUSIKA: MÕNED SUUNAD (*Algus TMK nr 5, 2002*)	64
Maarja Kasema	ERSO KONTSERDIHOOAEG 2001/2002	73
Vaike Sarv	UURIMUSI PÄRIMUSMUUSIKAST (*Raamatust "Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas 1". Koostajad Triinu Ojamaa ja Ingrid Rüütel*)	81
	PERSONA GRATA MIHKEL PEÄSKE	125
	KINO	
Lauri Kärk	ELA ISE JA LASE KA TEISTEL ELADA? (*XVI Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival*)	84
Marianne Kõrver	MIFF 2002 (*XXIV Moskva rahvusvaheline filmifestival*)	90
Kärt Hellerma	AMÉLIE: VÕLUR, HALASTAJAÕDE JA VAIMULIK (*Jean-Pierre Jeunet' mängufilmist "Amélie"*)	94
Tristan Priimägi	SINIKAEL JÄTAB JÄLGI (*Marko Raadi mängufilmist "Agent Sinikael"*)	99
Karol Ansip	(UNE)NÄRVIDEL KÄIMISEST (*Mati Küti animafilmist "Nööbi odüsseia"*)	104
Kiwa	LENNUVÕIMETUTE LUMELEPATRIINUDE *BAD TRIP* (*Heiki Ernitsa ja Janno Põldma joonisfilmist "Lepatriinude jõulud"*)	109
Andres Maimik	ARNOLDI KROONIKAD — EESTI MEELELAHUTUSE ONTOLOOGIA (*Urmas E. Liivi portreefilmist "Teine Arnold"*)	112
Toomas Raudam	NELI JOONT "TEISES ARNOLDIS" (*Urmas E. Liivi "Teine Arnold"*)	115
Indrek Rohtmets	ÕPETLIK JALUTUSKÄIK MEREST MAALE ÜLE MAAILMA LIIGIRIKKAIMATE NIITUDE (*Ago Ruusi loodusfilmist "Terra maritima"*)	118
Jaanus Kulli	KAHEKSA KUUD SIBERI ÕPETAJAT (*Heini Drui dokumentaalfilmist "Siberi õpetaja"*)	121

VASTAB ELMO NÜGANEN

Teeme nii, et täna filmist "Nimed marmortahvil" ei räägi. Küllap hakatakse lähiajal sinult selle kohta niigi palju pärima. Püüaks rääkida sellest, millest su varasemates intervjuudes vähem juttu on olnud. Impulss. Mõjutused. Kust sünnib mõte? Kuidas juhuslik kohtumine või sündmus võib kaasa tuua idee sünni? Kodu. Asjade algus. Need võiksid ehk olla meie tänase vestluse teemad.

Arvan, et ma mängisin lapsepõlves vist väga palju üksi. Ka niisuguseid mänge, mis vajavad ilmtingimata partnerit või partnereid. Ja kuna neid lihtsalt ei olnud, siis mängisin ise mitme eest, mis ei tähenda, et ma poleks olnud seltsiv laps. Üks niisugune mäng oli näiteks jäähoki: võtsin laualt lina ära — siis kui vanemaid kodus ei olnud — ja joonistasin küllaltki kenale uhkele lauale väravad ja mängijad. Siis mängisin alguses ühelt poolt — see söödab sellele ja see söödab sellele, see kaotas litri —, seejärel läksin teisele poole suurt lauda ja sealt mängisin edasi.

Läheme nüüd reaalsete partnerite juurde, läheme teatrimaailma. Oled oma kursusekaaslasi Linnateatrisse kokku kollektsioneerinud?

Pean tunnistama, et mul pole olnud plaani oma või mingi teise lennu inimesi siia koguma või kollektsioneerima hakata. See kujunes kuidagi lihtsalt niimoodi, ja ega neid siis nii palju ka ole. Raivo Tamm tuli siia, aga nüüd on ta jälle läinud, Allan Noormets ja Rain Simmul on tulnud juurde minu ajal, Anne Reemann, Piret Kalda ja Epp Eespäev olid siin teatris juba varem, enne mind. Aga seda ma olen küll kuskilt lugenud ja ise sealjuures mõelnud, et tore oleks töötada niisuguses teatris, kus trupp on nii tugev, et tema kõige nõrgem lüli võib ka mängida Hamletit. Mina tahaksin küll niisugusesse truppi kuuluda. Sest ma olen märganud, et näitleja mängib ju alati paremini tugevama, parema partneriga. Ma ei kujuta ette niisugust asja, et näitleja mängib paremini diletantide ja oskamatute seas, hiilgab seal. See on võimatu. See on nägude tegemine või enese petmine. Või siis enesekordus või eneseimetlus. See on igas mängus nii — korvpallis, jalgpallis, tennises, males, teatris. Mida paremad partnerid, seda nauditavam mäng. Niimoodi ma mõtlesin ja mõtlen praegugi. Olen püüdnud ka selles suunas tegutseda, et trupp oleks nii tugev.

Kas sa oled näitlejate puhul sellega arvestanud, mis kellelegi sobib, mida keegi vajab?

Ikka tahaksin öelda, et olen püüdnud arvestada. Kuigi see võib kõrvalt paista hoopis teistmoodi. Oli meil kunagi situatsioon, et teater oli üsna mitu aastat mänginud väikeses ruumis. Näitlejatele olnuks kasulik esineda ka suuremas ruumis, suuremale publikule. Et ei jääks käepäraseks üksnes selline mängutehnika, et teeme kõike väikselt ja napilt. Oli vaja vaheldust, et mingid muud võimed ja vahendid näitlejal rooste ei läheks, et ta saaks suurt häält ja suurt liikumist ka teha. On ikka vahe küll, kas näitleja on tunnetanud, kuidas vaikib kuuskümmend inimest saalis või kuidas on korraga hiirvaikselt kuussada inimest; kuidas naerab kuuskümmend ja kuidas naerab kuussada; kuidas aplodeerib kuuskümmend inimest ja kuidas kuussada . Näitleja, kes seda on kogenud, tahaks vahel ka kuuesajale või veel suuremale hulgale mängida. Ka puhtmajanduslikult oli teatril suvelavastust vaja. Ja kui need asjad said kokku viidud, oligi mul "Musketäride" raamat laua peal. Trupis juhtusid parasjagu ju ka musketärid olema. Päris raske on minul praegu kujutleda kedagi teist neis neljas rollis. Üsna ideaalilähedane koosseis olid Allan, Marko, Jaanus ja Indrek küll.

Elmo Nüganen augustis 2002.
Harri Rospu foto

VASTAB ELMO NÜGANEN

Teeme nii, et täna filmist "Nimed marmortahvil" ei räägi. Küllap hakatakse lähiajal sinult selle kohta niigi palju pärima. Püüaks rääkida sellest, millest su varasemates intervjuudes vähem juttu on olnud. Impulss. Mõjutused. Kust sünnib mõte? Kuidas juhuslik kohtumine või sündmus võib kaasa tuua idee sünni? Kodu. Asjade algus. Need võiksid ehk olla meie tänase vestluse teemad.

Arvan, et ma mängisin lapsepõlves vist väga palju üksi. Ka niisuguseid mänge, mis vajavad ilmtingimata partnerit või partnereid. Ja kuna neid lihtsalt ei olnud, siis mängisin ise mitme eest, mis ei tähenda, et ma poleks olnud seltsiv laps. Üks niisugune mäng oli näiteks jäähoki: võtsin laualt lina ära — siis kui vanemaid kodus ei olnud — ja joonistasin küllaltki kenale uhkele lauale väravad ja mängijad. Siis mängisin alguses ühelt poolt — see söödab sellele ja see söödab sellele, see kaotas litri —, seejärel läksin teisele poole suurt lauda ja sealt mängisin edasi.

Läheme nüüd reaalsete partnerite juurde, läheme teatrimaailma. Oled oma kursusekaaslasi Linnateatrisse kokku kollektsioneerinud?

Pean tunnistama, et mul pole olnud plaani oma või mingi teise lennu inimesi siia koguma või kollektsioneerima hakata. See kujunes kuidagi lihtsalt niimoodi, ja ega neid siis nii palju ka ole. Raivo Tamm tuli siia, aga nüüd on ta jälle läinud, Allan Noormets ja Rain Simmul on tulnud juurde minu ajal, Anne Reemann, Piret Kalda ja Epp Eespäev olid siin teatris juba varem, enne mind. Aga seda ma olen küll kuskilt lugenud ja ise sealjuures mõelnud, et tore oleks töötada niisuguses teatris, kus trupp on nii tugev, et tema kõige nõrgem lüli võib ka mängida Hamletit. Mina tahaksin küll niisugusesse truppi kuuluda. Sest ma olen märganud, et näitleja mängib ju alati paremini tugevama, parema partneriga. Ma ei kujuta ette niisugust asja, et näitleja mängib paremini diletantide ja oskamatute seas, hiilgab seal. See on võimatu. See on nägude tegemine või enese petmine. Või siis enesekordus või eneseimetlus. See on igas mängus nii — korvpallis, jalgpallis, tennises, males, teatris. Mida paremad partnerid, seda nauditavam mäng. Niimoodi ma mõtlesin ja mõtlen praegugi. Olen püüdnud ka selles suunas tegutseda, et trupp oleks nii tugev.

Kas sa oled näitlejate puhul sellega arvestanud, mis kellelegi sobib, mida keegi vajab?

Ikka tahaksin öelda, et olen püüdnud arvestada. Kuigi see võib kõrvalt paista hoopis teistmoodi. Oli meil kunagi situatsioon, et teater oli üsna mitu aastat mänginud väikeses ruumis. Näitlejatele olnuks kasulik esineda ka suuremas ruumis, suuremale publikule. Et ei jääks käepäraseks üksnes selline mängutehnika, et teeme kõike väikselt ja napilt. Oli vaja vaheldust, et mingid muud võimed ja vahendid näitlejal rooste ei läheks, et ta saaks suurt häält ja suurt liikumist ka teha. On ikka vahe küll, kas näitleja on tunnetanud, kuidas vaikib kuuskümmend inimest saalis või kuidas on korraga hiirvaikselt kuussada inimest; kuidas naerab kuuskümmend ja kuidas naerab kuussada; kuidas aplodeerib kuuskümmend inimest ja kuidas kuussada . Näitleja, kes seda on kogenud, tahaks vahel ka kuuesajale või veel suuremale hulgale mängida. Ka puhtmajanduslikult oli teatril suvelavastust vaja. Ja kui need asjad said kokku viidud, oligi mul "Musketäride" raamat laua peal. Trupis juhtusid parasjagu ju ka musketärid olema. Päris raske on minul praegu kujutleda kedagi teist neis neljas rollis. Üsna ideaalilähedane koosseis olid Allan, Marko, Jaanus ja Indrek küll.

Elmo Nüganen augustis 2002.
Harri Rospu foto

"Hamletit" lugedes tundus mulle kohe, et prints Hamlet on oma rahva seas armastatud ja tuntud mees. Hamlet võis ju vabalt vestelda hauakaevajaga ja hauakaevaja võis pidada teda täitsa tavaliseks mehikeseks, samas võis ta olla näitleja, ülikoolis aga rääkida ja arutleda koos õpetlastega, ta võis laulda, vilistada ja luuletusi lugeda. Ja siit sündiski mõte, et just Marko võiks olla Hamlet, kuigi keegi, nagu ma hiljem olen aru saanud, seda ei oodanud. Tegin talle selle ettepaneku "Printsi ja kerjuse" etenduse ajal lava taga. Vist isegi ütlesin kellelegi, et vaatame nüüd, kuidas Marko stseen ka on, et kas teade Hamletist mõjus ka või oli lihtsalt nagu hane selga vesi. Kui siis tuli tema stseen, ei ilmunud teda üldse lavale, ja kohe päris tükk aega. Ta oli olnud varakult lava taga valmis, kuid ei kuulnud ei märgusõna ega mitte midagi, unustas ära, et peab lavale minema. Seda juhtub kutseliste näitlejatega ikka harva.

Kas su töömeetod võib erinevates situatsioonides erineda?

Mis puudutab märkuste ütlemise ajastatust, seda, kellele öelda, millal öelda ja kuidas öelda, siis see on väga oluline. Kui rahulikult ja ratsionaalselt läbi mõelda, võin leida küll õiged sõnad õigel hetkel õigele inimesele. Aga vahel satun väga hoogu, unustan selle asja ära, ja siis teengi vigu. Mingil hetkel on parem, kui lavastaja üldse näitleja nina alla ei satu, näiteks kontrolletendusel ei lähe oma närvi näitleja peal välja elama. Mõnes proovifaasis on hästi kasulik püüda sõnastada ühe lausega, mis on kõige olulisem. Aga vahel on vaja ka pikalt ja detailselt midagi seletada. Kui sa oled täiesti võõras kohas, trupi juures, kus sa pole varem töötanud, kus pead end maksma panema või võitma usalduse ja sul on küllaltki vähe aega — üksnes selleks, et lavastus välja tuua —, siis on eriti oluline teadvustada, et lavastaja saab toetuda ainult sellele elu- ja töökogemusele, mis tal selleks hetkeks on, ükskõik kui vana või noor ta on. Ei tasu mängida kedagi teist. Sõltuvalt konkreetsest olukorrast tuleb käituda intuitiivselt. Ei saa kõike ratsionaalselt välja peilida.

Vahel on isegi hea, kui lavastaja julgeb tunnistada, et siin ta tõesti ei tea, kuidas seda kohta teha. Ma toon ühe näite: Peterburi "Arkaadiat" lavastama minnes oli mul kõik läbi mõeldud, loomulikult olin ma valmistunud esimeseks prooviks. Kuid mitte midagi sellest, mida olin mõelnud rääkida, ma esimeses proovis trupile ei rääkinud. Mitte midagi! Sest esimesest hetkest, kui ma proovisaali astusin, ütles mu sisetunne, et kui ma tahan jõuda nende näitlejateni ja nende kaudu vaatajateni, on ainukene võimalus loobuda oma ettevalmistatud jutust. Tajusin, et niimoodi on alustanud konkreetselt selles teatris ja selle trupiga proove väga paljud lavastajad. Ja ma oleksin läinud samasse katlasse kõigi teistega. Neil oleks tekkinud kohe minu suhtes

Elmo kaheaastasena.

"Hamletit" lugedes tundus mulle kohe, et prints Hamlet on oma rahva seas armastatud ja tuntud mees. Hamlet võis ju vabalt vestelda hauakaevajaga ja hauakaevaja võis pidada teda täitsa tavaliseks mehikeseks, samas võis ta olla näitleja, ülikoolis aga rääkida ja arutleda koos õpetlastega, ta võis laulda, vilistada ja luuletusi lugeda. Ja siit sündiski mõte, et just Marko võiks olla Hamlet, kuigi keegi, nagu ma hiljem olen aru saanud, seda ei oodanud. Tegin talle selle ettepaneku "Printsi ja kerjuse" etenduse ajal lava taga. Vist isegi ütlesin kellelegi, et vaatame nüüd, kuidas Marko stseen ka on, et kas teade Hamletist mõjus ka või oli lihtsalt nagu hane selga vesi. Kui siis tuli tema stseen, ei ilmunud teda üldse lavale, ja kohe päris tükk aega. Ta oli olnud varakult lava taga valmis, kuid ei kuulnud ei märgusõna ega mitte midagi, unustas ära, et peab lavale minema. Seda juhtub kutseliste näitlejatega ikka harva.

Kas su töömeetod võib erinevates situatsioonides erineda?

Mis puudutab märkuste ütlemise ajastatust, seda, kellele öelda, millal öelda ja kuidas öelda, siis see on väga oluline. Kui rahulikult ja ratsionaalselt läbi mõelda, võin leida küll õiged sõnad õigel hetkel õigele inimesele. Aga vahel satun väga hoogu, unustan selle asja ära, ja siis teengi vigu. Mingil hetkel on parem, kui lavastaja üldse näitleja nina alla ei satu, näiteks kontrolletendusel ei lähe oma närvi näitleja peal välja elama. Mõnes proovifaasis on hästi kasulik püüda sõnastada ühe lausega, mis on kõige olulisem. Aga vahel on vaja ka pikalt ja detailselt midagi seletada. Kui sa oled täiesti võõras kohas, trupi juures, kus sa pole varem töötanud, kus pead end maksma panema või võitma usalduse ja sul on küllaltki vähe aega — üksnes selleks, et lavastus välja tuua —, siis on eriti oluline teadvustada, et lavastaja saab toetuda ainult sellele elu- ja töökogemusele, mis tal selleks hetkeks on, ükskõik kui vana või noor ta on. Ei tasu mängida kedagi teist. Sõltuvalt konkreetsest olukorrast tuleb käituda intuitiivselt. Ei saa kõike ratsionaalselt välja peilida.

Vahel on isegi hea, kui lavastaja julgeb tunnistada, et siin ta tõesti ei tea, kuidas seda kohta teha. Ma toon ühe näite: Peterburi "Arkaadiat" lavastama minnes oli mul kõik läbi mõeldud, loomulikult olin ma valmistunud esimeseks prooviks. Kuid mitte midagi sellest, mida olin mõelnud rääkida, ma esimeses proovis trupile ei rääkinud. Mitte midagi! Sest esimesest hetkest, kui ma proovisaali astusin, ütles mu sisetunne, et kui ma tahan jõuda nende näitlejateni ja nende kaudu vaatajateni, on ainukene võimalus loobuda oma ettevalmistatud jutust. Tajusin, et niimoodi on alustanud konkreetselt selles teatris ja selle trupiga proove väga paljud lavastajad. Ja ma oleksin läinud samasse katlasse kõigi teistega. Neil oleks tekkinud kohe minu suhtes

Elmo kaheaastasena.

hinnang ja hoiak — ahaa, see on seda tüüpi lavastaja, sellest tuleb seda tüüpi lugu. Ja kõik. Ma arvan, et Eestis peetakse mind enamasti kõvakäeliseks, autokraatseks režissööriks, kes surub oma tahtmist peale jne. Venes, Peterburi teatris, hämmastas neid just see, et kuidas siis niisugune pehmus, ei olegi nagu lavastamist, ei saagi aru, millal algasime, järsku juba proovid käivad, järsku juba teeme... Kõvakäelisi režissööre on selle trupiga töötanud väga palju. Ainult niisugused olidki nende juures käinud pärast Tovstonogovi surma. Tovstonogov ise oli autoriteetne juht, tema teadis, mis ta tegi, tal oli renomee ja ta viis oma soovid läbi. Kõik teised püüdsid ka olla kõvakäelised, aga trupis tekkis tihti vastuseis, sest lavastaja X polnud ikkagi Tovstonogov, ja see lavastaja ei jõudnudki näitlejani, juba esimesest proovist alates ei jõudnud. Aga pärast meie "Arkaadia" esimest proovi läksid kõik ära nõututena. Mitte näidendis ei olnud asi, aga trupil tekkis küsimus, et mis lavastaja see nüüd on? Et nii pehme ja leebe tegelane... Hiljem oli meil näitlejatega sellest juttu. Nad küsisid, kas ma Eestis ka niimoodi lavastan. Ma ütlesin, et ei, Eestis ma ikka natuke... "Olge siis meiega ka rangem." Ma vastasin: "Muidugi. Kui ma teist korda tulen, siis ma käitun juba natuke teistmoodi."

Sa oled olnud osav ruumi kasutaja. Kas Linnateatri maja on seda tinginud?

Ma olen korduvalt mõelnud Stanislavski mõiste "antavad olukorrad" üle — et mis on "antavad olukorrad" näitleja jaoks ja mis lavastaja jaoks. Lavastaja jaoks ei ole "antavad olukorrad" mitte ainult näitemängu tegelaste maailm, mitte ainult tegevuskoht ja -aeg autori järgi, vaid ka see, kuskohas ja millal ta oma lavastust teeb. Strindberg Rootsis on üks "antav olukord", Strindberg Venemaal teine, Tšehhov Venemaal üks, Eestis teine. Rääkimata ajast, mil see lavastus valmib. Kas lavastaja on publikule ja kriitikutele tuttav või tundmatu nimi, mis temast teatakse, kui palju see lavastaja teab nendest inimestest, kellega ta koos töötab või nendest, kes seda etendust vaatama tulevad, st publikust. Need kõik on ju "antavad olukorrad". Millest lavastaja selle näitemängu abil tahab rääkida? Kuhu ta rõhud asetab. Ühesõnaga, kõik see on üks ja sama asi. Sealhulgas ka see, mis ruumis etendus toimuma hakkab.

Aga näiteks "Pianoolas" me ei sõnastanud seda, miks ruumipaigutus oli just niisugune. See tuli intuitiivselt. Oma esimesel kohtumisel kunstnik Anšoniga tõin ta siia Laiale tänavale. Meil oli teatrimajas parasjagu remont, läbimurre kõrvalmajja oli juba tehtud, lava ja saal olid täitsa tühjad, kõik asjad ära viidud, pidi toimuma saali

Isa Aleksander, Elmo, Õde Anne-Ly ja ema Senni 1974. aastal. Arhiivifotod

hinnang ja hoiak — ahaa, see on seda tüüpi lavastaja, sellest tuleb seda tüüpi lugu. Ja kõik. Ma arvan, et Eestis peetakse mind enamasti kõvakäeliseks, autokraatseks režissööriks, kes surub oma tahtmist peale jne. Venes, Peterburi teatris, hämmastas neid just see, et kuidas siis niisugune pehmus, ei olegi nagu lavastamist, ei saagi aru, millal algasime, järsku juba proovid käivad, järsku juba teeme... Kõvakäelisi režissööre on selle trupiga töötanud väga palju. Ainult niisugused olidki nende juures käinud pärast Tovstonogovi surma. Tovstonogov ise oli autoriteetne juht, tema teadis, mis ta tegi, tal oli renomee ja ta viis oma soovid läbi. Kõik teised püüdsid ka olla kõvakäelised, aga trupis tekkis tihti vastuseis, sest lavastaja X polnud ikkagi Tovstonogov, ja see lavastaja ei jõudnudki näitlejani, juba esimesest proovist alates ei jõudnud. Aga pärast meie "Arkaadia" esimest proovi läksid kõik ära nõututena. Mitte näidendis ei olnud asi, aga trupil tekkis küsimus, et mis lavastaja see nüüd on? Et nii pehme ja leebe tegelane... Hiljem oli meil näitlejatega sellest juttu. Nad küsisid, kas ma Eestis ka niimoodi lavastan. Ma ütlesin, et ei, Eestis ma ikka natuke... "Olge siis meiega ka rangem." Ma vastasin: "Muidugi. Kui ma teist korda tulen, siis ma käitun juba natuke teistmoodi."

Sa oled olnud osav ruumi kasutaja. Kas Linnateatri maja on seda tinginud?

Ma olen korduvalt mõelnud Stanislavski mõiste "antavad olukorrad" üle — et mis on "antavad olukorrad" näitleja jaoks ja mis lavastaja jaoks. Lavastaja jaoks ei ole "antavad olukorrad" mitte ainult näitemängu tegelaste maailm, mitte ainult tegevuskoht ja -aeg autori järgi, vaid ka see, kuskohas ja millal ta oma lavastust teeb. Strindberg Rootsis on üks "antav olukord", Strindberg Venemaal teine, Tšehhov Venemaal üks, Eestis teine. Rääkimata ajast, mil see lavastus valmib. Kas lavastaja on publikule ja kriitikutele tuttav või tundmatu nimi, mis temast teatakse, kui palju see lavastaja teab nendest inimestest, kellega ta koos töötab või nendest, kes seda etendust vaatama tulevad, st publikust. Need kõik on ju "antavad olukorrad". Millest lavastaja selle näitemängu abil tahab rääkida? Kuhu ta rõhud asetab. Ühesõnaga, kõik see on üks ja sama asi. Sealhulgas ka see, mis ruumis etendus toimuma hakkab.

Aga näiteks "Pianoolas" me ei sõnastanud seda, miks ruumipaigutus oli just niisugune. See tuli intuitiivselt. Oma esimesel kohtumisel kunstnik Anšoniga tõin ta siia Laiale tänavale. Meil oli teatrimajas parasjagu remont, läbimurre kõrvalmajja oli juba tehtud, lava ja saal olid täitsa tühjad, kõik asjad ära viidud, pidi toimuma saali

Isa Aleksander, Elmo, Õde Anne-Ly ja ema Senni 1974. aastal. Arhiivifotod

põrandakatte vahetus. See oli juunikuus, väljas mängiti "Musketäre". Viibisime Anšoniga siin tühjas ruumis, ja äkki – spontaanne improvisatsioon, et vaata, kui nüüd uksed lahti teha põmm!, mõtle, milline pikk-pikk anfilaad avaneb, vaade läheb edasi sinna tagatubadesse. Oleks nagu eesruum ja oleks nagu tagumised ruumid ka. Tšehhovi tekstid on kirjutatud enamikus ju nii, et üks kümnendik on see, mida me näeme, ja üheksa kümnendikku on n-ö jäämäe veealune osa – mis tegelase hinges tegelikult toimub. Hea on, kui vaataja saab sellest aimu, aga varjatud osa pole mitte ainult vaatajale avastuseks, see peab olema eelkõige huvitav lavastaja ja näitleja jaoks, kunstniku jaoks. Vaatajale ei saa kunagi süüks panna, et meie mõtlesime väga huvitavalt, aga publik võtab nii üheselt vastu. Võimalik, et ma eksin. Võimalik, et kui mõni tegija on ajast väga palju ees, siis see võib niimoodi juhtuda, aga mina küll ei ole ajast väga palju ees. Mul on tunne, et vaataja saab üsna paljudest asjadest aru. Ja see, et igasse lavastusse tegelikult pannakse rohkem sisse, et näitleja mängib alati rikkamalt, kui vaataja või keegi kirjutaja võib seda vastu võtta ja sõnastada, on absoluutselt vältimatu. Nooremad kunstnikud ja lavastajad ei pruugiks pahandada kellegi peale, et miks neid ei mõisteta: mis ma kõik mõelnud olen, ja ainult nii vähe saadakse sellest aru! See ongi loomulik. Tuleb palju rohkem sisse panna, siis saab sellest ka suhteliselt rohkem välja lugeda. Ja looja saab ehk ka midagi tagasi.

Räägime nüüd sinu enda "jäämäe veealusest osast" – kodu, päritolu, suguvõsa?

Vanematel on mul päris pikad lood taga. Ema on pärit Lõuna-Eestist. Vanavanemad on Vastseliina kandist, Vastseliina surnuaeda maetud. Mina oma emapoolseid vanavanemaid ei olegi näinud. Ei näinud sellepärast, et kui mu ema sündis, siis tema ema suri sünnituse tagajärjel. Emal oli ka pisut vanem õde. Ja nii nad jäidki ilma emata, kasvasid võõraste juures. Minu ema siis kasvas, kasvas ja alates kolmandast-neljandast eluaastast teadis, et tal pole ema ega isa. Aga kui ta sai kuueseks, siis ütles üks mängukaaslane või keegi külast: "Kuidas sul isa ei ole? Kõik teavad, et sul on isa. Vaata, see külahull, kes käib surnuaial sinu ema haual magamas, ongi sinu isa." Asi oli selles, et vanaisa, keda ma näinud ei ole, väga armastas oma naist ja kui naine sünnitusel suri, siis tal lihtsalt närvid ei pidanud vastu, läks hulluks. Lapsele seda ei öeldud. Kui mu ema oli kuueaastane, siis suri ka isa ära ja nüüd olid nad õega tõesti ilma vanemateta. Need seiklused on nii suured, kuidas nad siis käisid perest perre...

Vahepeal, ühel perioodil on nad olnud Kundas ja Aseris, sattusid kaugete sugulaste juurde, kes nad lapsendasid. Need on siis vanaisa ja vanaema, keda mina teadsin, aga nad ei olnud mu päris vanaema ja vanaisa. Ega ema mulle sellest varem eriti ei rääkinud. Ja mitte sellepärast, et see oleks mingi saladus olnud, aga ma arvan, ta ei tahtnud last traumeerida või lihtsalt arvas, et on huvitavamaid ja olulisemaid asju, mida rääkida. Aga kõigest sellest sain ma ükskord tunnetuslikult aru teatri kaudu. "Ugala" teatris oli meil üks tükk, Truman Capote'i "Rohukannel", mille lavastas Kaarin Raid. Mina mängisin poisikest, kelle isa oli süüdi ema surmas, ta oli kogemata teinud avarii, ema oli surma saanud. Seal oli üks stseen, kus poiss on oma vanemate haual. Mulle tundus see stseen alati kuidagi väga hea, puhastav, kerge ja lihtne, ma sain ta väga kiiresti kätte. Ja mina ei tea, miks, aga millegipärast tajusin kohe, et selles situatsioonis midagi on, siia on mingi koer maetud. Ja kui mu ema tuli Tallinnast perega seda lugu Viljandisse vaatama, siis hakkasin kohe pärast etendust neid otsima, aga ei näinud ei autot õues ega ühtki pereliiget. Kunagi aastaid hiljem, mäletan, me sõitsime autos ja jutt läks juhuslikult sellesama etenduse peale ning siis ema rääkis ära selle loo oma isast ja emast. Ja alles siis sain ma aru, miks ta teatrisaalist minema läks. Ja miks mul võis olla mingisugune mentaalne, vaimne side selle stseeniga.

Ja nüüd siis isa lugu ka?

Isa on paljulapselisest perest, ingerisoomlane. Nad ei olegi ju pärit Eestist, vaid Ingerimaalt. Ta oli pere nooremate laste hulgast. Kui tuli Talvesõda, läks Ingerimaa sõja käigus Nõukogude Vene koosseisu. Kogu see maa-ala, kus isa ja isapoolsed sugulased elasid. Kui tuli Jätkusõda, mobiliseeriti kõik selle ala meeskodani-

põrandakatte vahetus. See oli juunikuus, väljas mängiti "Musketäre". Viibisime Anšoniga siin tühjas ruumis, ja äkki – spontaanne improvisatsioon, et vaata, kui nüüd uksed lahti teha põmm!, mõtle, milline pikk-pikk anfilaad avaneb, vaade läheb edasi sinna tagatubadesse. Oleks nagu eesruum ja oleks nagu tagumised ruumid ka. Tšehhovi tekstid on kirjutatud enamikus ju nii, et üks kümnendik on see, mida me näeme, ja üheksa kümnendikku on n-ö jäämäe veealune osa – mis tegelase hinges tegelikult toimub. Hea on, kui vaataja saab sellest aimu, aga varjatud osa pole mitte ainult vaatajale avastuseks, see peab olema eelkõige huvitav lavastaja ja näitleja jaoks, kunstniku jaoks. Vaatajale ei saa kunagi süüks panna, et meie mõtlesime väga huvitavalt, aga publik võtab nii üheselt vastu. Võimalik, et ma eksin. Võimalik, et kui mõni tegija on ajast väga palju ees, siis see võib niimoodi juhtuda, aga mina küll ei ole ajast väga palju ees. Mul on tunne, et vaataja saab üsna paljudest asjadest aru. Ja see, et igasse lavastusse tegelikult pannakse rohkem sisse, et näitleja mängib alati rikkamalt, kui vaataja või keegi kirjutaja võib seda vastu võtta ja sõnastada, on absoluutselt vältimatu. Nooremad kunstnikud ja lavastajad ei pruugiks pahandada kellegi peale, et miks neid ei mõisteta: mis ma kõik mõelnud olen, ja ainult nii vähe saadakse sellest aru! See ongi loomulik. Tuleb palju rohkem sisse panna, siis saab sellest ka suhteliselt rohkem välja lugeda. Ja looja saab ehk ka midagi tagasi.

Räägime nüüd sinu enda "jäämäe veealusest osast" – kodu, päritolu, suguvõsa?

Vanematel on mul päris pikad lood taga. Ema on pärit Lõuna-Eestist. Vanavanemad on Vastseliina kandist, Vastseliina surnuaeda maetud. Mina oma emapoolseid vanavanemaid ei olegi näinud. Ei näinud sellepärast, et kui mu ema sündis, siis tema ema suri sünnituse tagajärjel. Emal oli ka pisut vanem õde. Ja nii nad jäidki ilma emata, kasvasid võõraste juures. Minu ema siis kasvas, kasvas ja alates kolmandast-neljandast eluaastast teadis, et tal pole ema ega isa. Aga kui ta sai kuueseks, siis ütles üks mängukaaslane või keegi külast: "Kuidas sul isa ei ole? Kõik teavad, et sul on isa. Vaata, see külahull, kes käib surnuaial sinu ema haual magamas, ongi sinu isa." Asi oli selles, et vanaisa, keda ma näinud ei ole, väga armastas oma naist ja kui naine sünnitusel suri, siis tal lihtsalt närvid ei pidanud vastu, läks hulluks. Lapsele seda ei öeldud. Kui mu ema oli kuueaastane, siis suri ka isa ära ja nüüd olid nad õega tõesti ilma vanemateta. Need seiklused on nii suured, kuidas nad siis käisid perest perre...

Vahepeal, ühel perioodil on nad olnud Kundas ja Aseris, sattusid kaugete sugulaste juurde, kes nad lapsendasid. Need on siis vanaisa ja vanaema, keda mina teadsin, aga nad ei olnud mu päris vanaema ja vanaisa. Ega ema mulle sellest varem eriti ei rääkinud. Ja mitte sellepärast, et see oleks mingi saladus olnud, aga ma arvan, ta ei tahtnud last traumeerida või lihtsalt arvas, et on huvitavamaid ja olulisemaid asju, mida rääkida. Aga kõigest sellest sain ma ükskord tunnetuslikult aru teatri kaudu. "Ugala" teatris oli meil üks tükk, Truman Capote'i "Rohukannel", mille lavastas Kaarin Raid. Mina mängisin poisikest, kelle isa oli süüdi ema surmas, ta oli kogemata teinud avarii, ema oli surma saanud. Seal oli üks stseen, kus poiss on oma vanemate haual. Mulle tundus see stseen alati kuidagi väga hea, puhastav, kerge ja lihtne, ma sain ta väga kiiresti kätte. Ja mina ei tea, miks, aga millegipärast tajusin kohe, et selles situatsioonis midagi on, siia on mingi koer maetud. Ja kui mu ema tuli Tallinnast perega seda lugu Viljandisse vaatama, siis hakkasin kohe pärast etendust neid otsima, aga ei näinud ei autot õues ega ühtki pereliiget. Kunagi aastaid hiljem, mäletan, me sõitsime autos ja jutt läks juhuslikult sellesama etenduse peale ning siis ema rääkis ära selle loo oma isast ja emast. Ja alles siis sain ma aru, miks ta teatrisaalist minema läks. Ja miks mul võis olla mingisugune mentaalne, vaimne side selle stseeniga.

Ja nüüd siis isa lugu ka?

Isa on paljulapselisest perest, ingerisoomlane. Nad ei olegi ju pärit Eestist, vaid Ingerimaalt. Ta oli pere nooremate laste hulgast. Kui tuli Talvesõda, läks Ingerimaa sõja käigus Nõukogude Vene koosseisu. Kogu see maa-ala, kus isa ja isapoolsed sugulased elasid. Kui tuli Jätkusõda, mobiliseeriti kõik selle ala meeskodani-

kud Punaarmeesse. Minu vanaisa samamoodi. Ja kui Jätkusõda läbi sai, tuli Teine maailmasõda kohe otsa, nii et pidi jääma armeesse sõja lõpuni. Samal ajal toimusid seiklused teiste pereliikmetega. Sakslased okupeerisid läänepoolse osa Venemaast, muu hulgas ka Ingerimaa, kuhu oli jäänud vanaema oma lastega. Kõik pered, kelle isad olid Punaarmees, saatsid sakslased selle eest laagritesse. Minu isa koos vendade-õdede ja emaga sattusid Eestisse, Eredale, hiljem Klooga laagrisse. Ühtekokku olid nad seal ligi aasta. Kõige hullemast pääsesid tänu ühele kaugele sugulasele ja ühele vangivalvurile. Süüa polnud midagi, oli sügisene aeg ja siis see vangivalvur lasi aeg-ajalt mõne lapse põllu peale, kust nad tõid porgandit, mida siis keedeti. Vahepeal oli aga Hitleri kõrvu jõudnud kuuldus, et kusagil nende okupeeritud alal hoitakse nende liitlasi laagrites. Soome oli ju Saksamaa liitlane. Ja tuligi käsk kõikidest laagritest soomlased välja noppida ja Soome saata. Nii sattus vanaema lastega Soome. Leidis seal tööd, lapsed läksid kooli. Isa on rääkinud, et ta käis kolm korda esimeses klassis — Venemaal, Soomes ja Eestis. Siis lõppes sõda. Vanaisa ikka veel võiduka Punaarmee ridades, vanaema lastega Soomes.

Varsti pärast sõja lõppu esitas NSV Liit Soomele nõudmise anda välja kõik sõja ajal sinna pagenud "sakslaste käsilased", mille Soome ka rahuldas. See on see kuulus "Soome häbiplekk". Ja nii sattuski vanaema koos laste ja teiste saatusekaaslastega vagunitesse. Neile öeldi, et nad viiakse Ingerimaale. Loomulikult olid aga vaguniuksed ja -aknad kõvasti kinni ning esimene peatus oli Jaroslavlis. Seal pandi nad maha ja jäeti saatuse hooleks. Vanaema, kel polnud vanaisast mingeid teateid, on ta elus või surnud, otsustas omal käel tagasi sõita, Ingerimaale lähemale. Jõudis lastega Eestisse. Pärnumaal Audru kandis leidis tööd, lapsed läksid kooli, ühesõnaga hakati elama. Ja nüüd lõpuks jõudis kätte aeg, mil vanaisa demobiliseeriti Punaarmeest. See toimus kusagil Uuralite taga. Teadmatuses, mis on saanud tema perest, on nad üldse elus või kus nad asuvad, otsustas ta kõigepealt minna kodukohta, Ingerimaale. Aga kodu kohtagi oli tal raske leida, sõda oli kõigest üle käinud, plats puhas. Ei küla ega inimesi. Otsustas edasi otsida. Väike orientiir tal siiski oli — ta oli kuulnud, et osa ingerisoomlasi on ümber asunud ka Eestisse. Jõudis Pärnumaale, Audru kanti. Näeb, ühes pargis mängivad lapsed. Küsib siis ühe umbes 9-10-aastase poisi käest: "Kuule, kas siin kandis soomlasi ka on?" - "Mis soomlasi? Mina ei tea..." - "Aga soome nimega? Näiteks Nüganenid?" Poiss vaatab talle pikalt otsa. "On küll," vastab lõpuks. Ja nad lähevad. Jõuavad ühe kahekorruselise maja juurde. Poiss läheb veidi vanema tüdruku juurde ja ütleb vaikselt: "Rosa, üks onu otsib ema taga." Ja nii nagu mina olen seda kas kujutlenud või ongi nii räägitud... et pikk trepp, mis tuleb teiselt korruselt alla, ...ja üles trepiotsale ilmub kutsumise peale vanaema, näeb, jookseb alla ja ... kukub. Mis siin ikka rohkem rääkida. Päris filmilood. See poiss juhtus olema minu isa, Rosa — tema õde. Ka seda lugu ei teadnud ma kaua aega. Teadsin,et meie peres ei tehta hautatud porgandit. Ma olin ikka juba päris suur, mõistusega inimene, ise abielus, kui meil sellest juttu tuli. Ja jutt algas sellest, et ema ei tee hautatud porgandeid, sest isa ei saa neid laagriajast suu sissegi võtta. Kui mõelda, siis ühel pole olnud kodu ja teisel pole olnud kodumaad. Ühel pole olnud isa-ema, teisel pole olnud isamaad ja emakeelt. Ja need inimesed leidsid teineteist.

Räägi nüüd endast ka. Lapsepõlvest?

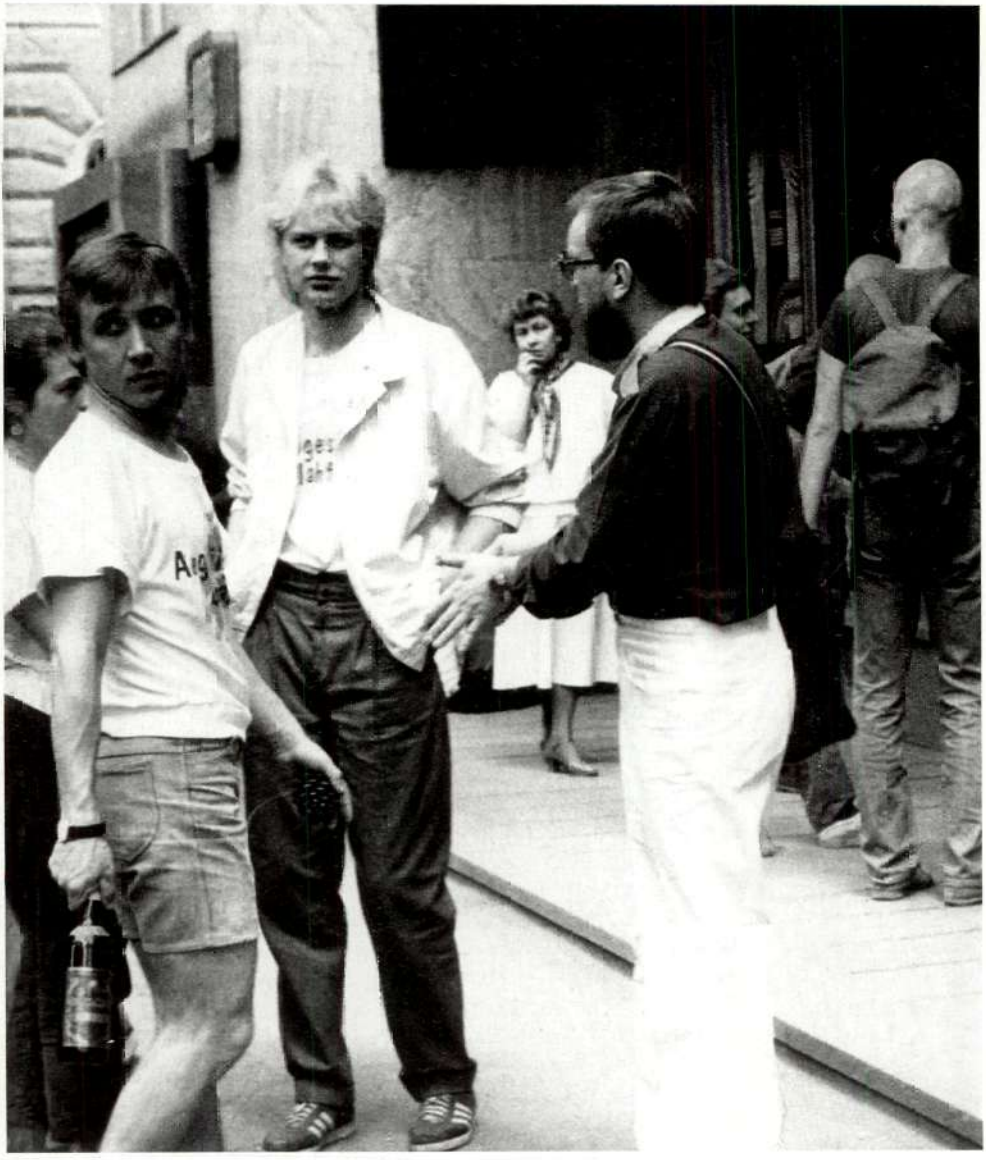
Kõigepealt käisin ma Jõhvis vene lasteaias, see oli kodule kõige lähemal. Koolis käisin ka Jõhvis. Tol ajal nimetati seda Adolf Kessleri nimeliseks Kohtla-Järve Keskkooliks, praegu on ta vist Jõhvi Gümnaasium. Mingil hetkel, arvatavasti esimeses klassis, rivistati meid üles ja paluti kõiki lapsi painutada ette — kas kellelgi lähevad käed maha. Vaadati vist painduvust. Ja valiti välja mõned poisid sportvõimlemisse. "Teie hakkate nüüd käima võimlemistrennis." Ma käisin seal kuus aastat. Lõpetasin, kui sain aru, et mul ei ole selliseid eeldusi, nagu oli teistel trennikaaslastel. Juba kolmandast-neljandast aastast märkasin, et teised hakkavad tegema asju, mida mina enam teha ei julge. Ilmselt selle taha areng jäigi. Mõningaid elemente ma kartsin, see pani mulle piduri peale. Tükk aega käisin trennis vastu tahtmist. Mulle muide küllalt

kud Punaarmeesse. Minu vanaisa samamoodi. Ja kui Jätkusõda läbi sai, tuli Teine maailmasõda kohe otsa, nii et pidi jääma armeesse sõja lõpuni. Samal ajal toimusid seiklused teiste pereliikmetega. Sakslased okupeerisid läänepoolse osa Venemaast, muu hulgas ka Ingerimaa, kuhu oli jäänud vanaema oma lastega. Kõik pered, kelle isad olid Punaarmees, saatsid sakslased selle eest laagritesse. Minu isa koos vendade-õdede ja emaga sattusid Eestisse, Eredale, hiljem Klooga laagrisse. Ühtekokku olid nad seal ligi aasta. Kõige hullemast pääsesid tänu ühele kaugele sugulasele ja ühele vangivalvurile. Süüa polnud midagi, oli sügisene aeg ja siis see vangivalvur lasi aeg-ajalt mõne lapse põllu peale, kust nad tõid porgandit, mida siis keedeti. Vahepeal oli aga Hitleri kõrvu jõudnud kuuldus, et kusagil nende okupeeritud alal hoitakse nende liitlasi laagrites. Soome oli ju Saksamaa liitlane. Ja tuligi käsk kõikidest laagritest soomlased välja noppida ja Soome saata. Nii sattus vanaema lastega Soome. Leidis seal tööd, lapsed läksid kooli. Isa on rääkinud, et ta käis kolm korda esimeses klassis — Venemaal, Soomes ja Eestis. Siis lõppes sõda. Vanaisa ikka veel võiduka Punaarmee ridades, vanaema lastega Soomes.

Varsti pärast sõja lõppu esitas NSV Liit Soomele nõudmise anda välja kõik sõja ajal sinna pagenud "sakslaste käsilased", mille Soome ka rahuldas. See on see kuulus "Soome häbiplekk". Ja nii sattuski vanaema koos laste ja teiste saatusekaaslastega vagunitesse. Neile öeldi, et nad viiakse Ingerimaale. Loomulikult olid aga vaguniuksed ja -aknad kõvasti kinni ning esimene peatus oli Jaroslavlis. Seal pandi nad maha ja jäeti saatuse hooleks. Vanaema, kel polnud vanaisast mingeid teateid, on ta elus või surnud, otsustas omal käel tagasi sõita, Ingerimaale lähemale. Jõudis lastega Eestisse. Pärnumaal Audru kandis leidis tööd, lapsed läksid kooli, ühesõnaga hakati elama. Ja nüüd lõpuks jõudis kätte aeg, mil vanaisa demobiliseeriti Punaarmeest. See toimus kusagil Uuralite taga. Teadmatuses, mis on saanud tema perest, on nad üldse elus või kus nad asuvad, otsustas ta kõigepealt minna kodukohta, Ingerimaale. Aga kodu kohtagi oli tal raske leida, sõda oli kõigest üle käinud, plats puhas. Ei küla ega inimesi. Otsustas edasi otsida. Väike orientiir tal siiski oli — ta oli kuulnud, et osa ingerisoomlasi on ümber asunud ka Eestisse. Jõudis Pärnumaale, Audru kanti. Näeb, ühes pargis mängivad lapsed. Küsib siis ühe umbes 9-10-aastase poisi käest: "Kuule, kas siin kandis soomlasi ka on?" - "Mis soomlasi? Mina ei tea..." - "Aga soome nimega? Näiteks Nüganenid?" Poiss vaatab talle pikalt otsa. "On küll," vastab lõpuks. Ja nad lähevad. Jõuavad ühe kahekorruselise maja juurde. Poiss läheb veidi vanema tüdruku juurde ja ütleb vaikselt: "Rosa, üks onu otsib ema taga." Ja nii nagu mina olen seda kas kujutlenud või ongi nii räägitud... et pikk trepp, mis tuleb teiselt korruselt alla, ...ja üles trepiotsale ilmub kutsumise peale vanaema, näeb, jookseb alla ja ... kukub. Mis siin ikka rohkem rääkida. Päris filmilood. See poiss juhtus olema minu isa, Rosa — tema õde. Ka seda lugu ei teadnud ma kaua aega. Teadsin,et meie peres ei tehta hautatud porgandit. Ma olin ikka juba päris suur, mõistusega inimene, ise abielus, kui meil sellest juttu tuli. Ja jutt algas sellest, et ema ei tee hautatud porgandeid, sest isa ei saa neid laagriajast suu sissegi võtta. Kui mõelda, siis ühel pole olnud kodu ja teisel pole olnud kodumaad. Ühel pole olnud isa-ema, teisel pole olnud isamaad ja emakeelt. Ja need inimesed leidsid teineteist.

Räägi nüüd endast ka. Lapsepõlvest?

Kõigepealt käisin ma Jõhvis vene lasteaias, see oli kodule kõige lähemal. Koolis käisin ka Jõhvis. Tol ajal nimetati seda Adolf Kessleri nimeliseks Kohtla-Järve Keskkooliks, praegu on ta vist Jõhvi Gümnaasium. Mingil hetkel, arvatavasti esimeses klassis, rivistati meid üles ja paluti kõiki lapsi painutada ette — kas kellelgi lähevad käed maha. Vaadati vist painduvust. Ja valiti välja mõned poisid sportvõimlemisse. "Teie hakkate nüüd käima võimlemistrennis." Ma käisin seal kuus aastat. Lõpetasin, kui sain aru, et mul ei ole selliseid eeldusi, nagu oli teistel trennikaaslastel. Juba kolmandast-neljandast aastast märkasin, et teised hakkavad tegema asju, mida mina enam teha ei julge. Ilmselt selle taha areng jäigi. Mõningaid elemente ma kartsin, see pani mulle piduri peale. Tükk aega käisin trennis vastu tahtmist. Mulle muide küllalt

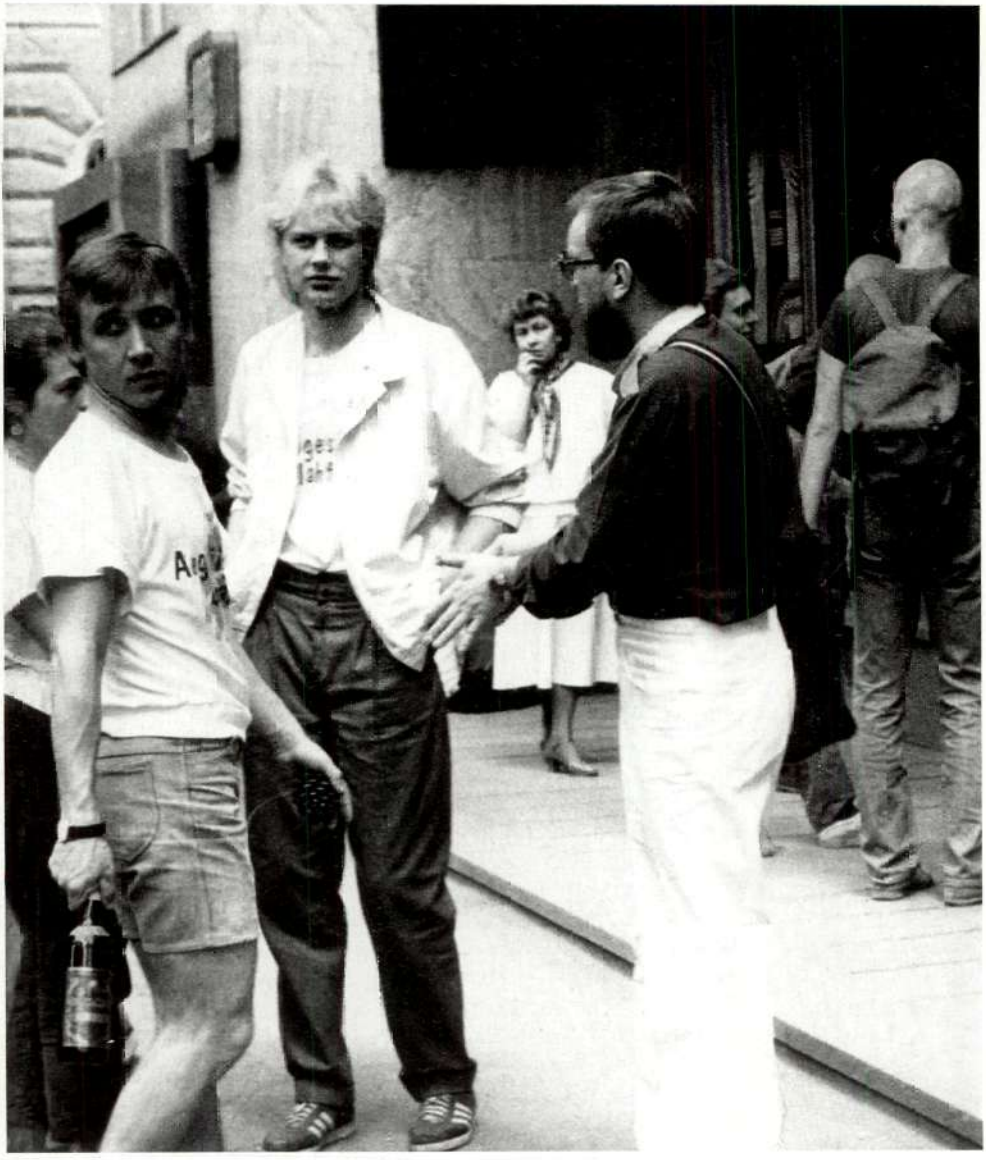


Elmo Nüganen, Allan Noormets, Tõnu Tepandi ning taustal Ivika Sillar 1987. aastal Tbilisis.

tuttav tunne — hiljuti vaatasin üht näitlejat ja mõtlesin: aga äkki see inimene tegelikult ei tahagi teatris töötada. Ja tuli meelde too tunne, et käid aastaid trennis, aga tegelikult otsid võimalust viilida, peaasi et ei peaks trennis midagi tegema. Mõtle, milline saatus see võib olla — inimene käib aastaid teatris tööl ja iga päev mõtleb tulles omaette: peaasi et ma täna ei peaks lavale minema. Ta ei taha näitleja olla, talle ei meeldi laval, aga tööl on ju vaja käia... See on üsna ebameeldiv tunne, tean omast käest. Vanematele ütlesin, et lähen trenni, tegelikult käisin kinos vaatamas indiaanlaste filme.

Kas koolis näitemängu ka tehti?

Näitemängu tehti ja bändi tehti. Õpetaja Galkina juhendas näiteringi. Ja mina sattusin ka sinna. Ilmselt ikka huvi pärast. Vanemas rühmas käis Guido Kangur.



Elmo Nüganen, Allan Noormets, Tõnu Tepandi ning taustal Ivika Sillar 1987. aastal Tbilisis.

tuttav tunne — hiljuti vaatasin üht näitlejat ja mõtlesin: aga äkki see inimene tegelikult ei tahagi teatris töötada. Ja tuli meelde too tunne, et käid aastaid trennis, aga tegelikult otsid võimalust viilida, peaasi et ei peaks trennis midagi tegema. Mõtle, milline saatus see võib olla — inimene käib aastaid teatris tööl ja iga päev mõtleb tulles omaette: peaasi et ma täna ei peaks lavale minema. Ta ei taha näitleja olla, talle ei meeldi laval, aga tööl on ju vaja käia... See on üsna ebameeldiv tunne, tean omast käest. Vanematele ütlesin, et lähen trenni, tegelikult käisin kinos vaatamas indiaanlaste filme.

Kas koolis näitemängu ka tehti?

Näitemängu tehti ja bändi tehti. Õpetaja Galkina juhendas näiteringi. Ja mina sattusin ka sinna. Ilmselt ikka huvi pärast. Vanemas rühmas käis Guido Kangur.

Andres Noormets ja Elmo Nüganen 1986. aastal TRK lavakunstikateedri arvestusel.

Nad mängisid Gogoli "Revidenti". Ja mul oli millegipärast aastaid arvamus, et tema mängis seal peaosa, Hlestakovi. Alles tunduvalt hiljem, kui ma Guidole sellest ükskord rääkisin, teatas Guido, et tema ei mänginudki Hlestakovi, tema oli hoopis Dobtšinski. Aga mulle oli meelde jäänud, "kuidas ta mässas"! Kuidas ta mängis! Kõigist oli üle. Meie, noorema grupi "Saabastega kassist" mäletan kummikuid, mille külge ma lõikasin paberist siksakilised ääred ja keerasin pliiatsiga rulli, et nad paremini hoiaksid. Kuskilt anti mulle üks müts pähe. Pärast etendust imestasin, et keegi ei tulnud mulle ütlema, kui hästi ma mängisin, sest mulle endale tundus, et ma mängisin Kassi päris hästi. Ja jällegi, aastaid-aastaid hiljem leidsin ühe foto. Ma olin siis juba teatrikooli lõpetanud, töötasin teatris, olin teatrikoolis esimesi tundegi andnud, küll veel mitte oma kursusele, vaid teistele. Ja mida ma nägin sel juhuslikult leitud

Andres Noormets ja Elmo Nüganen 1986. aastal TRK lavakunstikateedri arvestusel.

Nad mängisid Gogoli "Revidenti". Ja mul oli millegipärast aastaid arvamus, et tema mängis seal peaosa, Hlestakovi. Alles tunduvalt hiljem, kui ma Guidole sellest ükskord rääkisin, teatas Guido, et tema ei mänginudki Hlestakovi, tema oli hoopis Dobtšinski. Aga mulle oli meelde jäänud, "kuidas ta mässas"! Kuidas ta mängis! Kõigist oli üle. Meie, noorema grupi "Saabastega kassist" mäletan kummikuid, mille külge ma lõikasin paberist siksakilised ääred ja keerasin pliiatsiga rulli, et nad paremini hoiaksid. Kuskilt anti mulle üks müts pähe. Pärast etendust imestasin, et keegi ei tulnud mulle ütlema, kui hästi ma mängisin, sest mulle endale tundus, et ma mängisin Kassi päris hästi. Ja jällegi, aastaid-aastaid hiljem leidsin ühe foto. Ma olin siis juba teatrikooli lõpetanud, töötasin teatris, olin teatrikoolis esimesi tundegi andnud, küll veel mitte oma kursusele, vaid teistele. Ja mida ma nägin sel juhuslikult leitud

fotol Saabastega Kassist? Üks kummikutega poiss, kellel on peas suur müts. Müts on uljalt poolviltu, publiku poole, varjab ära kogu näo. Kummikud ja kübar — muud mitte midagi! Ja siis tuli mul äkki meelde, et ma pidin ses näitemängus vist ühelt poolt tulema ja teisele poole ära minema, järelikult minu mängust ega minu näost ei olnudki saali mitte midagi näha, oli lihtsalt suur müts. Hea õppetund misanstseeni olulisusest teatris — et aeg-ajalt võiks ikka näitleja nägu ka näha.

Kas juba siis tekkis mõte näitlejaks saada?

Koolipõlves tahtsin vahel ka näitlejaks saada, aga see ei olnud pidev soov üksteist aastat järjest iga päev, eks ta hooti käis. Aga oli veel teisi elukutseid; üks minu unistusi oli saada langevarjuriks. Meie kodu akna taga oli lennuväli. Mitte kohe akna all, aga eemal. Oli näha, kuidas lennukid lendasid ja igal laupäeval ja pühapäeval hüppasid sealt langevarjurid välja. Ma olin ikka täielik langevarjuhull. Kõik taskurätid meie peres läksid langevarjude peale. Neljast nurgast niidiga kokku ja polt või tinasõdur sinna otsa, mida ma siis neljanda korruse aknast välja loopisin ja mis mõnikord traatidesse kinni jäid. Ja advokaadiks tahtsin veel saada. Millegipärast mulle just meeldis, et isegi siis, kui ma tean, et keegi on süüdi, ma püüan teda õigustada. Mitte see, et ma ei tea asjast midagi ja hakkan uurima, kuidas kõik käis. Koolis ma istusin alati viimases pingis, taga "Kamtšatkal". Kui õpetajad ei pannud mind just ette, esimesse pinki, mida juhtus sageli — vastuvaidlemise, õiendamise ja protestide pärast. Minu põhitegevus oli tunni ajal õpetajatega vaidlemine — et nad on pannud ebaõige hinde. Ma ei õiendanud enda eest, mind huvitas kaitsta teisi.

Kuidas teie pere Tallinna sattus?

Enne Tallinna kolimist oli ka võimalus, et äkki läheme hoopis Riiga. Isale pakuti vist väga head tööd sinna. Aga teda kutsuti ka Tallinna, seega jäime siiski Eestisse. Isa tuli aasta enne, siis mina, ja lõpuks tulid ema ja õde järele. Sattusin 37. keskkooli Mustamäel, mis ei tundunud mulle algul omane, ei olnud nagu oma kool. Aga ühest hetkest sai omaks. Olin pealinna koolis paar kuud käinud, kui tuli koolisisene

Elmo Nüganen ja Anne Reemann abikaasa õnnestunud kasukaga 1991. aastal.

fotol Saabastega Kassist? Üks kummikutega poiss, kellel on peas suur müts. Müts on uljalt poolviltu, publiku poole, varjab ära kogu näo. Kummikud ja kübar — muud mitte midagi! Ja siis tuli mul äkki meelde, et ma pidin ses näitemängus vist ühelt poolt tulema ja teisele poole ära minema, järelikult minu mängust ega minu näost ei olnudki saali mitte midagi näha, oli lihtsalt suur müts. Hea õppetund misanstseeni olulisusest teatris — et aeg-ajalt võiks ikka näitleja nägu ka näha.

Kas juba siis tekkis mõte näitlejaks saada?

Koolipõlves tahtsin vahel ka näitlejaks saada, aga see ei olnud pidev soov üksteist aastat järjest iga päev, eks ta hooti käis. Aga oli veel teisi elukutseid; üks minu unistusi oli saada langevarjuriks. Meie kodu akna taga oli lennuväli. Mitte kohe akna all, aga eemal. Oli näha, kuidas lennukid lendasid ja igal laupäeval ja pühapäeval hüppasid sealt langevarjurid välja. Ma olin ikka täielik langevarjuhull. Kõik taskurätid meie peres läksid langevarjude peale. Neljast nurgast niidiga kokku ja polt või tinasõdur sinna otsa, mida ma siis neljanda korruse aknast välja loopisin ja mis mõnikord traatidesse kinni jäid. Ja advokaadiks tahtsin veel saada. Millegipärast mulle just meeldis, et isegi siis, kui ma tean, et keegi on süüdi, ma püüan teda õigustada. Mitte see, et ma ei tea asjast midagi ja hakkan uurima, kuidas kõik käis. Koolis ma istusin alati viimases pingis, taga "Kamtšatkal". Kui õpetajad ei pannud mind just ette, esimesse pinki, mida juhtus sageli — vastuvaidlemise, õiendamise ja protestide pärast. Minu põhitegevus oli tunni ajal õpetajatega vaidlemine — et nad on pannud ebaõige hinde. Ma ei õiendanud enda eest, mind huvitas kaitsta teisi.

Kuidas teie pere Tallinna sattus?

Enne Tallinna kolimist oli ka võimalus, et äkki läheme hoopis Riiga. Isale pakuti vist väga head tööd sinna. Aga teda kutsuti ka Tallinna, seega jäime siiski Eestisse. Isa tuli aasta enne, siis mina, ja lõpuks tulid ema ja õde järele. Sattusin 37. keskkooli Mustamäel, mis ei tundunud mulle algul omane, ei olnud nagu oma kool. Aga ühest hetkest sai omaks. Olin pealinna koolis paar kuud käinud, kui tuli koolisisene

Elmo Nüganen ja Anne Reemann abikaasa õnnestunud kasukaga 1991. aastal.

lauluvõistlus. Ja ma ei tea, mis kärbes mind hammustas, et ma panin ka oma nime kirja. Saavutasin konkursil teise koha, esimese koha sai Henri Laks. Ma laulsin seal mitte just päris blatnoid, aga lasin niimoodi hästi temperamendikalt. Mõtlesin, et kaotada ei ole mul midagi. Ovatsioon oli meeletu. Ja siis ma sain aru, et vaat nüüd ma õpin siin koolis. Sealtpeale tunnetasin, et kõik vanemate klasside õpilased, kelle jaoks mind enne praktiliselt olemas ei olnud, märkasid iga päev, et näe, see on see poiss, kes laulis seda laulu. Muidugi sattusin ka bändi. Tavaline bänd, nagu neid ikka kooliajal tehakse. Näitemängu selles koolis ei teinud. Aga see-eest ma käisin malevas. Õpilasmalevas, nagu paljud tol ajal käisid. Meil oli üks rühm, mis väga palju määras või kuidagi saatusi mõjutas. Siiamaani. See oli Vormsi rühm Vormsi saarel. Näiteks Raivo Põldmaaga saime seal kokku, Peeter Tammearuga... Mis seal siis erilist oli? Kuueteist-seitsmeteistaastased noored satuvad ühte punti ja neil ei ole täiskasvanute kontrolli peal — lihtsalt väga iseseisvaks muutusime. Kui teistel rühmadel on tavaliselt komandör ja komissar, siis meil... olid formaalselt ka, aga praktiliselt mitte. Ma ei mäleta enam põhjustki, miks neid ei olnud, aga nad ei sekkunud absoluutselt. See iseseisvumise tunne on midagi seletamatut. Kaif olla üksikul saarel, kus ei ole eriti palju jälgi tsivilisatsioonist. Oli kuidagi väga loominguline õhkkond, kõik lasid kõigil olla ja hindasid teise inimese erilisust ja suveräänsust.

Kas pärast malevat ka su elus midagi huvitavat juhtus?

Pärast keskkooli ma kohe abiellusin. Ühesõnaga, lõpetasin kooli ära ja aasta pärast olin juba naisemees. Esimene suur armastus. Nagu ikka. Praegu olen ma teist korda abielus — inimesega, kellega me kohtusime teatrikoolis, Anne Reemanniga. Mu esimene naine oli Raivo Põldmaa klassiõde. Me tutvusimegi õpilasmalevas. Lahkuminek oli nagu filmistsenaarium. Mina olin kaks aastat sõjaväes. Pikapeale hakkas kirju vähem tulema. Võib-olla süda natukene aimas halba, aga ei midagi erilist. Sõjaväest tulles mõtlesin, et teeks õige niisuguse nalja nagu ukrainlased ja valgevenelased, et tuleks ikka koju vormis, medalid ja ordenid rinnas, kohvritäis kingitusi kaasas. Olin veidi varem sõjaväest lahti saanud, kui tavaliselt saadi. Elasime tol ajal Koplis. Tulin siis Sitsi peatuses trammi pealt maha ja hakkasin kodu poole minema. Kohvrid käes ja medalid rinnas. Tänav oli täiesti inimtühi, õhtune aeg, kella viie-kuu paiku. Ja siis, nii 300 — 400 meetrit eemal, näen äkki tuttavat figuuri tulemas — tee läheb seal kurviga... pöörde peal... aed, ja näengi, et tuttav inimene tuleb. Ja mitte üksi. Tulevad kahekesi. Üks on väga tuttav, teist ma eriti ei tunne. Mina neid näen, nemad mind veel mitte. Pöörata ei ole mul kuhugi, sest läheb ainult üks tee. Ja nad aina tulevad, tulevad, tulevad, vahemaa aina väheneb, väheneb, väheneb. Nad hoiavad käest kinni. Lõpuks nad siiski märkavad mind, ja kohe lähevad käed lahti. Ja nüüd viimane viiskümmend meetrit üksteiseni. Järgneb dialoog: "Tere." - "Tere." Sõjaväest tulnu paneb kohvrid maha. Generaalpaus. Totaalne vaikus. "No ma siis lähen," ütleb kaugelt tulnu. Ja ainus naisterahvas selles kolmeses grupis ütleb: "Muidugi, sul ongi ju rasked kohvrid." Ja siis ma tõstsin need kohvrid ja läksin. Lihtsalt niisugune lugu. Puhas filmistsenaarium. Selles mõttes, et ma tean, kuidas need asjad elus tegelikult käivad. Ja dialoog! Dramaturg ei pea alati kirjutama ei tea kui keerukat teksti. Dialoog ongi: "Tere." - "Tere. Ma siis lähen." - "Mine jah, sul ongi rasked kohvrid."

Aga miks sa pärast keskkooli kohe lavakunstikateedrisse ei tulnud?

Läksin rätsepaks õppima, sest ma ei julgenud tulla teatrikooli. Kuigi oleksin tahtnud. Olen seda hiljem analüüsinud, miks ma ei julgenud. Arvatavasti kartsin, et mu enesehinnang võib saada väga tugeva löögi, kui ma sisse ei saa. Kui ma ei hakka proovimagi, siis elan rahulikult edasi. Läksin 4. tehnikakooli. Osalt puhtpragmaatilistel kaalutlustel. Põhjendasin seda iseendale nii, et kui peres on söök laual ja riie seljas, siis on õnn majas. Mu abikaasa õppis tol ajal tehnikakoolis kulinaariat. Kulinaar ja rätsep — normaalne. Tehnikakooli ma lõpetasin ära. Õppimise ajal tegin igasuguseid pükse, ülikondi ja muid niisuguseid asju. Isalegi tegin ühe ülikonna. Ja siis tuli praktika. Enne diplomi kättesaamist käid praktikal, nagu teised inimesed käivad

lauluvõistlus. Ja ma ei tea, mis kärbes mind hammustas, et ma panin ka oma nime kirja. Saavutasin konkursil teise koha, esimese koha sai Henri Laks. Ma laulsin seal mitte just päris blatnoid, aga lasin niimoodi hästi temperamendikalt. Mõtlesin, et kaotada ei ole mul midagi. Ovatsioon oli meeletu. Ja siis ma sain aru, et vaat nüüd ma õpin siin koolis. Sealtpeale tunnetasin, et kõik vanemate klasside õpilased, kelle jaoks mind enne praktiliselt olemas ei olnud, märkasid iga päev, et näe, see on see poiss, kes laulis seda laulu. Muidugi sattusin ka bändi. Tavaline bänd, nagu neid ikka kooliajal tehakse. Näitemängu selles koolis ei teinud. Aga see-eest ma käisin malevas. Õpilasmalevas, nagu paljud tol ajal käisid. Meil oli üks rühm, mis väga palju määras või kuidagi saatusi mõjutas. Siiamaani. See oli Vormsi rühm Vormsi saarel. Näiteks Raivo Põldmaaga saime seal kokku, Peeter Tammearuga... Mis seal siis erilist oli? Kuueteist-seitsmeteistaastased noored satuvad ühte punti ja neil ei ole täiskasvanute kontrolli peal — lihtsalt väga iseseisvaks muutusime. Kui teistel rühmadel on tavaliselt komandör ja komissar, siis meil... olid formaalselt ka, aga praktiliselt mitte. Ma ei mäleta enam põhjustki, miks neid ei olnud, aga nad ei sekkunud absoluutselt. See iseseisvumise tunne on midagi seletamatut. Kaif olla üksikul saarel, kus ei ole eriti palju jälgi tsivilisatsioonist. Oli kuidagi väga loominguline õhkkond, kõik lasid kõigil olla ja hindasid teise inimese erilisust ja suveräänsust.

Kas pärast malevat ka su elus midagi huvitavat juhtus?

Pärast keskkooli ma kohe abiellusin. Ühesõnaga, lõpetasin kooli ära ja aasta pärast olin juba naisemees. Esimene suur armastus. Nagu ikka. Praegu olen ma teist korda abielus — inimesega, kellega me kohtusime teatrikoolis, Anne Reemanniga. Mu esimene naine oli Raivo Põldmaa klassiõde. Me tutvusimegi õpilasmalevas. Lahkuminek oli nagu filmistsenaarium. Mina olin kaks aastat sõjaväes. Pikapeale hakkas kirju vähem tulema. Võib-olla süda natukene aimas halba, aga ei midagi erilist. Sõjaväest tulles mõtlesin, et teeks õige niisuguse nalja nagu ukrainlased ja valgevenelased, et tuleks ikka koju vormis, medalid ja ordenid rinnas, kohvritäis kingitusi kaasas. Olin veidi varem sõjaväest lahti saanud, kui tavaliselt saadi. Elasime tol ajal Koplis. Tulin siis Sitsi peatuses trammi pealt maha ja hakkasin kodu poole minema. Kohvrid käes ja medalid rinnas. Tänav oli täiesti inimtühi, õhtune aeg, kella viie-kuu paiku. Ja siis, nii 300 — 400 meetrit eemal, näen äkki tuttavat figuuri tulemas — tee läheb seal kurviga... pöörde peal... aed, ja näengi, et tuttav inimene tuleb. Ja mitte üksi. Tulevad kahekesi. Üks on väga tuttav, teist ma eriti ei tunne. Mina neid näen, nemad mind veel mitte. Pöörata ei ole mul kuhugi, sest läheb ainult üks tee. Ja nad aina tulevad, tulevad, tulevad, vahemaa aina väheneb, väheneb, väheneb. Nad hoiavad käest kinni. Lõpuks nad siiski märkavad mind, ja kohe lähevad käed lahti. Ja nüüd viimane viiskümmend meetrit üksteiseni. Järgneb dialoog: "Tere." - "Tere." Sõjaväest tulnu paneb kohvrid maha. Generaalpaus. Totaalne vaikus. "No ma siis lähen," ütleb kaugelt tulnu. Ja ainus naisterahvas selles kolmeses grupis ütleb: "Muidugi, sul ongi ju rasked kohvrid." Ja siis ma tõstsin need kohvrid ja läksin. Lihtsalt niisugune lugu. Puhas filmistsenaarium. Selles mõttes, et ma tean, kuidas need asjad elus tegelikult käivad. Ja dialoog! Dramaturg ei pea alati kirjutama ei tea kui keerukat teksti. Dialoog ongi: "Tere." - "Tere. Ma siis lähen." - "Mine jah, sul ongi rasked kohvrid."

Aga miks sa pärast keskkooli kohe lavakunstikateedrisse ei tulnud?

Läksin rätsepaks õppima, sest ma ei julgenud tulla teatrikooli. Kuigi oleksin tahtnud. Olen seda hiljem analüüsinud, miks ma ei julgenud. Arvatavasti kartsin, et mu enesehinnang võib saada väga tugeva löögi, kui ma sisse ei saa. Kui ma ei hakka proovimagi, siis elan rahulikult edasi. Läksin 4. tehnikakooli. Osalt puhtpragmaatilistel kaalutlustel. Põhjendasin seda iseendale nii, et kui peres on söök laual ja riie seljas, siis on õnn majas. Mu abikaasa õppis tol ajal tehnikakoolis kulinaariat. Kulinaar ja rätsep — normaalne. Tehnikakooli ma lõpetasin ära. Õppimise ajal tegin igasuguseid pükse, ülikondi ja muid niisuguseid asju. Isalegi tegin ühe ülikonna. Ja siis tuli praktika. Enne diplomi kättesaamist käid praktikal, nagu teised inimesed käivad

tööl. Kolm kuud kahe vahetusega. Üks nädal pidi hommikul olema tööl poole kuuest, kuni poole kolmeni. Ja teine nädal päeval kella kolmest poole kaheteistkümneni. Sel nädalal, kui hommikul oli vaja vara tõusta, õhtul mitte midagi teha ei jõudnud, sest hommikul vara tõused, tuled pärast tööd koju, oled väsinud, heidad magama, mistõttu õhtul ei jää magama, aga hommikul vaja vara tõusta. Ja sama asi vastupidi, vabal hommikul ka midagi ei tee — kontserdile ega teatrisse ei lähe. Diplom anti kätte Mustpeade Majas. Elasin tollal Koplis. Sõidan ma siis Koplist trammiga kesklinna poole ja mõtlen omaette: umbes tunni aja pärast saan ma kätte diplomi. Tähendab, edaspidi hakkan pidevalt tööl käima nii, et üks nädal hommikune vahetus, teine õhtune vahetus, ühelgi päeval midagi muud ei tee. Ja nii terve elu! Ja mul tuli selle trammisõidu ajal Koplist Paksu Margareetani niisugune paaniline hirm, et ma otsustasin: viin oma dokumendid sisse ükskõik kuhu, aga nii ma elama ei hakka. Ma sain *cum laude*, punase diplomi, mis andis võimaluse edasi õppida, minna soovi korral kõrgkooli. Muidu oli ju suunamine, kohustus töötada õpitud erialal. Kuid mulgi oli vaja luba kergetööstusministeeriumist. Ministeeriumis vastati mu soovile edasi õppima minna: "Väga tore, kas teil on punane diplom? Ikka kergetööstuse tehnoloogia või midagi niisugust?" Ma ütlesin: "Jaa-jaa, loomulikult!" Ise mõtlesin, et sinna ma küll ei lähe, aga las annavad paberi kätte, et ma ei peaks tööle minema. Sain selle paberi ja mõtlesin samal ajal, et nüüd püüdke tuult väljal. Ja viisin avalduse pedasse. Lavakasse ma ikka veel ei julgenud, kuigi samal aastal oli vastuvõtt. 1982 — see oli aasta, kui sinna astus Peeter Tammearu, nii et 12. lend. Ma käisin sisseastumiseksamitel juunikuus oma malevakaaslast Petsi tagant lükkamas. Tol hetkel lõpetas lavakooli 10. lend ja "Nooruses" ilmus artikkel nende lõpetamisest. Seal olid kõigiga lühiintervjuud ja üks värske lõpetanu ütles soovituseks neile, kes tahavad astuda lavakunstikateedrisse: "Leidke endas jõudu seda mitte teha. Ja alles siis, kui te seda jõudu ei leia, siis minge." Ja ma hakkasin analüüsima, kas ma leian endas jõudu seda mitte teha. Leidsin ja ei läinud. Nüüd hiljem olen aru saanud, et selle lause, selle soovituse ütleja oli Anu Lamp. Tookord polnud sel muidugi minu jaoks mingit tähendust.

Viisin dokumendid pedasse, et enam-vähem sama eriala — näitejuhtimine. Erialaeksamil igasugused etüüdid jne. Etüüdidest ma suurt ei mäleta, arvan, et sain sisse pigem ühe lauluga. Muide sellesama lauluga, mida ma keskkoolis lauluvõistlusel laulsin ja tundsin, et nüüd on see kool mind omaks võtnud. Just sellesama lauluga. Kursust võttis vastu Inna Taarna. Pedas käis erialakatsete hulka ka kollokvium, milleks pidi läbi lugema teatud hulga raamatuid. Teatriraamatud ma olin vist läbi lugenud, aga näitemänge kõiki ei jõudnud. Muu hulgas oli nimekirjas ka Gogoli "Revident", mille süžeed ma teadsin, aga mida ei jõudnud läbi lugeda. Vaatasin läbi järelsõna, kus oli kirjas, et läbi aegade on kõige suuremaks küsimärgiks olnud viimane tummstseen — kui saadakse teada, et Hlestakov on Hlestakov, ja tuleb tõeline revident, siis on seal autori remark: kõik seisavad tummalt mitu minutit. Ja kollokviumil küsiti mult äkki: "Aga mida te lavastajana tahaksite teha?" Mina vastasin aplombiga: "Gogoli "Revidenti"." — "Aga miks?" Ja siis ma ütlesin: "Selle viimase tummstseeni pärast. Mind huvitaks, kas teatris on võimalik seda teha, et kõik seisavad tummalt mitu minutit." Ja siis ma märkasin paljutähenduslikke pilke — õppejõud komisjonilaua taga vaatasid üksteisele otsa ja noogutasid heakskiitvalt. Ja mulle öeldi väga lahkelt: "Te olete vaba. Õnnitleme teid Pedagoogilisse Instituuti sissesaamise puhul." Mina ei saanud aru, mida see lause tähendab, sest teised eksamid olid ju alles ees. Aga selgus, et kui keskerihariduse diplom oli punane, siis pidi tegema ainult ühe eksami, ja juhul kui see oli 5, siis rohkem polnudki vaja. Nii et ühe lauluga laulsin ma end kõrgkooli. Tehnikakooli võeti ka ilma eksamiteta. Ja pärast, kui lavakasse läksime, kanti peda eksamid sinna üle. Sisseastumiseksameid ei ole ma seega elus õieti teinudki. Pedas olin aasta otsa, see oli väga tore, väga õnnelik aeg. Sattusin õigel ajal õigesse kohta, vähemasti minu enda jaoks. Ma arvan, see oli mu elus õige asjade järjekord, kõige parem tee. Ja väga õigete inimestega sattusin kokku. Mida see kool andis? Mingi kõige elementaarsema, õigema arusaamise teatrimaailmast. Mitte oskuse loomulikult, aga arusaamise — ABC või do-re-mi. Ja muidugi eelkõige tänu Inna Taarnale, tänu nendele lugudele, mida tal oli lõputult rääkida.

tööl. Kolm kuud kahe vahetusega. Üks nädal pidi hommikul olema tööl poole kuuest, kuni poole kolmeni. Ja teine nädal päeval kella kolmest poole kaheteistkümneni. Sel nädalal, kui hommikul oli vaja vara tõusta, õhtul mitte midagi teha ei jõudnud, sest hommikul vara tõused, tuled pärast tööd koju, oled väsinud, heidad magama, mistõttu õhtul ei jää magama, aga hommikul vaja vara tõusta. Ja sama asi vastupidi, vabal hommikul ka midagi ei tee — kontserdile ega teatrisse ei lähe. Diplom anti kätte Mustpeade Majas. Elasin tollal Koplis. Sõidan ma siis Koplist trammiga kesklinna poole ja mõtlen omaette: umbes tunni aja pärast saan ma kätte diplomi. Tähendab, edaspidi hakkan pidevalt tööl käima nii, et üks nädal hommikune vahetus, teine õhtune vahetus, ühelgi päeval midagi muud ei tee. Ja nii terve elu! Ja mul tuli selle trammisõidu ajal Koplist Paksu Margareetani niisugune paaniline hirm, et ma otsustasin: viin oma dokumendid sisse ükskõik kuhu, aga nii ma elama ei hakka. Ma sain *cum laude*, punase diplomi, mis andis võimaluse edasi õppida, minna soovi korral kõrgkooli. Muidu oli ju suunamine, kohustus töötada õpitud erialal. Kuid mulgi oli vaja luba kergetööstusministeeriumist. Ministeeriumis vastati mu soovile edasi õppima minna: "Väga tore, kas teil on punane diplom? Ikka kergetööstuse tehnoloogia või midagi niisugust?" Ma ütlesin: "Jaa-jaa, loomulikult!" Ise mõtlesin, et sinna ma küll ei lähe, aga las annavad paberi kätte, et ma ei peaks tööle minema. Sain selle paberi ja mõtlesin samal ajal, et nüüd püüdke tuult väljal. Ja viisin avalduse pedasse. Lavakasse ma ikka veel ei julgenud, kuigi samal aastal oli vastuvõtt. 1982 — see oli aasta, kui sinna astus Peeter Tammearu, nii et 12. lend. Ma käisin sisseastumiseksamitel juunikuus oma malevakaaslast Petsi tagant lükkamas. Tol hetkel lõpetas lavakooli 10. lend ja "Nooruses" ilmus artikkel nende lõpetamisest. Seal olid kõigiga lühiintervjuud ja üks värske lõpetanu ütles soovituseks neile, kes tahavad astuda lavakunstikateedrisse: "Leidke endas jõudu seda mitte teha. Ja alles siis, kui te seda jõudu ei leia, siis minge." Ja ma hakkasin analüüsima, kas ma leian endas jõudu seda mitte teha. Leidsin ja ei läinud. Nüüd hiljem olen aru saanud, et selle lause, selle soovituse ütleja oli Anu Lamp. Tookord polnud sel muidugi minu jaoks mingit tähendust.

Viisin dokumendid pedasse, et enam-vähem sama eriala — näitejuhtimine. Erialaeksamil igasugused etüüdid jne. Etüüdidest ma suurt ei mäleta, arvan, et sain sisse pigem ühe lauluga. Muide sellesama lauluga, mida ma keskkoolis lauluvõistlusel laulsin ja tundsin, et nüüd on see kool mind omaks võtnud. Just sellesama lauluga. Kursust võttis vastu Inna Taarna. Pedas käis erialakatsete hulka ka kollokvium, milleks pidi läbi lugema teatud hulga raamatuid. Teatriraamatud ma olin vist läbi lugenud, aga näitemänge kõiki ei jõudnud. Muu hulgas oli nimekirjas ka Gogoli "Revident", mille süžeed ma teadsin, aga mida ei jõudnud läbi lugeda. Vaatasin läbi järelsõna, kus oli kirjas, et läbi aegade on kõige suuremaks küsimärgiks olnud viimane tummstseen — kui saadakse teada, et Hlestakov on Hlestakov, ja tuleb tõeline revident, siis on seal autori remark: kõik seisavad tummalt mitu minutit. Ja kollokviumil küsiti mult äkki: "Aga mida te lavastajana tahaksite teha?" Mina vastasin aplombiga: "Gogoli "Revidenti"." — "Aga miks?" Ja siis ma ütlesin: "Selle viimase tummstseeni pärast. Mind huvitaks, kas teatris on võimalik seda teha, et kõik seisavad tummalt mitu minutit." Ja siis ma märkasin paljutähenduslikke pilke — õppejõud komisjonilaua taga vaatasid üksteisele otsa ja noogutasid heakskiitvalt. Ja mulle öeldi väga lahkelt: "Te olete vaba. Õnnitleme teid Pedagoogilisse Instituuti sissesaamise puhul." Mina ei saanud aru, mida see lause tähendab, sest teised eksamid olid ju alles ees. Aga selgus, et kui keskerihariduse diplom oli punane, siis pidi tegema ainult ühe eksami, ja juhul kui see oli 5, siis rohkem polnudki vaja. Nii et ühe lauluga laulsin ma end kõrgkooli. Tehnikakooli võeti ka ilma eksamiteta. Ja pärast, kui lavakasse läksime, kanti peda eksamid sinna üle. Sisseastumiseksameid ei ole ma seega elus õieti teinudki. Pedas olin aasta otsa, see oli väga tore, väga õnnelik aeg. Sattusin õigel ajal õigesse kohta, vähemasti minu enda jaoks. Ma arvan, see oli mu elus õige asjade järjekord, kõige parem tee. Ja väga õigete inimestega sattusin kokku. Mida see kool andis? Mingi kõige elementaarsema, õigema arusaamise teatrimaailmast. Mitte oskuse loomulikult, aga arusaamise — ABC või do-re-mi. Ja muidugi eelkõige tänu Inna Taarnale, tänu nendele lugudele, mida tal oli lõputult rääkida.

Peeter Tammearu ja Elmo Nüganen Linnateatri suvelavastuse "Musketärid. Kakskümmend aastat hiljem" proovis. Kevad 2001.
Kalju Orro fotod

Aga siis sattusid hoopis sõjaväkke?

Meie pedas olles, aastal 1983, hakati pärast kõrgkooli esimest kursust sõjaväkke võtma. Mõtlesime poistega, mis me nüüd teeme — kas läheme sõjaväkke või igaüks püüab hakata vingerdama. Aga valdavaks kujunes arvamus, et käime seal sõjaväes ära ja siis tuleme ühel ajal tagasi, et niikuinii ei pääse. Või üks vingerdab välja, teine äkki ei vingerda. Aga me tahtsime viiekesi koos olla, kes me sel kursusel olime, viis poissi: peale Allan Noormetsa ja Andres Noormetsa veel Valdo Lauri, kes on praegu Saaremaal, ja Aivar Trallmann, kes elab Viljandis. Hakkasime ootama sõjaväekutseid. Kõigile muidugi tulid, aga Allan Noormetsale mitte. Mida päev edasi, seda närvilisemaks ta muutus — ei tule ega tule, aga meie teised teame juba päeva, millal läheme. Ja mis siis Allan tegi? Allan läks Kalinini rajooni sõjakomissariaadi ukse taha, koputas: "Tere. Menja zovut Allan Noormets." — "Nu i?" — "Ja hotšu priiti v sovetskuju armiju." Kõigil silmad suured nagu tõllarattad: "Mis? Kus? Lolliks läinud või?" — "Ei, ma tahan minna sõjaväkke!" — "Nojah, aga milles asi?" — "Mulle pole tulnud kutset." — "Kuidas? Mis aadress? Mis nimi?" See-see nimi, see-see aadress. Terve sõjakomissariaat tõusis jalule ja hakkas pabereid otsima. Kuidas see võimalik on? Inimene täitsa jõude, tuleb ise kohale! Mõtle, missugune blamaaž! Ametnikud võivad kohalt lennata. Ja siis leitigi: "U nas tut jest Noormets." Aga selgus, et see oli tema noorem vend. Allanile polnud tõesti avatud isikukaarti. Muidugi tehti see kohe sealsamas ära ja anti talle kutse ka sealsamas kätte, ta kirjutas kohe alla ja sai samas teada ka kuupäeva. Tuli rõõmsalt meie juurde ja ütles: "Mina tulen ka teiega, poisid!" Nii et kui "Musketärides" täna õhtul Jaanus poiste juurde vanglasse tuleb ja teatab: "Ma ei saanud ju vabaduses olla, kui mu sõbrad siin on. Ma tulin vabatahtli-

Peeter Tammearu ja Elmo Nüganen Linnateatri suvelavastuse "Musketärid. Kakskümmend aastat hiljem" proovis. Kevad 2001.
Kalju Orro fotod

Aga siis sattusid hoopis sõjaväkke?

Meie pedas olles, aastal 1983, hakati pärast kõrgkooli esimest kursust sõjaväkke võtma. Mõtlesime poistega, mis me nüüd teeme — kas läheme sõjaväkke või igaüks püüab hakata vingerdama. Aga valdavaks kujunes arvamus, et käime seal sõjaväes ära ja siis tuleme ühel ajal tagasi, et niikuinii ei pääse. Või üks vingerdab välja, teine äkki ei vingerda. Aga me tahtsime viiekesi koos olla, kes me sel kursusel olime, viis poissi: peale Allan Noormetsa ja Andres Noormetsa veel Valdo Lauri, kes on praegu Saaremaal, ja Aivar Trallmann, kes elab Viljandis. Hakkasime ootama sõjaväekutseid. Kõigile muidugi tulid, aga Allan Noormetsale mitte. Mida päev edasi, seda närvilisemaks ta muutus — ei tule ega tule, aga meie teised teame juba päeva, millal läheme. Ja mis siis Allan tegi? Allan läks Kalinini rajooni sõjakomissariaadi ukse taha, koputas: "Tere. Menja zovut Allan Noormets." — "Nu i?" — "Ja hotšu priiti v sovetskuju armiju." Kõigil silmad suured nagu tõllarattad: "Mis? Kus? Lolliks läinud või?" — "Ei, ma tahan minna sõjaväkke!" — "Nojah, aga milles asi?" — "Mulle pole tulnud kutset." — "Kuidas? Mis aadress? Mis nimi?" See-see nimi, see-see aadress. Terve sõjakomissariaat tõusis jalule ja hakkas pabereid otsima. Kuidas see võimalik on? Inimene täitsa jõude, tuleb ise kohale! Mõtle, missugune blamaaž! Ametnikud võivad kohalt lennata. Ja siis leitigi: "U nas tut jest Noormets." Aga selgus, et see oli tema noorem vend. Allanile polnud tõesti avatud isikukaarti. Muidugi tehti see kohe sealsamas ära ja anti talle kutse ka sealsamas kätte, ta kirjutas kohe alla ja sai samas teada ka kuupäeva. Tuli rõõmsalt meie juurde ja ütles: "Mina tulen ka teiega, poisid!" Nii et kui "Musketärides" täna õhtul Jaanus poiste juurde vanglasse tuleb ja teatab: "Ma ei saanud ju vabaduses olla, kui mu sõbrad siin on. Ma tulin vabatahtli-

kult teie juurde türmi," siis sellel on seos pigem läbielatud kogemusega kui Dumas'ga. Dumas'l midagi niisugust ei ole. Ma olen elus niisugust käitumist näinud, nii et see on sealt.

Sõjaväes me muidugi koos ei olnud, eri kohtadesse pandi kõik. Aga me olime poistega omavahel kirjavahetuses. Küll me unistasime teatriuuendusest ja kirjutasime "teatriteoreetilisi" kirju. Mina kirjutasin mingisugusest sünteesteatrist. Ei tea, mis see tähendas, aga ma tahtsin midagi, kurat teab mida, sünteesida. Lugesin sõjaväes väga palju. Rohkem kui tsiviilelus. Kahe aasta jooksul saadeti mulle kastide kaupa raamatuid. Ema saatis ümbrikutes "Sirpi". Ja muidugi öeldi väeosas: "Uuh, kak tebja ljubjat tam doma!" Nad arvasid, et need on nii paksud armastuskirjad. Keegi poleks uskunud, et see on kultuurileht, mida ma loen. Lehed tulid umbes nädalase hilinemisega, aga ma olin kursis, mis Eestis toimus.

Kuidas sina mäletad lavakunstikateedrisse saabumist? Lõpuks sa ju ometi teatrikooli jõudsid — kohe teisele kursusele.

Olime kirjavahetuses ka Inna Taarnaga, ja Inna poolt saabusid sõjaväe lõpu poole juba mingid märgid, et võimalik, kui me sõjaväest tuleme, tehakse lavakoolis järelkonkurss - seal olevat kohti vabanenud. Nagu ma hiljem kuulsin, oli Taarna soovitanudki Kalju Komissarovile oma endisi õpilasi, ta oli arvanud, et mõned meist peaksid kindlasti jõudma professionaalsesse teatrisse. Kui me siis kevadel koju jõudsime, vaadati meid kohe üle. Eksam oli vist kahes voorus, üks voor võimalike tulevaste kursusekaaslaste ja õppejõudude ees, teine ainult õppejõudude ees. Ja ajal, mil me ootasime otsust, ja ka siis, kui Komissarov tuli välja meile seda teatama, mõtlesin ma ainult üht: peaasi et ei juhtuks nii, et mõni meist viiest välja jääb. Ma olin kindel, et keegi poistest saab sisse. Ja siis, kui ma kuulsin oma nime... meil kõigil kolmel, Noormetsadel ja mul, oli ääretult ebamugav tunne, me oleksime pigem tahtnud, et oleks nimetatud teiste poiste nimesid. Langesime musta masendusse, et meie sisse saime ja nemad ei saanud. Aga nemad püüdsid olla optimistlikud ja meid toetada, püüdsid tuju üleval hoida. Vaat, kuidas elus vahel juhtub, inimese käitumine võib olla risti vastupidine tavaloogikale. Kursusesse sulandusime küllaltki normaalselt. Ei olnud mingisuguseid probleeme. Ma arvan, et 13. lend paistis ühtsemana välja, kui me tegelikult olime, aga ikkagi oli meil tore kursus. Minule meeldis, et seal oli igasuguseid koloriitseid kujusid. Leian, et meie lennul väga vedas, et sattusime Komissarovi juurde. Jah, mõnele see kindlasti ei meeldinud, aga minule see sobis. Võib-olla sellepärast, et lennu keskmine vanus oli kõrgem kui tavaliselt. Mõned inimesed alustasid õpinguid 23—24 -aastaselt. Me kasvasime küllaltki omapead ja ise tegime oma tööd. Koma jättis palju ruumi ise otsustamisele ja oma asjadega hakkamasaamisele. Ning see, tundub, sobis meile. Mis ei pruugi muide sobida igale kursusele. Ma arvan, et kui me oleksime kõik need neli aastat kooliseinte vahele jäänud ja siis teatrisse prantsatanud, oleks meie tulek mõnevõrra teistsugune olnud. Aga meid visati küllalt kiiresti vette. Mingil hetkel ütles Komissarov, et ma pean tegema lavastuse. Mul oli selle üle hea meel. Ma ei tea, kust ta selle ära taipas, et ma olin sellele mõelnud, oleksin tahtnud teha, aga ei olnud seda kellelegi rääkinud. Kui anti roheline tee lavastamiseks või suisa käsk — pead tegema! —, andis see ju vabamad käed, moraalse õiguse lavastada, isegi sel juhul, kui sa teed midagi valesti. Andis kindlustunde. Hakkasin kiiruga lugu otsima, mõeldes kursakaaslaste peale, kellel ei olnud nii palju tööd või kelle näitlejapotentsiaal oli minu arvates tunduvalt suurem, kui olnud võimalus seda diplomilavastustes näidata. Näiteks Rain Simmul ja Anne Reemann. Ja sealtkaudu leidsin siis ka näitemängu — "Tõrksa taltsutus". Ja abimeheks oli mul Dajan Ahmetov, kellega meil koolis olid väga sõbralikud ja head suhted. Tema toetas mind, et ei maksa karta, ei maksa pabistada, tuleb teha! Ükskord keset proovi astus Koma sisse ja ütles, et tema sõidab nüüd ära Pariisi, aga teie lähete kursusega Viljandisse ja lõpetate selle loo ära. Koma tuli vaatama alles kontrolletendusel. Sellest oma peaga pusimisest mäletan üht märkmikku. Esimene lavastus, eks ole. Märkmikus oli mul näitemäng jaotatud stseenideks, stseenid omakorda lõikudeks —

kult teie juurde türmi," siis sellel on seos pigem läbielatud kogemusega kui Dumas'ga. Dumas'l midagi niisugust ei ole. Ma olen elus niisugust käitumist näinud, nii et see on sealt.

Sõjaväes me muidugi koos ei olnud, eri kohtadesse pandi kõik. Aga me olime poistega omavahel kirjavahetuses. Küll me unistasime teatriuuendusest ja kirjutasime "teatriteoreetilisi" kirju. Mina kirjutasin mingisugusest sünteesteatrist. Ei tea, mis see tähendas, aga ma tahtsin midagi, kurat teab mida, sünteesida. Lugesin sõjaväes väga palju. Rohkem kui tsiviilelus. Kahe aasta jooksul saadeti mulle kastide kaupa raamatuid. Ema saatis ümbrikutes "Sirpi". Ja muidugi öeldi väeosas: "Uuh, kak tebja ljubjat tam doma!" Nad arvasid, et need on nii paksud armastuskirjad. Keegi poleks uskunud, et see on kultuurileht, mida ma loen. Lehed tulid umbes nädalase hilinemisega, aga ma olin kursis, mis Eestis toimus.

Kuidas sina mäletad lavakunstikateedrisse saabumist? Lõpuks sa ju ometi teatrikooli jõudsid — kohe teisele kursusele.

Olime kirjavahetuses ka Inna Taarnaga, ja Inna poolt saabusid sõjaväe lõpu poole juba mingid märgid, et võimalik, kui me sõjaväest tuleme, tehakse lavakoolis järelkonkurss - seal olevat kohti vabanenud. Nagu ma hiljem kuulsin, oli Taarna soovitanudki Kalju Komissarovile oma endisi õpilasi, ta oli arvanud, et mõned meist peaksid kindlasti jõudma professionaalsesse teatrisse. Kui me siis kevadel koju jõudsime, vaadati meid kohe üle. Eksam oli vist kahes voorus, üks voor võimalike tulevaste kursusekaaslaste ja õppejõudude ees, teine ainult õppejõudude ees. Ja ajal, mil me ootasime otsust, ja ka siis, kui Komissarov tuli välja meile seda teatama, mõtlesin ma ainult üht: peaasi et ei juhtuks nii, et mõni meist viiest välja jääb. Ma olin kindel, et keegi poistest saab sisse. Ja siis, kui ma kuulsin oma nime... meil kõigil kolmel, Noormetsadel ja mul, oli ääretult ebamugav tunne, me oleksime pigem tahtnud, et oleks nimetatud teiste poiste nimesid. Langesime musta masendusse, et meie sisse saime ja nemad ei saanud. Aga nemad püüdsid olla optimistlikud ja meid toetada, püüdsid tuju üleval hoida. Vaat, kuidas elus vahel juhtub, inimese käitumine võib olla risti vastupidine tavaloogikale. Kursusesse sulandusime küllaltki normaalselt. Ei olnud mingisuguseid probleeme. Ma arvan, et 13. lend paistis ühtsemana välja, kui me tegelikult olime, aga ikkagi oli meil tore kursus. Minule meeldis, et seal oli igasuguseid koloriitseid kujusid. Leian, et meie lennul väga vedas, et sattusime Komissarovi juurde. Jah, mõnele see kindlasti ei meeldinud, aga minule see sobis. Võib-olla sellepärast, et lennu keskmine vanus oli kõrgem kui tavaliselt. Mõned inimesed alustasid õpinguid 23—24 -aastaselt. Me kasvasime küllaltki omapead ja ise tegime oma tööd. Koma jättis palju ruumi ise otsustamisele ja oma asjadega hakkamasaamisele. Ning see, tundub, sobis meile. Mis ei pruugi muide sobida igale kursusele. Ma arvan, et kui me oleksime kõik need neli aastat kooliseinte vahele jäänud ja siis teatrisse prantsatanud, oleks meie tulek mõnevõrra teistsugune olnud. Aga meid visati küllalt kiiresti vette. Mingil hetkel ütles Komissarov, et ma pean tegema lavastuse. Mul oli selle üle hea meel. Ma ei tea, kust ta selle ära taipas, et ma olin sellele mõelnud, oleksin tahtnud teha, aga ei olnud seda kellelegi rääkinud. Kui anti roheline tee lavastamiseks või suisa käsk — pead tegema! —, andis see ju vabamad käed, moraalse õiguse lavastada, isegi sel juhul, kui sa teed midagi valesti. Andis kindlustunde. Hakkasin kiiruga lugu otsima, mõeldes kursakaaslaste peale, kellel ei olnud nii palju tööd või kelle näitlejapotentsiaal oli minu arvates tunduvalt suurem, kui olnud võimalus seda diplomilavastustes näidata. Näiteks Rain Simmul ja Anne Reemann. Ja sealtkaudu leidsin siis ka näitemängu — "Tõrksa taltsutus". Ja abimeheks oli mul Dajan Ahmetov, kellega meil koolis olid väga sõbralikud ja head suhted. Tema toetas mind, et ei maksa karta, ei maksa pabistada, tuleb teha! Ükskord keset proovi astus Koma sisse ja ütles, et tema sõidab nüüd ära Pariisi, aga teie lähete kursusega Viljandisse ja lõpetate selle loo ära. Koma tuli vaatama alles kontrolletendusel. Sellest oma peaga pusimisest mäletan üht märkmikku. Esimene lavastus, eks ole. Märkmikus oli mul näitemäng jaotatud stseenideks, stseenid omakorda lõikudeks —

niisugune tabel. Sinna oli ristikesega märgitud, mitu korda ma iga stseeniga olin proovi teinud, ja kui stseenis vähemasti üks leid oli olemas, mingigi lavaline lahendus, siis panin taha linnukese. Ja ühel hetkel ma märkasin, et koostan proovi kava selle märkmiku järgi: siin linnukest ei ole, nüüd on vaja teha seda stseeni. Ja miks see nii juhtus? Sellepärast, et ma ei tajunud tervikut. Ei osanud näha tervet töömahtu, lavastust tervikuna, mistõttu pidin ta jaotama tükikesteks. Aga midagi niisugust olen ma ka hiljem teinud. Eriti siis, kui on väga mahukad lavastused. Mitte, et ma proovide arvu üles märgin, aga olen lavastuse mõnikord algosadeks jaotanud, et jõuda selle loo struktuurini.

Koolis ma näitlejana eriti palju mängida ei saanud, sest Koma kasutas mind tihti assistendina. Nüüd on mul väga hea meel, et see nii läks. Ma ei ütle, et ma tookord väheseid rolle oleksin põdenud, aga ei saa väita ka vastupidist, sest ühe kaupmeeste kokkuleppe ma talle ikka peale surusin: kui Koma järjekordselt ütles, et ta hakkab tegema nüüd seda lugu ja tahaks mind assistendiks, küsisin: aga millal ma siis mängin? Mul jääb ju mängimata! Ta ütles seepeale: "Kui tuled praegu assistendiks, siis järgmises loos saad peaosa." Ma vastasin: "Olgu!", ja lõime käed. Järgmine lugu oli "Kolm õde" ja ta oli sunnitud andma mulle Tusenbachi. Kardan, et muidu ta poleks ehk andnud. Aga, noh, kokkulepe on kokkulepe. Assisteerimine seisnes selles, et mul oli justkui moraalne õigus stseenide lahendusi või ideid välja pakkuda mõnevõrra rohkem kui teistel. Mõnes lavastuses oli see seotud muusika valikuga, ja mitte ainult valikuga. Minu esimene kokkupuude Vootele Pappeliga, meie teatri helitehnikuga, toimus siis, kui ma olin teatrikooli II kursuse tudeng. "Hamletile" oli muusika juba valitud ja oli vaja paika panna, millise koha peal tuleb see või teine lõik.

(Järgneb)

Küsinud KALJU ORRO

niisugune tabel. Sinna oli ristikesega märgitud, mitu korda ma iga stseeniga olin proovi teinud, ja kui stseenis vähemasti üks leid oli olemas, mingigi lavaline lahendus, siis panin taha linnukese. Ja ühel hetkel ma märkasin, et koostan proovi kava selle märkmiku järgi: siin linnukest ei ole, nüüd on vaja teha seda stseeni. Ja miks see nii juhtus? Sellepärast, et ma ei tajunud tervikut. Ei osanud näha tervet töömahtu, lavastust tervikuna, mistõttu pidin ta jaotama tükikesteks. Aga midagi niisugust olen ma ka hiljem teinud. Eriti siis, kui on väga mahukad lavastused. Mitte, et ma proovide arvu üles märgin, aga olen lavastuse mõnikord algosadeks jaotanud, et jõuda selle loo struktuurini.

Koolis ma näitlejana eriti palju mängida ei saanud, sest Koma kasutas mind tihti assistendina. Nüüd on mul väga hea meel, et see nii läks. Ma ei ütle, et ma tookord väheseid rolle oleksin põdenud, aga ei saa väita ka vastupidist, sest ühe kaupmeeste kokkuleppe ma talle ikka peale surusin: kui Koma järjekordselt ütles, et ta hakkab tegema nüüd seda lugu ja tahaks mind assistendiks, küsisin: aga millal ma siis mängin? Mul jääb ju mängimata! Ta ütles seepeale: "Kui tuled praegu assistendiks, siis järgmises loos saad peaosa." Ma vastasin: "Olgu!", ja lõime käed. Järgmine lugu oli "Kolm õde" ja ta oli sunnitud andma mulle Tusenbachi. Kardan, et muidu ta poleks ehk andnud. Aga, noh, kokkulepe on kokkulepe. Assisteerimine seisnes selles, et mul oli justkui moraalne õigus stseenide lahendusi või ideid välja pakkuda mõnevõrra rohkem kui teistel. Mõnes lavastuses oli see seotud muusika valikuga, ja mitte ainult valikuga. Minu esimene kokkupuude Vootele Pappeliga, meie teatri helitehnikuga, toimus siis, kui ma olin teatrikooli II kursuse tudeng. "Hamletile" oli muusika juba valitud ja oli vaja paika panna, millise koha peal tuleb see või teine lõik.

(Järgneb)

Küsinud KALJU ORRO

ESTER VÕSU

MÕNED KINNISMÕTTED TEATRI JA LOODUSE SUHETEST

A. Tšehhov, "Kirsiaed", "Vanalinnastuudio" suvelavastus, 2001 Palmse mõisas. Lavastaja Roman Baskin. Ranevskaja – Epp Eespäev.
Sven Tupitsa foto

Olgu selle kirjatüki lugemisel eelduseks, et tegu on teadliku provokatsiooniga — loodust pole võimalik lavastada. Loodus lavastab end ise. Et aga inimene, ka teatriinimene, seda siiski järelejätmatult üritab, siis olgu siinkohal lugeja ette toodud mõned mõtted, mida vahetati 17. mail 2002 Tartus aset leidnud nõupäeval **"Kuidas lavastada loodust?"**.

Miks selline üritus teoks sai? Mõjutajaid ja eelkäijaid oli mitmeid: Kalevi Kulli ökosemiootika seminarid Tartu ülikoolis, konverents "Koht ja paik", Timo Marani—Kadri Tüüri eestvõtmisel aset leidnud seminaride sari "Tekst ja loodus", mullukevadine Jakob von Uexkülli keskuse nõupäev "Kultuur ja loodus", Dario Martinelli juhitud kursus "Aesthetics of Nature" Helsingi ülikoolis jne. Võrreldes ökokriitilist vaatepunkti teatriteaduse stuudiumis omandatuga, kerkis mul küsimus, miks pole teatriteoreetikud teatri ja looduse suhete vastu põhjalikumat huvi tundnud, samas kui 1990ndatel on nii mõneski humanitaaria distsipliinis ökoküsimus jõuliselt üles tõusnud. Nii sündiski idee kutsuda kokku teatripraktikud ja -uurijad, et üheskoos mõtteid vahetada. Tol üritusel peetud ettekannetest võib selles TMK numbris lugeda Anneli Saro, Taago Tubina, Kristel Nõlvaku ja allakirjutanu mõtteid.

Ökoloogilist võiks määratleda kui looduse ja kultuuri vastandust ületada püüdvat ja inimest ökosüsteemi osana nägevat mõtteviisi. Loodust arvestav suhtumine tähendab eeskätt püüdu loodusega sõbralikult k o o s eksisteerida.

ESTER VÕSU

MÕNED KINNISMÕTTED TEATRI JA LOODUSE SUHETEST

A. Tšehhov, "Kirsiaed", "Vanalinnastuudio" suvelavastus, 2001 Palmse mõisas. Lavastaja Roman Baskin. Ranevskaja – Epp Eespäev.
Sven Tupitsa foto

Olgu selle kirjatüki lugemisel eelduseks, et tegu on teadliku provokatsiooniga — loodust pole võimalik lavastada. Loodus lavastab end ise. Et aga inimene, ka teatriinimene, seda siiski järelejätmatult üritab, siis olgu siinkohal lugeja ette toodud mõned mõtted, mida vahetati 17. mail 2002 Tartus aset leidnud nõupäeval **"Kuidas lavastada loodust?"**.

Miks selline üritus teoks sai? Mõjutajaid ja eelkäijaid oli mitmeid: Kalevi Kulli ökosemiootika seminarid Tartu ülikoolis, konverents "Koht ja paik", Timo Marani—Kadri Tüüri eestvõtmisel aset leidnud seminaride sari "Tekst ja loodus", mullukevadine Jakob von Uexkülli keskuse nõupäev "Kultuur ja loodus", Dario Martinelli juhitud kursus "Aesthetics of Nature" Helsingi ülikoolis jne. Võrreldes ökokriitilist vaatepunkti teatriteaduse stuudiumis omandatuga, kerkis mul küsimus, miks pole teatriteoreetikud teatri ja looduse suhete vastu põhjalikumat huvi tundnud, samas kui 1990ndatel on nii mõneski humanitaaria distsipliinis ökoküsimus jõuliselt üles tõusnud. Nii sündiski idee kutsuda kokku teatripraktikud ja -uurijad, et üheskoos mõtteid vahetada. Tol üritusel peetud ettekannetest võib selles TMK numbris lugeda Anneli Saro, Taago Tubina, Kristel Nõlvaku ja allakirjutanu mõtteid.

Ökoloogilist võiks määratleda kui looduse ja kultuuri vastandust ületada püüdvat ja inimest ökosüsteemi osana nägevat mõtteviisi. Loodust arvestav suhtumine tähendab eeskätt püüdu loodusega sõbralikult k o o s eksisteerida.

Küsimusele, mis on loodus, on küllap veelgi raskem vastata kui küsimusele, mis on kultuur. Rääkimine loodusest ja kultuurist (teatrist) eeldab mõlema piiritlemist teineteise suhtes, viimane on võimalik muidugi ainult metatasandil — meid ümbritsev loodus- ja kultuurikeskkond on tegelikkuses raskesti lahutatavaks tervikuks sulandunud. Looduse ja kultuuri eraldi käsitlemine nii kunstiloomingus, teadustegevuses kui ka argimõtlemises on osalt paratamatu, kuna me vajame enese määratlemiseks t e i s t. Küsimus on ainult selles, m i l l i s e "teise" me endale loome, kas me otsime piire või vastandusi. Piir, nii nagu Juri Lotman seda mõistab, on ruum, milles kaks "võõrast" kohtuvad, suhestuvad, omavahel dialoogi astuvad. Vastandus tähendab aga lahutatust, kommunikatsioonivõimetust.

Nii loodusnähtuste kui teatrietenduste võlu peitub nende ammendamatuses, dünaamika ja püsivuse dialektikas. Kaunis ja vaimustav, eriti looduses, ei asu aga mitte niivõrd tajutavas, vaid tajujas, teisisõnu, meie tõlgendamisvõimes. Esteetilise elamuse eelduseks looduses ja ka teatris ei pruugi olla mitte distantseeritus, vaid osa-olemise tunne, mis "häälestab meid sisekaemuslikule eemaldumisele harjumuspärasest, tehes nähtamatu nähtavaks" (M. Merleau-Ponty).

Erinevate sotsiaalsete institutsioonide pakutavad ökoloogilised imperatiivid jäävad (tava)inimesele enamasti kaugeks ja raskesti hoomatavaks. Me elame eeskätt minevikus ja olevikus, ökoloogiline mõte tähendab aga tulevikku suunatust. Ka teadmised bioloogiast ei pruugi alati empaatiavõimet äratada. Jõulisemalt ja isiklikumalt saab inimese loodustunnetust mõjutada ikkagi emotsioonide, erinevate tajuprotsesside stimuleerimise kaudu. Kunstil on võime kujundada meie loodustaju ja sellega ka väärtustamist. Veenvaimaks osutub sealjuures konkreetse inimese sügavalt läbitunnetatud loodus(paiga)kogemus. (Olgu siinkohal näitena toodud Saueaugu "Kumalasemesi".)

Mitte ainult tänapäeva teater, vaid kogu kõnealune kultuurinähtus (vähemalt nii, nagu me seda enam-vähem institutsionaalsusel põhinevana tunneme) on olemuslikult linlikku päritolu. Küllap võib siit otsida ja leida põhjusi, miks traditsioonilist teatrit globaalse ökokriisi tekke toetamises süüdistada. Teatri loomulik keskkond on linnaruum või vähemasti arhitektuuriline ruum. (Meenutagem vaid, kuis armastab meie suveteater mõisaid!) Vähegi iseseisvamate looduskeskkondade ees tunneb ta ebamugavust. Keskne tegelane teatris on inimene (loe: mees). Looduskeskkond jääb teatris pigem passiivseks dekoratiivseks taustaks. Lääne draama keskendub valdavalt stseenidele linnainimeste elus, eesti näitekirjandus ja kirjandusklassika dramatiseeringud on aga meile sisendanud, et eestlase suhe loodusega käib ikka üle kivide ja kändude...

Kui aga mõista *ökoesteetilist* kui organismi keskkonna-adaptatiivset käitumist, siis võib teatergi olla üheks keskkonnaga suhestumise vormiks. Teatrikohtumine on e l u s, vahetu interaktsioon, praegu, s e l l e s konkreetses ruumis, paigas. Teatril on potentsiaali meie looduskogemust puhastada, nii nagu ta suudab meid vabastada kultuurilistest klišeedest (või vähemasti neid vaatamiseks alasti kiskuda). Teater looduses eeldab meilt kaasamängimist, andes ühtlasi aimu

T. Lindgren, "Kumalasemesi", Tartu Teatrilabori suvelavastus Saueaugu teatritalus, 2001. Lavastaja Margus Kasterpalu. Guido Kangur, Maria Klenskaja, Aleksander Eelmaa. *Andreas W foto*

Küsimusele, mis on loodus, on küllap veelgi raskem vastata kui küsimusele, mis on kultuur. Rääkimine loodusest ja kultuurist (teatrist) eeldab mõlema piiritlemist teineteise suhtes, viimane on võimalik muidugi ainult metatasandil — meid ümbritsev loodus- ja kultuurikeskkond on tegelikkuses raskesti lahutatavaks tervikuks sulandunud. Looduse ja kultuuri eraldi käsitlemine nii kunstiloomingus, teadustegevuses kui ka argimõtlemises on osalt paratamatu, kuna me vajame enese määratlemiseks t e i s t. Küsimus on ainult selles, m i l l i s e "teise" me endale loome, kas me otsime piire või vastandusi. Piir, nii nagu Juri Lotman seda mõistab, on ruum, milles kaks "võõrast" kohtuvad, suhestuvad, omavahel dialoogi astuvad. Vastandus tähendab aga lahutatust, kommunikatsioonivõimetust.

Nii loodusnähtuste kui teatrietenduste võlu peitub nende ammendamatuses, dünaamika ja püsivuse dialektikas. Kaunis ja vaimustav, eriti looduses, ei asu aga mitte niivõrd tajutavas, vaid tajujas, teisisõnu, meie tõlgendamisvõimes. Esteetilise elamuse eelduseks looduses ja ka teatris ei pruugi olla mitte distantseeritus, vaid osa-olemise tunne, mis "häälestab meid sisekaemuslikule eemaldumisele harjumuspärasest, tehes nähtamatu nähtavaks" (M. Merleau-Ponty).

Erinevate sotsiaalsete institutsioonide pakutavad ökoloogilised imperatiivid jäävad (tava)inimesele enamasti kaugeks ja raskesti hoomatavaks. Me elame eeskätt minevikus ja olevikus, ökoloogiline mõte tähendab aga tulevikku suunatust. Ka teadmised bioloogiast ei pruugi alati empaatiavõimet äratada. Jõulisemalt ja isiklikumalt saab inimese loodustunnetust mõjutada ikkagi emotsioonide, erinevate tajuprotsesside stimuleerimise kaudu. Kunstil on võime kujundada meie loodustaju ja sellega ka väärtustamist. Veenvaimaks osutub sealjuures konkreetse inimese sügavalt läbitunnetatud loodus(paiga)kogemus. (Olgu siinkohal näitena toodud Saueaugu "Kumalasemesi".)

Mitte ainult tänapäeva teater, vaid kogu kõnealune kultuurinähtus (vähemalt nii, nagu me seda enam-vähem institutsionaalsusel põhinevana tunneme) on olemuslikult linlikku päritolu. Küllap võib siit otsida ja leida põhjusi, miks traditsioonilist teatrit globaalse ökokriisi tekke toetamises süüdistada. Teatri loomulik keskkond on linnaruum või vähemasti arhitektuuriline ruum. (Meenutagem vaid, kuis armastab meie suveteater mõisaid!) Vähegi iseseisvamate looduskeskkondade ees tunneb ta ebamugavust. Keskne tegelane teatris on inimene (loe: mees). Looduskeskkond jääb teatris pigem passiivseks dekoratiivseks taustaks. Lääne draama keskendub valdavalt stseenidele linnainimeste elus, eesti näitekirjandus ja kirjandusklassika dramatiseeringud on aga meile sisendanud, et eestlase suhe loodusega käib ikka üle kivide ja kändude...

Kui aga mõista *ökoesteetilist* kui organismi keskkonna-adaptatiivset käitumist, siis võib teatergi olla üheks keskkonnaga suhestumise vormiks. Teatrikohtumine on e l u s, vahetu interaktsioon, praegu, s e l l e s konkreetses ruumis, paigas. Teatril on potentsiaali meie looduskogemust puhastada, nii nagu ta suudab meid vabastada kultuurilistest klišeedest (või vähemasti neid vaatamiseks alasti kiskuda). Teater looduses eeldab meilt kaasamängimist, andes ühtlasi aimu

T. Lindgren, "Kumalasemesi", Tartu Teatrilabori suvelavastus Saueaugu teatritalus, 2001. Lavastaja Margus Kasterpalu. Guido Kangur, Maria Klenskaja, Aleksander Eelmaa. *Andreas W foto*

inimese rollist lavastajana. Küsimus on selles, kuidas me looduse poolt pakutavaid vahendeid kasutame. Lavastaja võimuses on panna loodus inimese jaoks kõnelema, pakkudes läbi teatrivahendite "tõlget" urbanistlikele isenditele arusaadavas keeles.

Teatri minek loodusesse on juba iseenesest püüd kultuuri ja loodust lähendada. Kui lavastatav on aga üldse loodus? Draamatekstis võib rääkida abstraktsest metsast, looduses lavastades on aga tegemist k o n k r e e t s e metsaga. Looduses ei lähe keegi kunagi läbi "tühja ruumi". Paik metsas on alati tähenduslik, ühtaegu nii esituse ruum kui ka esitatav ruum (K. Irwin). See muudab vabas õhus lavastamise tunduvalt raskemaks kui siseruumis, mida kunstnik ja lavastaja saavad kujundada oma suva järgi. Looduskeskkond nõuab enesega arvestamist, ja see ei peaks tähendama mitte taltsutamissoovi, vaid julgust stiihia väljakutseid vastu võtta. Teatrit looduses võiks nimetada isegi interkultuurilise teatri vormiks, mille teeb eriti keeruliseks dialoogipartneri keele mittevaldamine. Kuidas looduses siiski vaataja tähelepanu köita, suunata ja hoida? Lavastaja võib jääda looduse väe ees nõrgaks, kui ta läheb oma reegleid k e h t e s t a m a. Esmalt tuleks kuulata, m i d a loodusel on meile öelda, mitte püüda e t t e mõista. Lavaruumis kunstniku ja lavastaja äranägemise järgi manipuleeritavast "loodusest" saab vabas õhus k a a s a m ä n g i v loodus, konkurent. Kuivõrd stiihilised elemendid etenduse osaks muutuvad ja muudetakse, sõltub muidugi konkreetsest etendusest. Teada-tuntud on kurtmised vabaõhuetendusi (ka käivet) rikkuvate suviste vihmade üle Eestis. Siinkohal meenub lavastaja Tõnu Lensmendi meenutus õpiajast Saksamaal, mil ühe lavastusega vabasse õhku kolides tabas neid ootamatult vihmaperiood. Kiiresti orienteeruti ümber ja õpiti ära mäng vihmavarjudega. Lavastus sai hoopis uue elu, juurde hulk uusi nüansse näitlejate mängus. Kui aga vihmad lõppesid, polnud seda enam võimalik taastada...

Eesti suveteatrit vaadates jääb mulje, et tihtipeale usutakse uue kvaliteedi loomiseks piisavat teatri transportimisest rohelusse. Milles see väljendub? Eks ikka ruumisuhete üksüheses ülekandmises looduskeskkonda — hobune tuleb vasakult, koer paremalt, näitleja liigub horisontaalteljel, elusad puud taanduvad elutuks dekoratsiooniks jne. (Näitena meenuvad mullu suvel nähtud "Kirsiaed" Palmses ja "Kõrboja peremees" Vargamäe kiigeplatsil.) Looduskeskkond jääb pildiliseks taustaks, mis võib küll etendust ilustada või ilmestada, millele aga oma hääle õigust ei anta. Praegused (massidele mõeldud) vabaõhuetendused Eestis ei soosi üldjuhul loovat dialoogi loodusega, vaid kultiveerivad pigem tarbija ja kliendi positsiooni, kohitsetud looduskogemust. Teater on muutunud "turuks" (A. Saro), kombineerides leebelt kunstilise, mõõdukalt loodusliku ja keskmisest kallima piletihinna jookide-söökidega, muutudes postmodernistlikuks kogemuseks F. Jamesoni mõistes, mitte psühholoogiliseks, vaid kollektiivseks kategooriaks, sotsiaalseks rituaaliks, mis õigustab end oma olemasolu kaudu. Kultuurimälu kandjatena tähenduslikud, n-ö sissetöötatud, kohad tõmbavad teatrit magnetina. Eesti vabaõhuetendusi kaardistades märkame, et eelistatud on mõisad kui esteetilised paigad *sui generis* ("Aristokraadid" Keila-Joal, "Kirsiaed" Palmses, "Surmatants" Sagadis), kultuurilooliselt olulised kohad ("Kõrboja peremees" Tammsaare kodutalus, "Armunud vanamehed" Kuressaare lossihoovis, "Shopping & Fucking" Viljandi lossimäel) jm. Harvad on juhtumid, mil suveteater on suutnud (re)aktualiseerida mõne senitundmata paiga (Saueaugu tänu "Kumalasemeele" ja Simisalu ümbrus tänu "Põdernaisele"). On selge, et kogu suveteatri publikut sohu ja võssa ei vea, ent rohkem riskivalmidust lavastajatelt uute mängukohtade avastamisel ootaks küll.

Ürituse "Kuidas lavastada loodust" eesmärgiks polnud pakkuda lavastajatele retsepte, vaid tekitada teatri—looduse suhteid vaagiv diskursus. Samuti ei usutud olevat võimalik kaotada looduse ja kultuuri piirid meie mõtlemisest, vaid juhtida tähelepanu nende konstrueeritusele ja ambivalentsusele. Teatriteoreetik Alan Read usub, et teater saab m õ t e s t a d a inimese ja looduse vahelist (mentaalset) lõhet, milles ta paraku ka ise osaleb, muutudes niiviisi ökoloogilise teadvuse kohaks. Looduse sees olemist ei taju kõige paremini mitte niivõrd vaatlejana kui osalejana, mingi tähendusliku tegevuse teostajana looduskeskkonnas. Kui tänapäeva eestlaste jaoks on üha vähem oluline tammsaarelik töörühmamine looduses, siis võiks küsida, kas ei saaks teatritegemine selleks tähenduslikuks tegevuseks muutuda. Ja viimaks meeldetuletus — inimene etendamissituatsioonis, näitleja, on ühtaegu osa nii kultuurist (tõlgendajana) kui ka loodusest (kehana).

inimese rollist lavastajana. Küsimus on selles, kuidas me looduse poolt pakutavaid vahendeid kasutame. Lavastaja võimuses on panna loodus inimese jaoks kõnelema, pakkudes läbi teatrivahendite "tõlget" urbanistlikele isenditele arusaadavas keeles.

Teatri minek loodusesse on juba iseenesest püüd kultuuri ja loodust lähendada. Kui lavastatav on aga üldse loodus? Draamatekstis võib rääkida abstraktsest metsast, looduses lavastades on aga tegemist k o n k r e e t s e metsaga. Looduses ei lähe keegi kunagi läbi "tühja ruumi". Paik metsas on alati tähenduslik, ühtaegu nii esituse ruum kui ka esitatav ruum (K. Irwin). See muudab vabas õhus lavastamise tunduvalt raskemaks kui siseruumis, mida kunstnik ja lavastaja saavad kujundada oma suva järgi. Looduskeskkond nõuab enesega arvestamist, ja see ei peaks tähendama mitte taltsutamissoovi, vaid julgust stiihia väljakutseid vastu võtta. Teatrit looduses võiks nimetada isegi interkultuurilise teatri vormiks, mille teeb eriti keeruliseks dialoogipartneri keele mittevaldamine. Kuidas looduses siiski vaataja tähelepanu köita, suunata ja hoida? Lavastaja võib jääda looduse väe ees nõrgaks, kui ta läheb oma reegleid k e h t e s t a m a. Esmalt tuleks kuulata, m i d a loodusel on meile öelda, mitte püüda e t t e mõista. Lavaruumis kunstniku ja lavastaja äranägemise järgi manipuleeritavast "loodusest" saab vabas õhus k a a s a m ä n g i v loodus, konkurent. Kuivõrd stiihilised elemendid etenduse osaks muutuvad ja muudetakse, sõltub muidugi konkreetsest etendusest. Teada-tuntud on kurtmised vabaõhuetendusi (ka käivet) rikkuvate suviste vihmade üle Eestis. Siinkohal meenub lavastaja Tõnu Lensmendi meenutus õpiajast Saksamaal, mil ühe lavastusega vabasse õhku kolides tabas neid ootamatult vihmaperiood. Kiiresti orienteeruti ümber ja õpiti ära mäng vihmavarjudega. Lavastus sai hoopis uue elu, juurde hulk uusi nüansse näitlejate mängus. Kui aga vihmad lõppesid, polnud seda enam võimalik taastada...

Eesti suveteatrit vaadates jääb mulje, et tihtipeale usutakse uue kvaliteedi loomiseks piisavat teatri transportimisest rohelusse. Milles see väljendub? Eks ikka ruumisuhete üksüheses ülekandmises looduskeskkonda — hobune tuleb vasakult, koer paremalt, näitleja liigub horisontaalteljel, elusad puud taanduvad elutuks dekoratsiooniks jne. (Näitena meenuvad mullu suvel nähtud "Kirsiaed" Palmses ja "Kõrboja peremees" Vargamäe kiigeplatsil.) Looduskeskkond jääb pildiliseks taustaks, mis võib küll etendust ilustada või ilmestada, millele aga oma hääle õigust ei anta. Praegused (massidele mõeldud) vabaõhuetendused Eestis ei soosi üldjuhul loovat dialoogi loodusega, vaid kultiveerivad pigem tarbija ja kliendi positsiooni, kohitsetud looduskogemust. Teater on muutunud "turuks" (A. Saro), kombineerides leebelt kunstilise, mõõdukalt loodusliku ja keskmisest kallima piletihinna jookide-söökidega, muutudes postmodernistlikuks kogemuseks F. Jamesoni mõistes, mitte psühholoogiliseks, vaid kollektiivseks kategooriaks, sotsiaalseks rituaaliks, mis õigustab end oma olemasolu kaudu. Kultuurimälu kandjatena tähenduslikud, n-ö sissetöötatud, kohad tõmbavad teatrit magnetina. Eesti vabaõhuetendusi kaardistades märkame, et eelistatud on mõisad kui esteetilised paigad *sui generis* ("Aristokraadid" Keila-Joal, "Kirsiaed" Palmses, "Surmatants" Sagadis), kultuurilooliselt olulised kohad ("Kõrboja peremees" Tammsaare kodutalus, "Armunud vanamehed" Kuressaare lossihoovis, "Shopping & Fucking" Viljandi lossimäel) jm. Harvad on juhtumid, mil suveteater on suutnud (re)aktualiseerida mõne senitundmata paiga (Saueaugu tänu "Kumalasemeele" ja Simisalu ümbrus tänu "Põdernaisele"). On selge, et kogu suveteatri publikut sohu ja võssa ei vea, ent rohkem riskivalmidust lavastajatelt uute mängukohtade avastamisel ootaks küll.

Ürituse "Kuidas lavastada loodust" eesmärgiks polnud pakkuda lavastajatele retsepte, vaid tekitada teatri—looduse suhteid vaagiv diskursus. Samuti ei usutud olevat võimalik kaotada looduse ja kultuuri piirid meie mõtlemisest, vaid juhtida tähelepanu nende konstrueeritusele ja ambivalentsusele. Teatriteoreetik Alan Read usub, et teater saab m õ t e s t a d a inimese ja looduse vahelist (mentaalset) lõhet, milles ta paraku ka ise osaleb, muutudes niiviisi ökoloogilise teadvuse kohaks. Looduse sees olemist ei taju kõige paremini mitte niivõrd vaatlejana kui osalejana, mingi tähendusliku tegevuse teostajana looduskeskkonnas. Kui tänapäeva eestlaste jaoks on üha vähem oluline tammsaarelik töörühmamine looduses, siis võiks küsida, kas ei saaks teatritegemine selleks tähenduslikuks tegevuseks muutuda. Ja viimaks meeldetuletus — inimene etendamissituatsioonis, näitleja, on ühtaegu osa nii kultuurist (tõlgendajana) kui ka loodusest (kehana).

ANNELI SARO

LAVA KEHTESTAMINE LOODUSES

Küsimus "Kuidas lavastada loodust?", paneb mind mõtlema eelkõige kultuuri ja looduse suhtele või õigemini nende pidevale vastandamisele. "Looduse" all pean ma silmas naturaalset, entroopilist biosfääri ning "kultuuri" all sihipärast ja korrastavat inimtegevust ja selle tegevuse produkte. Inimese ja looduse kokkusaamise tulemuseks on peaaegu alati ümberkujundatud looduskeskkond, sest nendevaheline suhe ei ole võrdsete partnerite dialoog, vaid pigem subjekti suhe objektiga. Võiks öelda, et inimesel on vastupandamatu tung võidelda entroopia vastu, mida loodus pealiskaudsel vaatlemisel paljude jaoks kindlasti on. Teater looduses on selle suhtlemismudeli üks, kuigi mitte kõige radikaalsem näide. Kuigi paradoksaalsel moel on just teater (ehk siis laiemalt etenduskunst) kunstidest kõige "looduslikum": fikseerimatu, entroopiline, naturaalne ehk mitte-kunstlik, neljamõõtmeline, sageli selge piiri või raamita ning tihti oma dünaamilisuses argisesse eluvoogu sulanduv ja kaduv. Seega oleks teatrisubstants justkui väga sarnane loodussubstantsiga.

Järgnevalt käsitlen inimese ja keskkonna erinevaid suhestumisvõimalusi teatrikunstis ning lõpuks lähemalt teatri ja looduse suhteid. Kuna antud teema lõikub retseptsiooniesteetikaga, siis tuleb juttu ka etenduse vaatamise erinevatest võimalustest.

Tänapäeva ühiskonnas on kunst see, mida kunstina eksponeeritakse. Kunstiks võib saada ka looduslik objekt, kui see on asetatud kunsti konteksti või raami: näitusele, kataloogi, poodiumile või lavale. Teater (*theatron*) tähendas algselt just vaatamise või nägemise kohta, mitte midagi muud. Teatriruum jaguneb olemuslikult kaheks kõrvuti eksisteerivaks, kuid iseseisvaks ruumiks: lavaks ja saaliks. Saal on argine, profaanne ruum, kus asuvad vaatajad, ning lava metafüüsiline, sakraalne, tähenduslik ruum, kus kõik on põhimõtteliselt võimalik, kuhu projitseeritakse lavarealiteetidest erinev aeg ja ruum. **Luule Epner** defineerib lava järgmiselt: "Lava ongi nii tegelikkuse samasubstantsiline pikendus (siin, praegu ja päriselt) kui ka sellest lahutatud, piiritletud koht. See on koht, kus füüsiliselt nähtuvad ka vaimsed mõtteseisud. See on tähenduste äratundmiseks ja mõistmiseks valmis seatud paik." (Epner 2000: 17) Saali ja lava mõistet võib kasutada ka selgelt piiritlemata vabaõhuetenduste puhul, eeldusel, et räägime lavast kui näitamise paigast, mis rohkem või vähem on ümbritsevast neutraalsest ruumist eraldatud ja esile tõstetud. Seega oleme jõudnud lava kui mängulise, tähendusliku ja mitteprofaanse ruumi kehtestamise ning vaataja tähelepanu fokuseerimise meetodite juurde. Lava kehtestamiseks on järgmised võimalused:

- lavaruumi füüsiline markeerimine (nt tõstetud lava, toolidest ümbritsetud ruum)
- lavaruumi empiiriline markeerimine (nt lava väljavalgustamine)
- lavaruumi kehtestamine esineja aktiivse tegutsemisega (nt usukuulutajad tänaval, lektor loengul)
- lava kehtestamine võõritusega (kehtib nii ruumi organiseerimisel / kujundamisel kui ka esinejate käitumises)
- vaataja poolt vastuvõtu- või interpretatsiooniprotsessis ruumi, isiku(te), objekti(de) ümber loodud mentaalne raam

Viimane aspekt on kõige olulisem, nii et lava lõplikuks kehtestajaks nii teatris kui looduses on ikkagi vaataja.

Lava mõistet looduses aitab selgitada keskkonnaesteetik **Yrjö Sepänmaa** mõttekäik, kus ta võrdleb subjekti ja maastiku (*landscape*) suhet vaataja ning lavategevuse vahelise suhtega, teatrikohtumisega, mis eeldab teatud distantsi objekti ja kogeva subjekti vahel, samal ajal kui keskkond (*environment*) haarab vaataja endasse. (Sepänmaa 2000: 15) Seega on keskkond nagu teatriruum või teatrimaja ning maastik nagu lava teatris, mis on vaataja ette seatud. Mõiste "keskkond" sissetoomine eeldab nüüd ka kommentaari keskkonnateatri kohta. Keskkonnateatriks nimetatakse etendust, kus fiktsionaalne ruum ehk lavaruum on projitseeritud vaataja(te) ümber ning tihti peab vaataja ise tegema valiku, millisesse ruumiossa ta oma tähelepanu fokuseerib.

Uudse vaate teatriruumile pakub välja teatriuurija **Elinor Fuchs** oma artiklis "Pastoraalse teine versioon". Ta leiab, et tänapäeva eksperimentaalteatrile on tunnuslik inimese kujundi (inimkeha) kasutamine nn teatraalse maastiku elemendina, nii et tegela-

ANNELI SARO

LAVA KEHTESTAMINE LOODUSES

Küsimus "Kuidas lavastada loodust?", paneb mind mõtlema eelkõige kultuuri ja looduse suhtele või õigemini nende pidevale vastandamisele. "Looduse" all pean ma silmas naturaalset, entroopilist biosfääri ning "kultuuri" all sihipärast ja korrastavat inimtegevust ja selle tegevuse produkte. Inimese ja looduse kokkusaamise tulemuseks on peaaegu alati ümberkujundatud looduskeskkond, sest nendevaheline suhe ei ole võrdsete partnerite dialoog, vaid pigem subjekti suhe objektiga. Võiks öelda, et inimesel on vastupandamatu tung võidelda entroopia vastu, mida loodus pealiskaudsel vaatlemisel paljude jaoks kindlasti on. Teater looduses on selle suhtlemismudeli üks, kuigi mitte kõige radikaalsem näide. Kuigi paradoksaalsel moel on just teater (ehk siis laiemalt etenduskunst) kunstidest kõige "looduslikum": fikseerimatu, entroopiline, naturaalne ehk mitte-kunstlik, neljamõõtmeline, sageli selge piiri või raamita ning tihti oma dünaamilisuses argisesse eluvoogu sulanduv ja kaduv. Seega oleks teatrisubstants justkui väga sarnane loodussubstantsiga.

Järgnevalt käsitlen inimese ja keskkonna erinevaid suhestumisvõimalusi teatrikunstis ning lõpuks lähemalt teatri ja looduse suhteid. Kuna antud teema lõikub retseptsiooniesteetikaga, siis tuleb juttu ka etenduse vaatamise erinevatest võimalustest.

Tänapäeva ühiskonnas on kunst see, mida kunstina eksponeeritakse. Kunstiks võib saada ka looduslik objekt, kui see on asetatud kunsti konteksti või raami: näitusele, kataloogi, poodiumile või lavale. Teater (*theatron*) tähendas algselt just vaatamise või nägemise kohta, mitte midagi muud. Teatriruum jaguneb olemuslikult kaheks kõrvuti eksisteerivaks, kuid iseseisvaks ruumiks: lavaks ja saaliks. Saal on argine, profaanne ruum, kus asuvad vaatajad, ning lava metafüüsiline, sakraalne, tähenduslik ruum, kus kõik on põhimõtteliselt võimalik, kuhu projitseeritakse lavarealiteetidest erinev aeg ja ruum. **Luule Epner** defineerib lava järgmiselt: "Lava ongi nii tegelikkuse samasubstantsiline pikendus (siin, praegu ja päriselt) kui ka sellest lahutatud, piiritletud koht. See on koht, kus füüsiliselt nähtuvad ka vaimsed mõtteseisud. See on tähenduste äratundmiseks ja mõistmiseks valmis seatud paik." (Epner 2000: 17) Saali ja lava mõistet võib kasutada ka selgelt piiritlemata vabaõhuetenduste puhul, eeldusel, et räägime lavast kui näitamise paigast, mis rohkem või vähem on ümbritsevast neutraalsest ruumist eraldatud ja esile tõstetud. Seega oleme jõudnud lava kui mängulise, tähendusliku ja mitteprofaanse ruumi kehtestamise ning vaataja tähelepanu fokuseerimise meetodite juurde. Lava kehtestamiseks on järgmised võimalused:

- lavaruumi füüsiline markeerimine (nt tõstetud lava, toolidest ümbritsetud ruum)
- lavaruumi empiiriline markeerimine (nt lava väljavalgustamine)
- lavaruumi kehtestamine esineja aktiivse tegutsemisega (nt usukuulutajad tänaval, lektor loengul)
- lava kehtestamine võõritusega (kehtib nii ruumi organiseerimisel / kujundamisel kui ka esinejate käitumises)
- vaataja poolt vastuvõtu- või interpretatsiooniprotsessis ruumi, isiku(te), objekti(de) ümber loodud mentaalne raam

Viimane aspekt on kõige olulisem, nii et lava lõplikuks kehtestajaks nii teatris kui looduses on ikkagi vaataja.

Lava mõistet looduses aitab selgitada keskkonnaesteetik **Yrjö Sepänmaa** mõttekäik, kus ta võrdleb subjekti ja maastiku (*landscape*) suhet vaataja ning lavategevuse vahelise suhtega, teatrikohtumisega, mis eeldab teatud distantsi objekti ja kogeva subjekti vahel, samal ajal kui keskkond (*environment*) haarab vaataja endasse. (Sepänmaa 2000: 15) Seega on keskkond nagu teatriruum või teatrimaja ning maastik nagu lava teatris, mis on vaataja ette seatud. Mõiste "keskkond" sissetoomine eeldab nüüd ka kommentaari keskkonnateatri kohta. Keskkonnateatriks nimetatakse etendust, kus fiktsionaalne ruum ehk lavaruum on projitseeritud vaataja(te) ümber ning tihti peab vaataja ise tegema valiku, millisesse ruumiossa ta oma tähelepanu fokuseerib.

Uudse vaate teatriruumile pakub välja teatriuurija **Elinor Fuchs** oma artiklis "Pastoraalse teine versioon". Ta leiab, et tänapäeva eksperimentaalteatrile on tunnuslik inimese kujundi (inimkeha) kasutamine nn teatraalse maastiku elemendina, nii et tegela-

ne ei loo laval enam perspektiivset ühtsust, kus dekoratsioonid funktsioneerivad vaid taustana ja visuaalse toena. Sellest lähtuvalt ei ole vaataja fookus uuel, nn maastik-laval mitte ühte punkti koondunud, vaid see on heitlik või hajutatud; märgates mõningaid elemente, aga teisi mitte, või haarates kõik heterogeensesse pilku. (Fuchs 1996: 92)

Esimene, kes arendas ideed näidendist kui maastikust, oli **Gertrud Stein**. Võib arvata, et Stein kasutab sõna "maastik" eelkõige kui fenomenoloogilist teatri vaatamise metafoori — keele, žestide, lavakujunduse distantseeritud jälgimist, nagu see oleks naturaalne, loomulik stseen, kuigi see ei pruugi nii olla. Kuid alati, kui Stein nn fenomenoloogilisest maastikust juttu teeb, on see kuidagi seotud ka looduslike maastikukujunditega. Näidendeid nägi ta kui asjadest koosnevaid maastikke, mõnikord ka kui psühholoogilisi maastikke. See näidendite ja maastike ühine asisus kustutab looduse ja kultuuri, muutumatute nähtuste ja inimkeha või visuaalse fenomeni ja keele igasuguse vastuolu. (Fuchs 1996: 94)

Epistemoloogilist rolli mängib siin aga **Samuel Beckett**, kelle näidendid ("Godot'd oodates" ja "Lõppmäng") viisid kaks Lääne teatri dominantset dramaturgilist ja lavastusmudelit, panoraamse ja kontsentreeritud, oma paroodilise lõpuni. Nii et pärast seda on vaataja kohanenud kahe unustamatu kujundiga: 1. Maastik teab rohkem kui tegelased selle sees, 2. Pimeda tegelase (Hamm "Lõppmängus") tühi pilk hääbuvas maailmas. (Fuchs 1996: 93) Maastikunäidendeid leiab näitekirjandusest küll juba nii enne kui pärast Beckettit (nt Maurice Maeterlincki "Pimedad", Heiner Mülleri "Hamletmachine") ning neile kõigile on omane mittelineaarsed ruumistruktuurid, huvi mingi seisundi või olukorra, mitte tegelase või loo vastu, ning maastikukujundite oluline roll. Fuchs ise vaatleb lava kui maastikku (*landscape stage*) Robert Wilsoni ja Richard Foremani lavastustes ning leiab, et maastikuteatris on küll suhted, kuid pole vastuolu või konflikte, ei tegelaste ega näitleja ja tegelase ega vaataja ja tegelase vahel. Igatsedes taga hävivat looduslikku maailma, viitavad postmodernsed teatrikunstnikud postantropotsentrilise lava võimalusele. (Fuchs 1996: 107)

Kui teater tuleb teatri(maja)st välja, vabasse õhku, loodusesse, siis ei muutu midagi teatri kui kunstiliigi struktuuris ega vaataja vastuvõtustrateegiates, sest teater hakkab uues keskkonnas ikka ebateadlikult lava kehtestama ning viimase puudumisel kehtestavad selle vaatajad ise. Teater kasutab ettearvamatut loodust ikka enamasti tausta, mitte tegelasena, sest looduse peale ei saa loota. Ja kui sellel laval seisavadki kõrvuti näiteks kuusk ja inimene, siis kuusel on väga raske saada sama palju tähelepanu kui tegeval inimesel, eriti kui rahvas on kokku kutsutud etenduse (kunsti, mitte looduse) vaatamiseks ja vaatepildi eest raha nõutakse.

Teatripraktikutele tähendab oma kunstiga loodusesse minek enamasti võitlusesse asumist stiihiaga. Kui ei ole tegemist sissemängitud kohaga, siis tuleb leida või luua sobiv mängukeskkond. Ettearvamatu ja taltsutamatu tegelane vaatemängu korraldamisel on ilm, mida paraku lavastada ei saa. Tõsi küll, juhuslikud ja kontrollimatud elemendid (nt fiktsionaalsesse ruumi sisenev loom, lind või lennuk, vihmasadu või tuuleiil jms) pälvivad tihti vaatajate teravdatud tähelepanu, sest loovad justkui kordumatuid ja näitlejatele ootamatuid (improvisatsioonilisi) olukordi, mida saab tõlgendada kui Emakese Looduse või Jumala lavastajatööd.

Vabas õhus muutub stiihiliseks ka publiku käitumine. Vaatajate vahel ebateadlikult kokku lepitud käitumisreeglid näivad olevat siin vabamad kui akadeemilises teatrisaalis, kus vaatajad on määratud pimeduses liikumatult istuma. Ühelt poolt on see muidugi seotud inimese füüsilise heaoluga: söögi ja joogi tarbimisega, vihma, külma või päikese eest kaitsmisega jne. Teisalt aga võib täheldada publiku puhtalt käitumuslikku vabanemist: etenduse kommenteerimist, lobisemist, parema koha otsimist, ringijalutamist jne. Osaliselt tuleneb see muidugi ka vaataja palju hajuvamast või hajutatumast tähelepanust vabaõhuetenduse jälgimisel, sest enamasti ei ole publiku tähelepanu valgusega ühte ruumipunkti fokuseeritud.

Ma ei usu teatri ja looduse võrdväärsesse kokkumängu, vaid pakun välja nn loodusteatri, mille laval pole ühtki inimest. Loodusteatri üheks žanriks võiksid olla näiteks loodusrajad, lavastatud ringkäigud looduses. Kui tavalises teatris mööduvad paigaloleva vaataja silme eest kohad ja sündmused, siis selles loodusteatris liigub vaataja ise läbi ruumi. Mõlema teatrivormi ühisjoonteks on dünaamilisus ehk süžee, intentsionaalsus (vaatajale tahetakse midagi näidata) ning ettevalmistatus (etenduse kulg on ette planeeritud, rada tähistatud). Loodusrajal võib täheldada ka montaaži elemente, näiteks vaataja tähelepanu fokuseerimist teatud objektidele kõikvõimalike kaastekstidega (infotahvlid, kaardid, legendid jms). Nagu teater pole päris elu, nii pole ka loodusrada alati päris, naturaalne loodus, vaid pigem kulturiseeritud, korrastatud loodus, kuid see on üks võimalus looduse kogemiseks ja tundmaõppimiseks, nagu seda on teater elukogemuse s(t)imuleerijana.

Maastik, mis oma tavapärasest kontekstist/keskkonnast oli võõrituse kaudu esile, st lavale tõstetud, ilmutab end oma maastikulisuses. Lihtsale esteetilisele elamusele li-

ne ei loo laval enam perspektiivset ühtsust, kus dekoratsioonid funktsioneerivad vaid taustana ja visuaalse toena. Sellest lähtuvalt ei ole vaataja fookus uuel, nn maastik-laval mitte ühte punkti koondunud, vaid see on heitlik või hajutatud; märgates mõningaid elemente, aga teisi mitte, või haarates kõik heterogeensesse pilku. (Fuchs 1996: 92)

Esimene, kes arendas ideed näidendist kui maastikust, oli **Gertrud Stein**. Võib arvata, et Stein kasutab sõna "maastik" eelkõige kui fenomenoloogilist teatri vaatamise metafoori — keele, žestide, lavakujunduse distantseeritud jälgimist, nagu see oleks naturaalne, loomulik stseen, kuigi see ei pruugi nii olla. Kuid alati, kui Stein nn fenomenoloogilisest maastikust juttu teeb, on see kuidagi seotud ka looduslike maastikukujunditega. Näidendeid nägi ta kui asjadest koosnevaid maastikke, mõnikord ka kui psühholoogilisi maastikke. See näidendite ja maastike ühine asisus kustutab looduse ja kultuuri, muutumatute nähtuste ja inimkeha või visuaalse fenomeni ja keele igasuguse vastuolu. (Fuchs 1996: 94)

Epistemoloogilist rolli mängib siin aga **Samuel Beckett**, kelle näidendid ("Godot'd oodates" ja "Lõppmäng") viisid kaks Lääne teatri dominantset dramaturgilist ja lavastusmudelit, panoraamse ja kontsentreeritud, oma paroodilise lõpuni. Nii et pärast seda on vaataja kohanenud kahe unustamatu kujundiga: 1. Maastik teab rohkem kui tegelased selle sees, 2. Pimeda tegelase (Hamm "Lõppmängus") tühi pilk hääbuvas maailmas. (Fuchs 1996: 93) Maastikunäidendeid leiab näitekirjandusest küll juba nii enne kui pärast Beckettit (nt Maurice Maeterlincki "Pimedad", Heiner Mülleri "Hamletmachine") ning neile kõigile on omane mittelineaarsed ruumistruktuurid, huvi mingi seisundi või olukorra, mitte tegelase või loo vastu, ning maastikukujundite oluline roll. Fuchs ise vaatleb lava kui maastikku (*landscape stage*) Robert Wilsoni ja Richard Foremani lavastustes ning leiab, et maastikuteatris on küll suhted, kuid pole vastuolu või konflikte, ei tegelaste ega näitleja ja tegelase ega vaataja ja tegelase vahel. Igatsedes taga hävivat looduslikku maailma, viitavad postmodernsed teatrikunstnikud postantropotsentrilise lava võimalusele. (Fuchs 1996: 107)

Kui teater tuleb teatri(maja)st välja, vabasse õhku, loodusesse, siis ei muutu midagi teatri kui kunstiliigi struktuuris ega vaataja vastuvõtustrateegiates, sest teater hakkab uues keskkonnas ikka ebateadlikult lava kehtestama ning viimase puudumisel kehtestavad selle vaatajad ise. Teater kasutab ettearvamatut loodust ikka enamasti tausta, mitte tegelasena, sest looduse peale ei saa loota. Ja kui sellel laval seisavadki kõrvuti näiteks kuusk ja inimene, siis kuusel on väga raske saada sama palju tähelepanu kui tegeval inimesel, eriti kui rahvas on kokku kutsutud etenduse (kunsti, mitte looduse) vaatamiseks ja vaatepildi eest raha nõutakse.

Teatripraktikutele tähendab oma kunstiga loodusesse minek enamasti võitlusesse asumist stiihiaga. Kui ei ole tegemist sissemängitud kohaga, siis tuleb leida või luua sobiv mängukeskkond. Ettearvamatu ja taltsutamatu tegelane vaatemängu korraldamisel on ilm, mida paraku lavastada ei saa. Tõsi küll, juhuslikud ja kontrollimatud elemendid (nt fiktsionaalsesse ruumi sisenev loom, lind või lennuk, vihmasadu või tuuleiil jms) pälvivad tihti vaatajate teravdatud tähelepanu, sest loovad justkui kordumatuid ja näitlejatele ootamatuid (improvisatsioonilisi) olukordi, mida saab tõlgendada kui Emakese Looduse või Jumala lavastajatööd.

Vabas õhus muutub stiihiliseks ka publiku käitumine. Vaatajate vahel ebateadlikult kokku lepitud käitumisreeglid näivad olevat siin vabamad kui akadeemilises teatrisaalis, kus vaatajad on määratud pimeduses liikumatult istuma. Ühelt poolt on see muidugi seotud inimese füüsilise heaoluga: söögi ja joogi tarbimisega, vihma, külma või päikese eest kaitsmisega jne. Teisalt aga võib täheldada publiku puhtalt käitumuslikku vabanemist: etenduse kommenteerimist, lobisemist, parema koha otsimist, ringijalutamist jne. Osaliselt tuleneb see muidugi ka vaataja palju hajuvamast või hajutatumast tähelepanust vabaõhuetenduse jälgimisel, sest enamasti ei ole publiku tähelepanu valgusega ühte ruumipunkti fokuseeritud.

Ma ei usu teatri ja looduse võrdväärsesse kokkumängu, vaid pakun välja nn loodusteatri, mille laval pole ühtki inimest. Loodusteatri üheks žanriks võiksid olla näiteks loodusrajad, lavastatud ringkäigud looduses. Kui tavalises teatris mööduvad paigaloleva vaataja silme eest kohad ja sündmused, siis selles loodusteatris liigub vaataja ise läbi ruumi. Mõlema teatrivormi ühisjoonteks on dünaamilisus ehk süžee, intentsionaalsus (vaatajale tahetakse midagi näidata) ning ettevalmistatus (etenduse kulg on ette planeeritud, rada tähistatud). Loodusrajal võib täheldada ka montaaži elemente, näiteks vaataja tähelepanu fokuseerimist teatud objektidele kõikvõimalike kaastekstidega (infotahvlid, kaardid, legendid jms). Nagu teater pole päris elu, nii pole ka loodusrada alati päris, naturaalne loodus, vaid pigem kulturiseeritud, korrastatud loodus, kuid see on üks võimalus looduse kogemiseks ja tundmaõppimiseks, nagu seda on teater elukogemuse s(t)imuleerijana.

Maastik, mis oma tavapärasest kontekstist/keskkonnast oli võõrituse kaudu esile, st lavale tõstetud, ilmutab end oma maastikulisuses. Lihtsale esteetilisele elamusele li-

saks võivad teater ja loodus igapäevaseid objekte, sündmusi lavale kui näitamise paika asetades ning neid sellega tavakogemusest võõritades pakkuda vaatajale nende objektide uue- või teiselaadset kogemise võimalust. Kultuurilise estetiseerimise ja idealiseerimise kõrval saab neid objekte näidata ka läbi fenomenoloogilise, sotsiaalse, majandusliku või muu prisma. Laval näeb mõnikord asju, mida me oleme tihti enda ümber näinud, kuid mille nime või olemuse või erinevuse üle pole kunagi mõelnud. Seega jagavad teater ja loodus minu meelest sarnast sündmus-, elamus- ja kogemuspotentsiaali. Lisaks on loodusesse minek samasugune sotsiaalne rituaal nagu teatriskäikki.

Richard Schechner leiab, et etendustel laiemas mõttes on seitse funktsiooni: meelt lahutada; teha midagi ilusat; tähistada või muuta identiteeti; tähistada või tugevdada kogukonda; ravida; õpetada või veenda; tegelda püha või deemonlikuga. (Schechner 2002: 38) Kõiki neid funktsioone võib täita ka looduseskäik. See võib olla üks vaba aja (meeldivalt) veetmise võimalus. Tähelepanu võib fokuseerida looduse esteetilisele küljele. Loodusteater võib kinnitada näiteks inimese kokkukuuluvust loodusega või vastupidi, võõrandumist sellest. Kui loodusrajale minnakse seltsis, siis võib ühisüritus tugevdada grupiidentiteeti, kuid võimalik on ka imaginaarse kogukonnatunde teke, näiteks kõigi sel rajal viibinutega või loodushuvilistega või eestimaalastega vms. Räägitakse, et looduses närv puhkab ning mõned olevat saanud värske õhu mürgituse (viimane väide on loodetavasti enamasti irooniline). Loodusteater võib olla informatiivse või didaktilise suunitlusega. Kui on õnne, siis võib looduses saada ka sakraalse kogemuse osaliseks.

Olen nende võimaluste läbimängimisel ja sõnastamisel olnud ettevaatlik, sest alati ei pruugi kõik see realiseeruda. Palju sõltub õnnelikust juhusest ja vaataja tundlikkusest, kuid ka fokuseerumisest või fokuseerimisest ehk lavale kui näitamise kohta seadmisest, sest mõnikord oleme ju lihtsalt liiga hajevil või pimedad, et näha, kuulda, haista, nautida, mõista...

Kasutatud kirjandus:

Epner, Luule 2000. Maailm lavavalguses ja varjus. — "Teater. Muusika. Kino", nr 3, lk 14–18.
Fuchs, Elinor 1996. Another Version of Pastoral. — The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, lk 92–107.
Schechner, Richard 2002. Performance studies: an introduction. Routledge, London and New York.
Sepänmaa, Yrjö 2000. Face to Face with the Landscape. — Koht ja paik I. Place and Location II. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 8, Tallinn, lk 11-20.

KRISTEL NÕLVAK

LOODUSEST RITUAALI JA TEATRINI

Artikkel põhineb 17.05.2002 Tartu Botaanikaaias konverentsil "Kuidas lavastada loodust?" peetud ettekandel

Oleme harjunud käsitlema loodust ja teatrit (kui kultuurinähtust) vastandpaaridena. Nii tundub loomulik, et inimene loodusesse minnes teeb loodust endale harjumuspärasemaks. Vaadates loodusfilme, laseme end võluda autentsest metsaelust, tabamata, et enamikul juhtudel on näidatav inimkäega raamitud ja kohati lavastatudki misanstseenidest koosnev lugu. Inimene kehtestab endale vajalikku dramaatikat. Nii oli huvitav seik ühes käesoleva aasta kevade "Osooni" saates — tutvustati võimalust, kuidas Interneti vahendusel saab jälgida ühe kurepaari elu, kel peatselt pojad koorumas! Niisiis, looduse uudisväärtus tõuseb kõrgemale tema vahetust afektiivsest mõjujõust.

Ka teater kehtestab loodusesse minnes seal oma rütmid, oma sündmustiku, oma lava ja kasutab loodust enamasti vaid dekoratsioonina. Sisuliselt ei erine meie suveteater palju statsionaarsest. Inimene ei toimi looduses, vaid loodusega.

Tegelikult ei ole aga loodus ja teater üllatuslik või vägivaldne kooslus. Kui me mõtleme, kust on teater alguse saanud, siis võiks öelda, et teater on alanud loodusest! Arenenud rituaalist, mis omakorda tekkis loodusjõudude (jumalused) mõjutamiseks, nende ohjamiseks ja nendega suhtlemiseks. Seega võiks pidada loodust teatri tekke algpõhjuseks.

Tulles eesti teatri juurde — viimastel aegadel on muu hulgas kurdetud selle kui millegi olemuslikult väära üle. On räägitud, et eesti teater on sisse imporditud, saksa kultuuri pealt tekkinud nähtus ja pole ilmselt see

saks võivad teater ja loodus igapäevaseid objekte, sündmusi lavale kui näitamise paika asetades ning neid sellega tavakogemusest võõritades pakkuda vaatajale nende objektide uue- või teiselaadset kogemise võimalust. Kultuurilise estetiseerimise ja idealiseerimise kõrval saab neid objekte näidata ka läbi fenomenoloogilise, sotsiaalse, majandusliku või muu prisma. Laval näeb mõnikord asju, mida me oleme tihti enda ümber näinud, kuid mille nime või olemuse või erinevuse üle pole kunagi mõelnud. Seega jagavad teater ja loodus minu meelest sarnast sündmus-, elamus- ja kogemuspotentsiaali. Lisaks on loodusesse minek samasugune sotsiaalne rituaal nagu teatriskäikki.

Richard Schechner leiab, et etendustel laiemas mõttes on seitse funktsiooni: meelt lahutada; teha midagi ilusat; tähistada või muuta identiteeti; tähistada või tugevdada kogukonda; ravida; õpetada või veenda; tegelda püha või deemonlikuga. (Schechner 2002: 38) Kõiki neid funktsioone võib täita ka looduseskäik. See võib olla üks vaba aja (meeldivalt) veetmise võimalus. Tähelepanu võib fokuseerida looduse esteetilisele küljele. Loodusteater võib kinnitada näiteks inimese kokkukuuluvust loodusega või vastupidi, võõrandumist sellest. Kui loodusrajale minnakse seltsis, siis võib ühisüritus tugevdada grupiidentiteeti, kuid võimalik on ka imaginaarse kogukonnatunde teke, näiteks kõigi sel rajal viibinutega või loodushuvilistega või eestimaalastega vms. Räägitakse, et looduses närv puhkab ning mõned olevat saanud värske õhu mürgituse (viimane väide on loodetavasti enamasti irooniline). Loodusteater võib olla informatiivse või didaktilise suunitlusega. Kui on õnne, siis võib looduses saada ka sakraalse kogemuse osaliseks.

Olen nende võimaluste läbimängimisel ja sõnastamisel olnud ettevaatlik, sest alati ei pruugi kõik see realiseeruda. Palju sõltub õnnelikust juhusest ja vaataja tundlikkusest, kuid ka fokuseerumisest või fokuseerimisest ehk lavale kui näitamise kohta seadmisest, sest mõnikord oleme ju lihtsalt liiga hajevil või pimedad, et näha, kuulda, haista, nautida, mõista...

Kasutatud kirjandus:

Epner, Luule 2000. Maailm lavavalguses ja varjus. — "Teater. Muusika. Kino", nr 3, lk 14–18.
Fuchs, Elinor 1996. Another Version of Pastoral. — The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, lk 92–107.
Schechner, Richard 2002. Performance studies: an introduction. Routledge, London and New York.
Sepänmaa, Yrjö 2000. Face to Face with the Landscape. — Koht ja paik I. Place and Location II. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 8, Tallinn, lk 11-20.

KRISTEL NÕLVAK

LOODUSEST RITUAALI JA TEATRINI

Artikkel põhineb 17.05.2002 Tartu Botaanikaaias konverentsil "Kuidas lavastada loodust?" peetud ettekandel

Oleme harjunud käsitlema loodust ja teatrit (kui kultuurinähtust) vastandpaaridena. Nii tundub loomulik, et inimene loodusesse minnes teeb loodust endale harjumuspärasemaks. Vaadates loodusfilme, laseme end võluda autentsest metsaelust, tabamata, et enamikul juhtudel on näidatav inimkäega raamitud ja kohati lavastatudki misanstseenidest koosnev lugu. Inimene kehtestab endale vajalikku dramaatikat. Nii oli huvitav seik ühes käesoleva aasta kevade "Osooni" saates — tutvustati võimalust, kuidas Interneti vahendusel saab jälgida ühe kurepaari elu, kel peatselt pojad koorumas! Niisiis, looduse uudisväärtus tõuseb kõrgemale tema vahetust afektiivsest mõjujõust.

Ka teater kehtestab loodusesse minnes seal oma rütmid, oma sündmustiku, oma lava ja kasutab loodust enamasti vaid dekoratsioonina. Sisuliselt ei erine meie suveteater palju statsionaarsest. Inimene ei toimi looduses, vaid loodusega.

Tegelikult ei ole aga loodus ja teater üllatuslik või vägivaldne kooslus. Kui me mõtleme, kust on teater alguse saanud, siis võiks öelda, et teater on alanud loodusest! Arenenud rituaalist, mis omakorda tekkis loodusjõudude (jumalused) mõjutamiseks, nende ohjamiseks ja nendega suhtlemiseks. Seega võiks pidada loodust teatri tekke algpõhjuseks.

Tulles eesti teatri juurde — viimastel aegadel on muu hulgas kurdetud selle kui millegi olemuslikult väära üle. On räägitud, et eesti teater on sisse imporditud, saksa kultuuri pealt tekkinud nähtus ja pole ilmselt see

teater, mis mingil ajahetkel meie loodusest tõukunud ja arenenud. Selline on võib-olla kunagi olnud ja kadunud. Praegu nähtav teater meie ümber on aga võõra kultuuri toodud, see on kultuuripõhine, looduskauge (vähemalt, mis puudutab meie siinset looduskeskkonda), meile olemuslikult võõras teatrivorm ja ei kanna seega endas meile tegelikult oletatavalt omast, loodusega ühisosalusest toituvat boreaalset performatiivsust.

Kas on võimalik praegu loodusesse n-ö tagasi pöördudes midagi muuta? Mida võiksime leida, õppida või ehk meelde tuletada varasemast loodustunnetusest, kus piir inimese ja looduse vahel ei olnud nii terav?

Tavateatris on keskpunkt näitleja, sest muud mõjuavaldajad on miinimumini viidud (arvestagem lava-, valgus- ja helikujundus siin näitlejaga seotuks ja teda toetavaks) — saal on pime, vaataja saab suunata kogu tähelepanu lavale, lava taga palutakse vaikust jne. Looduses on olukord teine. Siiski kipub meie suveteater ka õues tavateatri reegleid järgima: vaatajad pannakse toolidele, näitleja nende ette rääkima ja mängitakse oma kaasatoodud stsenaariumi järgi. Vabas õhus olemine tingib vaid näitleja kõvema hääle (või üldse mikrofoni kasutamise) ja ehk enama kätega vehkimise, et publiku pilku mööduva linnu asemel enda peal hoida. Põhimõtteliselt oleks nagu eesmärk pakkuda vaatajale mitte niivõrd sama kvaliteedimääraga, kuivõrd sarnase kvaliteedimääraga kultuurielamust ja hoolitseda tema (kinnimakstud) mugavuse eest. Ümbritsevast looduskeskkonnast lavastuse mängu "mitte sobitatav" ja kontrollimatu osa muutub nii pigem häirivaks kui inspireerivaks teguriks. Äkki aga ei peaks teater olema mugav? Juba Brook on ju olnud veendunud, et teatris ei ole midagi vähem tähtsat kui mugavus ja viimane koguni suretab elamuse. Looduses toimides võiks sulanduda ümbrusesse nii publik kui etendajad. Vaataja võib toolil istumise asemel ringi liikudes küll (samuti liikuva) näitleja tegevusest üht-teist kaotada, kuid võita see-eest paljugi muud teda ümbritseva märkamise poolest. Sellist publiku *"jooksutamist"* ja enesele ise koha leidmist on mõnes eesti vabaõhulavastuses küll ka rakendatud (nt Pärnu teatri "Meil aiaäärne tänavas").

Teine võimalus teatri jaoks looduses on võimalus vabaneda harjumusest, et teater — see on inimestevahelised suhted. Pole sugugi kindel, et kõiki inimesi selline teater huvitab, kus esikohal on inimestevahelised suhted, kuigi me teatrist peaasjalikult vaid sel kujul räägime. Need suhted kipuvad aga varjutama kõike muud. Loobugem vahel inimesekesksusest, kui me ka suhetest ei pääse, sest pole vähem oluline või ebahuvitavam inimese suhe nimelt loodusega, Jumalaga, surmaga...

Viies nüüd teatri loodusesse, mis juhtub? Senikaua kui meie teater põhineb kordusel ja mitte kohalolul, ei juhtugi midagi, sest keskkond ei oma tähtsust ja me läheme loodusesse iga hinna eest "oma lugu" kehtestama. Kohalolu on looduses aga ainutoimiv printsiip. Kohaloluteater võiks ilmselt olla see, mis lähtub kehast, selle kõigi kuue meele aktiivsest ümbrusetunnetusest. Suhted sellises teatris on kehadevahelised: näitlejakeha suhe vaatajakehaga, nende mõlema suhe n-ö loodusekehaga jne. Jõuame olukorrani, kus kõik on toimuvas protsessis osalised ning siit omakorda rituaali mõisteni. Oluline on see, et sellises protsessis puudub dominant, näitleja ei ole kõige tähtsam ja ainsana olukorda määrav. Siin (ja edaspidi) tooksin sisse paralleeli jaapani *no*-teatriga. Juba selle teatri rajaja Zeami on oma sajanditetaguses õpetuses kirjutanud, et näitleja soov saada vaatajat ennast jälgima õnnestub vaid juhul, kui ta ise jälgib kõigepealt vaatajat. Tegemist on vastastikuse tähelepanuvõimega — kui näitleja ei jälgi vaatajat, ei saa ta ka eeldada, et viimane hakkab vajalikul hetkel jälgima teda. Ja see, mil viisil näitleja peab oskama tajuda kogu ümbrust ja vaatajat seal hulgas, et teada, millal alustada mingit liigutust, millal alustada üldse kogu etendust, on täiesti õpetatav ja harjutuste teel omandatav oskus. Meie (Lääne) teatris räägitakse samuti publiku tajumisest ja seeläbi erinevatest etendustestki, pigem on aga tegemist ebamäärase — kel rohkem, kel vähem arenenud — n-ö seitsmenda meele tunnetusega, kui harjutatud-omandatud spetsiifilise oskusega, mida igal etendusel vältimatult tuleb kasutada. (Improvisatsiooniline, vahetult publikuga suhtlev *à la* tänavateater on veel omaette asi.)

Inimesekesksuse ületamine võimaldab jõuda tervikutunnetuseni. Kui jätkata Ida-Lääne võrdlust, võiks (küll veidi banaalselt) öelda, et esimeses on inimene enam looduse osa, teises selle kroon. Juba jaapani haiku annab

teater, mis mingil ajahetkel meie loodusest tõukunud ja arenenud. Selline on võib-olla kunagi olnud ja kadunud. Praegu nähtav teater meie ümber on aga võõra kultuuri toodud, see on kultuuripõhine, looduskauge (vähemalt, mis puudutab meie siinset looduskeskkonda), meile olemuslikult võõras teatrivorm ja ei kanna seega endas meile tegelikult oletatavalt omast, loodusega ühisosalusest toituvat boreaalset performatiivsust.

Kas on võimalik praegu loodusesse n-ö tagasi pöördudes midagi muuta? Mida võiksime leida, õppida või ehk meelde tuletada varasemast loodustunnetusest, kus piir inimese ja looduse vahel ei olnud nii terav?

Tavateatris on keskpunkt näitleja, sest muud mõjuavaldajad on miinimumini viidud (arvestagem lava-, valgus- ja helikujundus siin näitlejaga seotuks ja teda toetavaks) — saal on pime, vaataja saab suunata kogu tähelepanu lavale, lava taga palutakse vaikust jne. Looduses on olukord teine. Siiski kipub meie suveteater ka õues tavateatri reegleid järgima: vaatajad pannakse toolidele, näitleja nende ette rääkima ja mängitakse oma kaasatoodud stsenaariumi järgi. Vabas õhus olemine tingib vaid näitleja kõvema hääle (või üldse mikrofoni kasutamise) ja ehk enama kätega vehkimise, et publiku pilku mööduva linnu asemel enda peal hoida. Põhimõtteliselt oleks nagu eesmärk pakkuda vaatajale mitte niivõrd sama kvaliteedimääraga, kuivõrd sarnase kvaliteedimääraga kultuurielamust ja hoolitseda tema (kinnimakstud) mugavuse eest. Ümbritsevast looduskeskkonnast lavastuse mängu "mitte sobitatav" ja kontrollimatu osa muutub nii pigem häirivaks kui inspireerivaks teguriks. Äkki aga ei peaks teater olema mugav? Juba Brook on ju olnud veendunud, et teatris ei ole midagi vähem tähtsat kui mugavus ja viimane koguni suretab elamuse. Looduses toimides võiks sulanduda ümbrusesse nii publik kui etendajad. Vaataja võib toolil istumise asemel ringi liikudes küll (samuti liikuva) näitleja tegevusest üht-teist kaotada, kuid võita see-eest paljugi muud teda ümbritseva märkamise poolest. Sellist publiku *"jooksutamist"* ja enesele ise koha leidmist on mõnes eesti vabaõhulavastuses küll ka rakendatud (nt Pärnu teatri "Meil aiaäärne tänavas").

Teine võimalus teatri jaoks looduses on võimalus vabaneda harjumusest, et teater — see on inimestevahelised suhted. Pole sugugi kindel, et kõiki inimesi selline teater huvitab, kus esikohal on inimestevahelised suhted, kuigi me teatrist peaasjalikult vaid sel kujul räägime. Need suhted kipuvad aga varjutama kõike muud. Loobugem vahel inimesekesksusest, kui me ka suhetest ei pääse, sest pole vähem oluline või ebahuvitavam inimese suhe nimelt loodusega, Jumalaga, surmaga...

Viies nüüd teatri loodusesse, mis juhtub? Senikaua kui meie teater põhineb kordusel ja mitte kohalolul, ei juhtugi midagi, sest keskkond ei oma tähtsust ja me läheme loodusesse iga hinna eest "oma lugu" kehtestama. Kohalolu on looduses aga ainutoimiv printsiip. Kohaloluteater võiks ilmselt olla see, mis lähtub kehast, selle kõigi kuue meele aktiivsest ümbrusetunnetusest. Suhted sellises teatris on kehadevahelised: näitlejakeha suhe vaatajakehaga, nende mõlema suhe n-ö loodusekehaga jne. Jõuame olukorrani, kus kõik on toimuvas protsessis osalised ning siit omakorda rituaali mõisteni. Oluline on see, et sellises protsessis puudub dominant, näitleja ei ole kõige tähtsam ja ainsana olukorda määrav. Siin (ja edaspidi) tooksin sisse paralleeli jaapani *no*-teatriga. Juba selle teatri rajaja Zeami on oma sajanditetaguses õpetuses kirjutanud, et näitleja soov saada vaatajat ennast jälgima õnnestub vaid juhul, kui ta ise jälgib kõigepealt vaatajat. Tegemist on vastastikuse tähelepanuvõimega — kui näitleja ei jälgi vaatajat, ei saa ta ka eeldada, et viimane hakkab vajalikul hetkel jälgima teda. Ja see, mil viisil näitleja peab oskama tajuda kogu ümbrust ja vaatajat seal hulgas, et teada, millal alustada mingit liigutust, millal alustada üldse kogu etendust, on täiesti õpetatav ja harjutuste teel omandatav oskus. Meie (Lääne) teatris räägitakse samuti publiku tajumisest ja seeläbi erinevatest etendustestki, pigem on aga tegemist ebamäärase — kel rohkem, kel vähem arenenud — n-ö seitsmenda meele tunnetusega, kui harjutatud-omandatud spetsiifilise oskusega, mida igal etendusel vältimatult tuleb kasutada. (Improvisatsiooniline, vahetult publikuga suhtlev *à la* tänavateater on veel omaette asi.)

Inimesekesksuse ületamine võimaldab jõuda tervikutunnetuseni. Kui jätkata Ida-Lääne võrdlust, võiks (küll veidi banaalselt) öelda, et esimeses on inimene enam looduse osa, teises selle kroon. Juba jaapani haiku annab

tunnistust eripärasest, väga vahetust loodustunnetusest, ja näiteks keskkonnale loomuomase muutlikkusega harjub jaapani koolilaps juba maast madalast, vahetades enamasti iga astme läbimise järel kooli ja teadmata seejuures mis on stress, mida me Läänes keskkonna vahetusega (eriti lapse puhul) juba etteantult kaasas arvame käivat. Või on ehk lääneliku, muutumatuses turvalisuse otsimise taga hoopis teatav annus konformismiiha...? Terviku tajumine teatri kontekstis ei alga aga Zeami sõnade järgi mitte ainult vaataja ja tema meeleolude arvestamisest, vaid arvestada tuleb ka aastaaega, päeva, kellaaega jne. Kõik on omavahel sõltuvuses ja kõigele tuleb reageerida. Teatrietenduse õnnestumise aluseks on õige hetke tabamine. Loodusesse minnes ei ole võimalik ajaga ümber käia nii nagu tavateatris, kus "musta kasti" peidetult võib teha kõike, looduses kehtib vaid reaalaeg ja igapäevasest linnaelust erinevad rütmid. Nende rütmide omaksvõtmine võiks olla suveteatri esmane alus. Tooksin siin näite ühest Emajõe Suveteatri lavastusest, Conor McPhersoni "Teisel pool", mis (mängituna küll siseruumis) toimis täiel määral reaalajas. Lool ei olnud algust ega lõppu, ega pingutatud rütmi, vaid kõik oli — nagu Masing ütleb — loodusest sõltuv, mis võrdub unenäolisega, kus inimestevahelised suhted ei varjuta kõike muud. Sarnase vabama ajatunnetusega võiks läheneda teatriga ka loodusele.

Looduse rütmide tajumine tähendab arvesse võtmist, et teater seal ei ole turvaline, looduse olelusvõitluses on elu täiel määral kohalolu — märkamine, reageerimine, kohandumiskiirus. On vaid tähelepanematus ja kärsitus inimese poolt hakata loodust dramatiseerima, sest tegelikult on looduses alati konflikt olemas. Teater siin, kui ta end ümbrusele avab, pole turvaline, nagu ei ole (oma liminaalses faasis) turvaline ka rituaal, kuid turvalisus on selle õnnestumise tulemus. Protsess ise on alati risk. Nii ka teater looduses. Ja ärgem vähendagem seda riski. Võimalus tajuda muutumise ilu, intensiivne isiklik loodusekogemus ütleb igale inimesele rohkem kui näiteks hulk sõnu elu terviklikkusest ja mõttest. Sest üks põhjus, miks teatriga loodusesse minna, on nimelt taaskinnitada inimesele tema tervikusse kuulumist — inimene ei ole siin maailmas üksi. Seejärel võib loomulikult

"Meil aiaäärne tänavas", Pärnu "Endla" suvelavastus Kurgja talumuuseumis, 2001. Lavastaja Raivo Trass. Esiplaanil Sepo Seeman ja Piret Laurimaa.
Aats Liiguse foto

tunnistust eripärasest, väga vahetust loodustunnetusest, ja näiteks keskkonnale loomuomase muutlikkusega harjub jaapani koolilaps juba maast madalast, vahetades enamasti iga astme läbimise järel kooli ja teadmata seejuures mis on stress, mida me Läänes keskkonna vahetusega (eriti lapse puhul) juba etteantult kaasas arvame käivat. Või on ehk lääneliku, muutumatuses turvalisuse otsimise taga hoopis teatav annus konformismiiha...? Terviku tajumine teatri kontekstis ei alga aga Zeami sõnade järgi mitte ainult vaataja ja tema meeleolude arvestamisest, vaid arvestada tuleb ka aastaaega, päeva, kellaaega jne. Kõik on omavahel sõltuvuses ja kõigele tuleb reageerida. Teatrietenduse õnnestumise aluseks on õige hetke tabamine. Loodusesse minnes ei ole võimalik ajaga ümber käia nii nagu tavateatris, kus "musta kasti" peidetult võib teha kõike, looduses kehtib vaid reaalaeg ja igapäevasest linnaelust erinevad rütmid. Nende rütmide omaksvõtmine võiks olla suveteatri esmane alus. Tooksin siin näite ühest Emajõe Suveteatri lavastusest, Conor McPhersoni "Teisel pool", mis (mängituna küll siseruumis) toimis täiel määral reaalajas. Lool ei olnud algust ega lõppu, ega pingutatud rütmi, vaid kõik oli — nagu Masing ütleb — loodusest sõltuv, mis võrdub unenäolisega, kus inimestevahelised suhted ei varjuta kõike muud. Sarnase vabama ajatunnetusega võiks läheneda teatriga ka loodusele.

Looduse rütmide tajumine tähendab arvesse võtmist, et teater seal ei ole turvaline, looduse olelusvõitluses on elu täiel määral kohalolu — märkamine, reageerimine, kohandumiskiirus. On vaid tähelepanematus ja kärsitus inimese poolt hakata loodust dramatiseerima, sest tegelikult on looduses alati konflikt olemas. Teater siin, kui ta end ümbrusele avab, pole turvaline, nagu ei ole (oma liminaalses faasis) turvaline ka rituaal, kuid turvalisus on selle õnnestumise tulemus. Protsess ise on alati risk. Nii ka teater looduses. Ja ärgem vähendagem seda riski. Võimalus tajuda muutumise ilu, intensiivne isiklik loodusekogemus ütleb igale inimesele rohkem kui näiteks hulk sõnu elu terviklikkusest ja mõttest. Sest üks põhjus, miks teatriga loodusesse minna, on nimelt taaskinnitada inimesele tema tervikusse kuulumist — inimene ei ole siin maailmas üksi. Seejärel võib loomulikult

"Meil aiaäärne tänavas", Pärnu "Endla" suvelavastus Kurgja talumuuseumis, 2001. Lavastaja Raivo Trass. Esiplaanil Sepo Seeman ja Piret Laurimaa.
Aats Liiguse foto

teater toimida ka kriisiriitusena ja rõhutada keskkonnahoiu tähtsust looduse kaduvat ilu ja puhtust "presenteerides" jne.

Sellises teatris on näitleja vahendajana olukorras, kus vahendatav (loodus) on samaaegselt kohal. Kuid näitleja n-ö indeksaalse märgina on võõrandunud linlasele ilmselt vajalik. Nii nagu Masing oma raamatus "Mälestusi taimedest" on kirjutanud, oli turvalisim peidupaik ta jaoks koduõue papli otsas, sest keegi kunagi sinna üles ei vaadanud. Inimene tänapäeval ei näe, kui ei näidata.

Lõpetuseks. Praegu võime vaid kujutleda, milline oleks eesti teater, kui ta oleks välja kasvanud loodusest, suhtest sellega? Nii nagu on teinud jaapani traditsiooniline teater, mis agrikultuurilisel perioodil tekkinuna toitub tänaseni loodusest saadavast inspiratsioonist. Ja kus selle oluline osa ja mõiste — l i l l — kätkeb endas elu terviklikkuse kogu võimalikku ilu ja samas tuletab meile meelde selle kiiret kadu.

TAAGO TUBIN

RICHARD SCHECHNERI KESKKONNATEATRI TEOORIA JA LAVASTUS "REHEPAPP"

J. von Uexkülli Seltsi konverentsil "Kuidas lavastada loodust?" 17. 05. 2002 Tartu botaanikaaias peetud ettekanne

Mis tahes lavastuse puhul, mida mängitakse väljaspool institutsionaalse etendusasutuse ruume, ei ole automaatselt veel tegemist keskkonnateatri alla liigitatava nähtusega. Lühidalt: teater looduses või nn leitud ruumis ei pruugi olla veel keskkonnateater, samas võib seda olla ikkagi teatrisaalis toimuv etendus. Võttes nõuks valgustada keskkonnateatri olemuslikke jooni, toetun Richard Schechneri avaldatule ja lavastuses "Rehepapp" kasutatud mõningatele keskkonnateatri elementidele.

Richard Schechner *on ameerika lavastaja ja avangardteatri teoreetik, kauaaegne ajakirja* The Drama Review *peatoimetaja; New Yorgi ülikooli Tischi kunstide kooli* performance'*i kunsti professor; avaldanud hulga uurimusi* performance'*i, rituaali,* happening'*i ja teatriantropoloogia vallast. Mõiste "keskkonnateater" ongi tema kasutusele võtnud (põhjalik kontseptsioon ilmus raamatus* Environmental Theater, *1973), tuginedes praktilisele tööle teatritruppidega* The New Orleans Group *ja* The Performance Group *(1967–1980).*

Lavastust "Rehepapp" (dramatiseering, lavastus ja muusikaline kujundus Taago Tubin, kunstnik Piret Räni, valguskunstnikud Karel Kansvein ja Villu Konrad) etendas Võru Harrastusteater suvel 2001 Vastse-Roosas, Läti piiri ääres asuvas Metsavenna talus. Talukompleksi kuulub Vaidva jõe kaldal asuv XIX sajandist pärit maakivist saeveski. Esimesel korrusel on muldpõranda ja puupakkudega "Sissi Pubi", teisel korrusel 200-

teater toimida ka kriisiriitusena ja rõhutada keskkonnahoiu tähtsust looduse kaduvat ilu ja puhtust "presenteerides" jne.

Sellises teatris on näitleja vahendajana olukorras, kus vahendatav (loodus) on samaaegselt kohal. Kuid näitleja n-ö indeksaalse märgina on võõrandunud linlasele ilmselt vajalik. Nii nagu Masing oma raamatus "Mälestusi taimedest" on kirjutanud, oli turvalisim peidupaik ta jaoks koduõue papli otsas, sest keegi kunagi sinna üles ei vaadanud. Inimene tänapäeval ei näe, kui ei näidata.

Lõpetuseks. Praegu võime vaid kujutleda, milline oleks eesti teater, kui ta oleks välja kasvanud loodusest, suhtest sellega? Nii nagu on teinud jaapani traditsiooniline teater, mis agrikultuurilisel perioodil tekkinuna toitub tänaseni loodusest saadavast inspiratsioonist. Ja kus selle oluline osa ja mõiste — l i l l — kätkeb endas elu terviklikkuse kogu võimalikku ilu ja samas tuletab meile meelde selle kiiret kadu.

TAAGO TUBIN

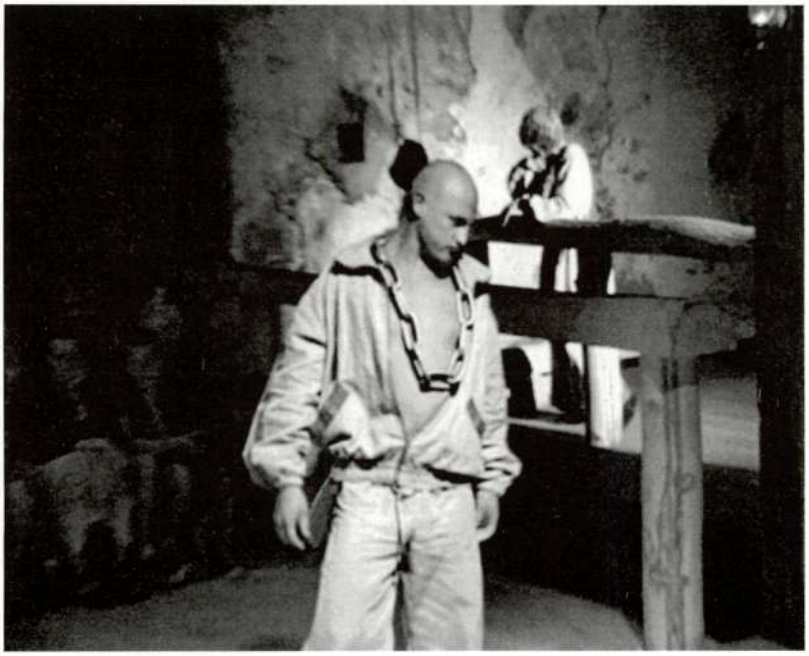
RICHARD SCHECHNERI KESKKONNATEATRI TEOORIA JA LAVASTUS "REHEPAPP"

J. von Uexkülli Seltsi konverentsil "Kuidas lavastada loodust?" 17. 05. 2002 Tartu botaanikaaias peetud ettekanne

Mis tahes lavastuse puhul, mida mängitakse väljaspool institutsionaalse etendusasutuse ruume, ei ole automaatselt veel tegemist keskkonnateatri alla liigitatava nähtusega. Lühidalt: teater looduses või nn leitud ruumis ei pruugi olla veel keskkonnateater, samas võib seda olla ikkagi teatrisaalis toimuv etendus. Võttes nõuks valgustada keskkonnateatri olemuslikke jooni, toetun Richard Schechneri avaldatule ja lavastuses "Rehepapp" kasutatud mõningatele keskkonnateatri elementidele.

Richard Schechner *on ameerika lavastaja ja avangardteatri teoreetik, kauaaegne ajakirja* The Drama Review *peatoimetaja; New Yorgi ülikooli Tischi kunstide kooli* performance'*i kunsti professor; avaldanud hulga uurimusi* performance'*i, rituaali,* happening'*i ja teatriantropoloogia vallast. Mõiste "keskkonnateater" ongi tema kasutusele võtnud (põhjalik kontseptsioon ilmus raamatus* Environmental Theater, *1973), tuginedes praktilisele tööle teatritruppidega* The New Orleans Group *ja* The Performance Group *(1967–1980).*

Lavastust "Rehepapp" (dramatiseering, lavastus ja muusikaline kujundus Taago Tubin, kunstnik Piret Räni, valguskunstnikud Karel Kansvein ja Villu Konrad) etendas Võru Harrastusteater suvel 2001 Vastse-Roosas, Läti piiri ääres asuvas Metsavenna talus. Talukompleksi kuulub Vaidva jõe kaldal asuv XIX sajandist pärit maakivist saeveski. Esimesel korrusel on muldpõranda ja puupakkudega "Sissi Pubi", teisel korrusel 200-



A. Kivirähk, "Rehepapp", Võru Harrastusteatri suvelavastus Metsavenna talus, 2001. Lavastaja Taago Tubin. Õuna Endel - Tarmo Tagamets.

Piret Räni foto

ruutmeetrine avar ja kõrge, paljude orvade ja luukidega ruum, mis saigi etenduspaigaks.

Mõistel "keskkond" ei ole ökoloogilisest ja teatrialasest vaatepunktist vaadatuna erinevaid tähendusi. Keskkond on see, mis meid ümbritseb, sisaldab, saadab, kannab, piirab (laiemas mõistes planeet Maa). Aga see on samas ka aktiivne kooslus, erinevate eluvormide ühine toimimine. Planeedi Maa mõistes on keskkond see, kus on elu. Maa keskkonda mõjutavad nii elusolendid kui ka loodusnähtused (vulkaanipursked, üleujutused, tormid, päikesevarjutused jne). N-ö looduslik ja n-ö inimlik vahelised suhted on vägagi keerukad ja iga pisimgi tegu avaldab otseselt või kaudselt mõju. Teatritermineis nimetame keskkonnaks kohta, kus tegevus toimub. See ei pruugi aga lokaliseeruda "laval", vaid etenduse tegevuskeskkonnana saab käsitleda ka publikuala, näitlejate ruume, teatri kontoriruume, WC-d ja näiteks ka transporti, mis vaatajaid teatrisse toob ja sealt ära viib. Sarnaselt ökoloogilisele, ei saa ka etenduskeskkond selles käsitluses olla passiivne.

Niisiis, keskkonnateatri laadis lavastus tähendab enamat kui lihtsalt tegevuse väljaviimist klassikaliselt organiseeritud lavalt või tervest teatrisaalist. Keskkonnateatri etenduse kõik elemendid on äratuntavalt elavad (*live*), st muutuvad, arenevad.

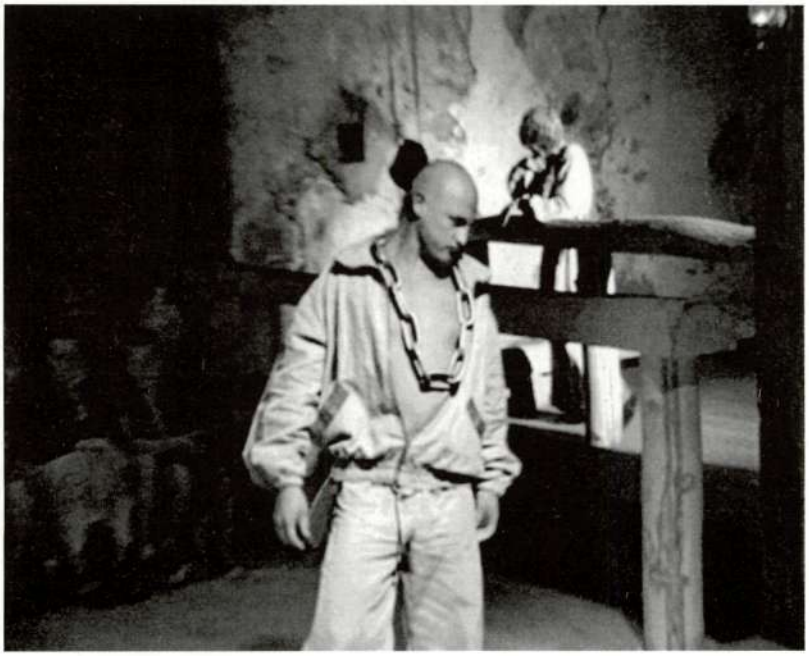
1967 avaldas Schechner "Keskkonnateatri 6 aksioomi", mis on põhimõtteliselt ajakohased ka praegu. Need olid:

1. Etendus on üksteisega suhestuvate erinevate toimingute kooslus

Peamised neist toimingutest leiavad aset:
etendajate seas
publiku seas
etendajate ja publiku vahel

Neid kolme peamist täiendavad toimingud, mis leiavad aset:
lavastuselementide süsteemis (kujundus, kostüüm, valgus, heli, grimm, video jne)
lavastuselementide ja etendajate vahel
lavastuselementide ja publiku vahel
lavastusterviku ja ruumi vahel

Viimased neli on küll teisejärgulised, kuid võivad tõusta peamisteks, sõltumatuteks (näit. looduslikus või tehnoloogilises keskkonnas toimuva etenduse puhul on ilmsesti olu-



A. Kivirähk, "Rehepapp", Võru Harrastusteatri suvelavastus Metsavenna talus, 2001. Lavastaja Taago Tubin. Õuna Endel - Tarmo Tagamets.

Piret Räni foto

ruutmeetrine avar ja kõrge, paljude orvade ja luukidega ruum, mis saigi etenduspaigaks.

Mõistel "keskkond" ei ole ökoloogilisest ja teatrialasest vaatepunktist vaadatuna erinevaid tähendusi. Keskkond on see, mis meid ümbritseb, sisaldab, saadab, kannab, piirab (laiemas mõistes planeet Maa). Aga see on samas ka aktiivne kooslus, erinevate eluvormide ühine toimimine. Planeedi Maa mõistes on keskkond see, kus on elu. Maa keskkonda mõjutavad nii elusolendid kui ka loodusnähtused (vulkaanipursked, üleujutused, tormid, päikesevarjutused jne). N-ö looduslik ja n-ö inimlik vahelised suhted on vägagi keerukad ja iga pisimgi tegu avaldab otseselt või kaudselt mõju. Teatritermineis nimetame keskkonnaks kohta, kus tegevus toimub. See ei pruugi aga lokaliseeruda "laval", vaid etenduse tegevuskeskkonnana saab käsitleda ka publikuala, näitlejate ruume, teatri kontoriruume, WC-d ja näiteks ka transporti, mis vaatajaid teatrisse toob ja sealt ära viib. Sarnaselt ökoloogilisele, ei saa ka etenduskeskkond selles käsitluses olla passiivne.

Niisiis, keskkonnateatri laadis lavastus tähendab enamat kui lihtsalt tegevuse väljaviimist klassikaliselt organiseeritud lavalt või tervest teatrisaalist. Keskkonnateatri etenduse kõik elemendid on äratuntavalt elavad (*live*), st muutuvad, arenevad.

1967 avaldas Schechner "Keskkonnateatri 6 aksioomi", mis on põhimõtteliselt ajakohased ka praegu. Need olid:

1. Etendus on üksteisega suhestuvate erinevate toimingute kooslus

Peamised neist toimingutest leiavad aset:
etendajate seas
publiku seas
etendajate ja publiku vahel

Neid kolme peamist täiendavad toimingud, mis leiavad aset:
lavastuselementide süsteemis (kujundus, kostüüm, valgus, heli, grimm, video jne)
lavastuselementide ja etendajate vahel
lavastuselementide ja publiku vahel
lavastusterviku ja ruumi vahel

Viimased neli on küll teisejärgulised, kuid võivad tõusta peamisteks, sõltumatuteks (näit. looduslikus või tehnoloogilises keskkonnas toimuva etenduse puhul on ilmsesti olu-

lisimad just nimelt need nn täiendavad toimingud). Et saavutada tehniliste ja elavate elementide toimivat kooslust, on vaja kogu ruumi. Selleks tuleb esmalt muuta ruumilisi suhteid, kaotada saali ja lava eraldatus; nii loob publik ise lavakujundust ja ühtlasi vaatab seda. Oluline on niisiis k o o s l u s, mille kõik osad reaalselt toimivad üht keskkonda luues (ruum, publik, näitlejad, tekst-tegevus).

"Rehepapi" tegevusruum oli laias laastus jaotatud kaheks: ühes otsas publik, istumas kahel pool peamist mängukoridori; teine ruumipool oli valdavalt maetud hämarusse, mitte reetes selgeid mõõtmeid ja temas sisalduda võivat. Rehepapi kolle asus keset seda ruumiosa.
Oluline on ka publiku sisuline määratlus (kes nad on?).
"Rehepapis" välimine ring – sisenemisel hoonesse läbi "Sissi Pubi", võttis vaatajaid vastu taluperemees Meelis Mõttus ja kohtles neid kui parimaid sõpru (muhe, joviaalne õhkkond, mille juurde käis ka pakutav klõmakas puskarit).
*Sisemine ring – ülal, teise korruse aknaavas, hõõguva kolde juures, istus Rehepapp, vaadeldes väljas toimuvat ja hämarasse ruumi sisenevat publikut. Vaatuste algust ja lõppu tähistavaid rituaalseid tegevusi (lokulöömine, aknaluukide sulgemine /avamine) sooritas samuti Rehepapp. Mõte oli selles, et luua enne stoori käivitamist side publiku ja Rehepapi vahel, et publikul võiks olla n-ö Rehepapi õhtuse külalise roll (*á la *mõisaaegsed õhtud rehetares rehepapijuttudega).*
Vaheajal võis "Sissi Pubis" esimese vaatuse ajal turbiiniruumi lahtisel koldel keenud kartuleid süüa (lisaks või ja pekk). Kõige selle eest hoolitses taluperemees oma kahe värvika sulasega, kes olid nagu tegelik Õuna Endel ja Jaan.

2. Etendus kasutab kogu antud ruumi

Siit on võimalik tuletada juba sisuliselt uut tüüpi suhteid. Tavateatris eksisteerib lavakujundus vaid selles ruumiosas, milles etendust mängitakse; keskkonnateatris aga (kui spetsiaalset kujundust üldse kasutatakse) on kujundus **ruumi läbiv**. Ei ole ruumi ega kujunduse eraldamist. Keskkonnadisain on rangelt kolmedimensiooniline (mitte "kuidas see saalist paistab", vaid "kuidas see töötab"). Iga stseen loob ise uue ruumi: toimudes tsentris, tõmbudes kaugele äärde või püüdes täita tervet võimalikku ruumi. Tegevus saab sõna otseses mõttes "hingata" ja publikust enesest kujuneb niisiis üks peamisi keskkonnaelemente. Muutunud ruumilised suhted ja selge barjääri puudumine vaataja ning etenduse vahel toovad kaasa ka emotsionaalse suhte muutumise ja aktiivsema hoiaku.

"Rehepapis" mõlemal pool keskset mänguplatsi tihedalt istuvat publikut jälgides võis näiteks tähele panna, kuidas publik n-ö küünitas end lähemale vaiksemate, intiimsemate stseenide ajal ja tõmbus eemale siis, kui tegevus muutus hoogsamaks, laiemaks, vägivaldsemaks. Kogu kujundus oli ruumi läbiv ja avatud, midagi ei varjatud. Publikul oli võimalus vaheajal etendusruumis ringi jalutada ja seda uurida.

3. Etendus võib aset leida kas totaalselt muudetud ruumis või nn leitud ruumis

Teatrikeskkonda võib mõista kahesuguselt. Esiteks kõik see, mida võib teha konkreetse ruumiga ja ruumis. Teiseks, antud ruumitingimuste omaksvõtmine. Esimesel juhul luuakse keskkond ruumi muutes; teisel juhul **kohanetakse** ruumi keskkonnaga. Kaht lähenemisviisi võib omavahel kombineerida. Lähtutakse aga kogu olemasolevast ruumist ja siis otsustatakse, **mida** kasutada, mida mitte ja **kuidas** kasutada seda, mida kasutatakse.

"Rehepapi" ruumi, mõisaaegse saeveski puhul oli põhimõtteliselt tegu "leitud ruumiga", mille renoveerimisel oli võimalik teha mõned "täiendused" (põrandaluuk ja trepiauk võimaldasid liikuda publiku all; kitsas sild laetaladel aga viis osa tegevust vaatajate peade kohale). Üldiselt olid põhimõtted aga lihtsad:
(1) Olemasolevaid ruumitingimusi – arhitektuur, spetsiifilised omadused, akustika jne – tuleb uurida ja kasutada, mitte varjata.
(2) Lavakujunduse funktsioon, kui seda üldse kasutatakse, on ***mõista*** *ruumi, mitte maskeerida või muuta; respekteerida tema eripära.*
Tegelikult toimuski keskkonna n-ö väljapuhastamine, kujunduslisanditeks olid vaid mõned puupakud, redelid, Rehepapi kividest kolle ja rippuvad lambanahksed kasukad.
Ruumisemantilisi tähelepanekuid Mariko Fasterilt: võru keeles nimetatakse toda saeveski ülakorrust kirmipääliseks ja alumist puruhauaks. Publik pääses etendust vaatama läbi puruhaua, kuid etenduses omandas see põrguhaua tähenduse (põrguvaimud, kratid ja vanapagan ilmusid sealtkaudu, ja osaliselt ka maarahvas, kes nendega suhtles ja lävis). Ning tolles põrguhauas ehk "Sissi Pubis" pakuti ka puskarit ehk vannakurja, mistõttu see

lisimad just nimelt need nn täiendavad toimingud). Et saavutada tehniliste ja elavate elementide toimivat kooslust, on vaja kogu ruumi. Selleks tuleb esmalt muuta ruumilisi suhteid, kaotada saali ja lava eraldatus; nii loob publik ise lavakujundust ja ühtlasi vaatab seda. Oluline on niisiis k o o s l u s, mille kõik osad reaalselt toimivad üht keskkonda luues (ruum, publik, näitlejad, tekst-tegevus).

"Rehepapi" tegevusruum oli laias laastus jaotatud kaheks: ühes otsas publik, istumas kahel pool peamist mängukoridori; teine ruumipool oli valdavalt maetud hämarusse, mitte reetes selgeid mõõtmeid ja temas sisalduda võivat. Rehepapi kolle asus keset seda ruumiosa.
Oluline on ka publiku sisuline määratlus (kes nad on?).
"Rehepapis" välimine ring – sisenemisel hoonesse läbi "Sissi Pubi", võttis vaatajaid vastu taluperemees Meelis Mõttus ja kohtles neid kui parimaid sõpru (muhe, joviaalne õhkkond, mille juurde käis ka pakutav klõmakas puskarit).
*Sisemine ring – ülal, teise korruse aknaavas, hõõguva kolde juures, istus Rehepapp, vaadeldes väljas toimuvat ja hämarasse ruumi sisenevat publikut. Vaatuste algust ja lõppu tähistavaid rituaalseid tegevusi (lokulöömine, aknaluukide sulgemine /avamine) sooritas samuti Rehepapp. Mõte oli selles, et luua enne stoori käivitamist side publiku ja Rehepapi vahel, et publikul võiks olla n-ö Rehepapi õhtuse külalise roll (*á la *mõisaaegsed õhtud rehetares rehepapijuttudega).*
Vaheajal võis "Sissi Pubis" esimese vaatuse ajal turbiiniruumi lahtisel koldel keenud kartuleid süüa (lisaks või ja pekk). Kõige selle eest hoolitses taluperemees oma kahe värvika sulasega, kes olid nagu tegelik Õuna Endel ja Jaan.

2. Etendus kasutab kogu antud ruumi

Siit on võimalik tuletada juba sisuliselt uut tüüpi suhteid. Tavateatris eksisteerib lavakujundus vaid selles ruumiosas, milles etendust mängitakse; keskkonnateatris aga (kui spetsiaalset kujundust üldse kasutatakse) on kujundus **ruumi läbiv**. Ei ole ruumi ega kujunduse eraldamist. Keskkonnadisain on rangelt kolmedimensiooniline (mitte "kuidas see saalist paistab", vaid "kuidas see töötab"). Iga stseen loob ise uue ruumi: toimudes tsentris, tõmbudes kaugele äärde või püüdes täita tervet võimalikku ruumi. Tegevus saab sõna otseses mõttes "hingata" ja publikust enesest kujuneb niisiis üks peamisi keskkonnaelemente. Muutunud ruumilised suhted ja selge barjääri puudumine vaataja ning etenduse vahel toovad kaasa ka emotsionaalse suhte muutumise ja aktiivsema hoiaku.

"Rehepapis" mõlemal pool keskset mänguplatsi tihedalt istuvat publikut jälgides võis näiteks tähele panna, kuidas publik n-ö küünitas end lähemale vaiksemate, intiimsemate stseenide ajal ja tõmbus eemale siis, kui tegevus muutus hoogsamaks, laiemaks, vägivaldsemaks. Kogu kujundus oli ruumi läbiv ja avatud, midagi ei varjatud. Publikul oli võimalus vaheajal etendusruumis ringi jalutada ja seda uurida.

3. Etendus võib aset leida kas totaalselt muudetud ruumis või nn leitud ruumis

Teatrikeskkonda võib mõista kahesuguselt. Esiteks kõik see, mida võib teha konkreetse ruumiga ja ruumis. Teiseks, antud ruumitingimuste omaksvõtmine. Esimesel juhul luuakse keskkond ruumi muutes; teisel juhul **kohanetakse** ruumi keskkonnaga. Kaht lähenemisviisi võib omavahel kombineerida. Lähtutakse aga kogu olemasolevast ruumist ja siis otsustatakse, **mida** kasutada, mida mitte ja **kuidas** kasutada seda, mida kasutatakse.

"Rehepapi" ruumi, mõisaaegse saeveski puhul oli põhimõtteliselt tegu "leitud ruumiga", mille renoveerimisel oli võimalik teha mõned "täiendused" (põrandaluuk ja trepiauk võimaldasid liikuda publiku all; kitsas sild laetaladel aga viis osa tegevust vaatajate peade kohale). Üldiselt olid põhimõtted aga lihtsad:
(1) Olemasolevaid ruumitingimusi – arhitektuur, spetsiifilised omadused, akustika jne – tuleb uurida ja kasutada, mitte varjata.
(2) Lavakujunduse funktsioon, kui seda üldse kasutatakse, on ***mõista*** *ruumi, mitte maskeerida või muuta; respekteerida tema eripära.*
Tegelikult toimuski keskkonna n-ö väljapuhastamine, kujunduslisanditeks olid vaid mõned puupakud, redelid, Rehepapi kividest kolle ja rippuvad lambanahksed kasukad.
Ruumisemantilisi tähelepanekuid Mariko Fasterilt: võru keeles nimetatakse toda saeveski ülakorrust kirmipääliseks ja alumist puruhauaks. Publik pääses etendust vaatama läbi puruhaua, kuid etenduses omandas see põrguhaua tähenduse (põrguvaimud, kratid ja vanapagan ilmusid sealtkaudu, ja osaliselt ka maarahvas, kes nendega suhtles ja lävis). Ning tolles põrguhauas ehk "Sissi Pubis" pakuti ka puskarit ehk vannakurja, mistõttu see

paik võis nii mõnelegi vaatajale tõeliseks põrguks kujuneda.

4. Fookus on paindlik ja muutuv

Tavateatri kaubamärgiks on ühene fookus: isegi kui tegevusraadius suurel laval on välja venitatud, vaatab publik ikkagi ühes kindlas suunas.

Keskkonnateater lisab sellele praktikale veel kaks fookust:
(1) Multifookus, mille puhul võidakse ühtaegu välja pakkuda mitmeid võrdväärseid tegevusi (simultaanne mäng, videoprojektsioon jne), mis võistlevad üksteisega publiku tähelepanu saavutamise nimel. Ruum on organiseeritud selliselt, et ükski vaataja sihilikult ei näe kõike toimuvat, mistõttu ta peab kas liikuma (vastava lavastuse korral) või valima tähelepanuobjektide vahel. Mäng käib vaataja ees, kõrval, taga, tema kohal, all. Ta on erinevate vaatenurkade ja helide keskel. See ei tähenda aga, et sündmuste tihedus peaks olema "paks" — multifookus ja näiteks tehnoloogilises teatris tihtipeale kasutatav tajuorganite räige pommitamine ei ole ekvivalendid.
(2) Lokaalfookus, mille puhul vaid osa publikust näeb ja kuuleb toimuvat, kasutatav ka multifookuse ühe elemendina. Schechneri väitel annavad sellised "tähelepanematuse pausid" võimaluse osale publikust hinge tõmmata ja lihtsalt oma mõtteid mõelda, toimides nii omal moel võõritusena.

"Rehepapis" oli tegemist multifookuselise lavastusega. Stseenid olid suhteliselt lühikesed ja tegevuskohad ning vaatefookused vaheldusid pidevalt. Põrgutegelased ilmusid põrandaaugust ja -luugist (lausa osa publiku jalge eest), lumemees ja kubjas kasutasid silda publiku peade kohal, enamik põhistseene toimus aga publiku keskel. Rehepapp istus tegevust jälgides oma hõõguvpunase kolde ääres ruumi teise poole tsentris, tema ümber teisi tegelasi oma stseenijärge ootamas. N-ö action-*stseenide ajal täitis tegevus ka seda ruumipoolt (Imbi – Ärni, Liina – Hansu kohtumine, Vanapagana – Rehepapi duell, Õuna Endli hävitamine.*

5. Kõik lavastuselemendid võivad kõnelda erinevas keeles

Ükski element ei pea olema teiste hüvanguks alla surutud. Miks peaks näitleja olema *a priori* tähtsam kui teised lavastuskomponendid? Ta on keskkonna üks võrdväärne osa.

Idee autonoomsetest ja performatiivset keelt kõnelevatest eri teatrielementidest arendas eriti selgelt välja Grotowski: "Teater peab sisaldama kontrasti, kas siis muusika ja näitleja, näitleja ja teksti, näitleja ja kostüümi, näitleja kahe või enama kehaosa vahel (käed ütlevad jah, jalad ei jne)."

Kuna "Rehepapis" oli meil kasutada vägagi "päris" ja jõuline ruum, üritasime igasugu lisandite puhul lähtuda ruumi iseärasustest.
"Rehepapi" valguskontseptsioonis olid aluseks õhulambid, mille valgusest lähtus ja millele lisandus prožektorivalgus. Õhulambid ülalt ja prožepeegeldus heledalt laudpõrandalt alt, st seos keskkonnaga.
Helikontseptsioonis oli aluseks veskipaisu pidev veemüha ja vaatuste algusi ja lõppe tähistavad Rehepapi (pronks)kellalöögid. Võimendatud soundtrack *oli tihe ja põhines kahe pilli (parmupill ja orel, romaanis mainituina ainsad külas) nihkega kasutamisel erinevates teemades.*
Kostüümikontseptsioonis oli aluseks linane riie, millele lisandusid etnofuturistlikud elemendid (punased lapitehnikas aplikatsioonid, jaburad karvamütsid jm).
Kontrastid seisnesid niisiis n-ö elavate, "päris" (näitlejad, ruum, valgus, helid, materjal) ja n-ö elutute lavastuselementide omavahelises sobitumises. Kontrastse fooni arhailisele ruumile moodustas ka publik oma kirjudes suveriietes.
P. S. Suurima sisulise kontrasti tekitas osatäitjate suhtlemine eri keeltes: lihtrahvas lõunaeesti keeles (kusjuures kasutati eri dialekte), Lumemees kõrgpoeetilises kirjakeeles, mõisarahvas mõlemas keeles, olenevalt kellega suhtles.
Kolmnurk, mille moodustas teksti, koha + keele ühtsus.

6. Tekst ei pruugi olla ei lavastuse lähtepunkt ega eesmärk. (Verbaalset teksti võib üldse mitte olla)

Eesmärgiks ei ole lavastada "korralikult" mingit näidendit, vaid pigem luua *happening* samadel teemadel, kasutades näidendi sõnu ja tegevusstruktuuri või **organiseerida keskkond, milles antud näidend on valitsevaks elemendiks** (lavastuse "Rehepapp" puhul kasutatud alusidee). Tekstile tuleb vastu astuda, otsida sõnu ja teemasid, ehitada juurde, puhastada välja — ning tulla välja oma asjaga. Ning see on Schechneri nägemuses keskkonnateatri hing.
Schechner on oma teostes põhjalikult käsitlenud ka spetsiifilisemaid töömeetodeid ja keskkonnateatri

paik võis nii mõnelegi vaatajale tõeliseks põrguks kujuneda.

4. Fookus on paindlik ja muutuv

Tavateatri kaubamärgiks on ühene fookus: isegi kui tegevusraadius suurel laval on välja venitatud, vaatab publik ikkagi ühes kindlas suunas.

Keskkonnateater lisab sellele praktikale veel kaks fookust:
(1) Multifookus, mille puhul võidakse ühtaegu välja pakkuda mitmeid võrdväärseid tegevusi (simultaanne mäng, videoprojektsioon jne), mis võistlevad üksteisega publiku tähelepanu saavutamise nimel. Ruum on organiseeritud selliselt, et ükski vaataja sihilikult ei näe kõike toimuvat, mistõttu ta peab kas liikuma (vastava lavastuse korral) või valima tähelepanuobjektide vahel. Mäng käib vaataja ees, kõrval, taga, tema kohal, all. Ta on erinevate vaatenurkade ja helide keskel. See ei tähenda aga, et sündmuste tihedus peaks olema "paks" — multifookus ja näiteks tehnoloogilises teatris tihtipeale kasutatav tajuorganite räige pommitamine ei ole ekvivalendid.
(2) Lokaalfookus, mille puhul vaid osa publikust näeb ja kuuleb toimuvat, kasutatav ka multifookuse ühe elemendina. Schechneri väitel annavad sellised "tähelepanematuse pausid" võimaluse osale publikust hinge tõmmata ja lihtsalt oma mõtteid mõelda, toimides nii omal moel võõritusena.

"Rehepapis" oli tegemist multifookuselise lavastusega. Stseenid olid suhteliselt lühikesed ja tegevuskohad ning vaatefookused vaheldusid pidevalt. Põrgutegelased ilmusid põrandaaugust ja -luugist (lausa osa publiku jalge eest), lumemees ja kubjas kasutasid silda publiku peade kohal, enamik põhistseene toimus aga publiku keskel. Rehepapp istus tegevust jälgides oma hõõguvpunase kolde ääres ruumi teise poole tsentris, tema ümber teisi tegelasi oma stseenijärge ootamas. N-ö action-*stseenide ajal täitis tegevus ka seda ruumipoolt (Imbi – Ärni, Liina – Hansu kohtumine, Vanapagana – Rehepapi duell, Õuna Endli hävitamine.*

5. Kõik lavastuselemendid võivad kõnelda erinevas keeles

Ükski element ei pea olema teiste hüvanguks alla surutud. Miks peaks näitleja olema *a priori* tähtsam kui teised lavastuskomponendid? Ta on keskkonna üks võrdväärne osa.

Idee autonoomsetest ja performatiivset keelt kõnelevatest eri teatrielementidest arendas eriti selgelt välja Grotowski: "Teater peab sisaldama kontrasti, kas siis muusika ja näitleja, näitleja ja teksti, näitleja ja kostüümi, näitleja kahe või enama kehaosa vahel (käed ütlevad jah, jalad ei jne)."

Kuna "Rehepapis" oli meil kasutada vägagi "päris" ja jõuline ruum, üritasime igasugu lisandite puhul lähtuda ruumi iseärasustest.
"Rehepapi" valguskontseptsioonis olid aluseks õhulambid, mille valgusest lähtus ja millele lisandus prožektorivalgus. Õhulambid ülalt ja prožepeegeldus heledalt laudpõrandalt alt, st seos keskkonnaga.
Helikontseptsioonis oli aluseks veskipaisu pidev veemüha ja vaatuste algusi ja lõppe tähistavad Rehepapi (pronks)kellalöögid. Võimendatud soundtrack *oli tihe ja põhines kahe pilli (parmupill ja orel, romaanis mainituina ainsad külas) nihkega kasutamisel erinevates teemades.*
Kostüümikontseptsioonis oli aluseks linane riie, millele lisandusid etnofuturistlikud elemendid (punased lapitehnikas aplikatsioonid, jaburad karvamütsid jm).
Kontrastid seisnesid niisiis n-ö elavate, "päris" (näitlejad, ruum, valgus, helid, materjal) ja n-ö elutute lavastuselementide omavahelises sobitumises. Kontrastse fooni arhailisele ruumile moodustas ka publik oma kirjudes suveriietes.
P. S. Suurima sisulise kontrasti tekitas osatäitjate suhtlemine eri keeltes: lihtrahvas lõunaeesti keeles (kusjuures kasutati eri dialekte), Lumemees kõrgpoeetilises kirjakeeles, mõisarahvas mõlemas keeles, olenevalt kellega suhtles.
Kolmnurk, mille moodustas teksti, koha + keele ühtsus.

6. Tekst ei pruugi olla ei lavastuse lähtepunkt ega eesmärk. (Verbaalset teksti võib üldse mitte olla)

Eesmärgiks ei ole lavastada "korralikult" mingit näidendit, vaid pigem luua *happening* samadel teemadel, kasutades näidendi sõnu ja tegevusstruktuuri või **organiseerida keskkond, milles antud näidend on valitsevaks elemendiks** (lavastuse "Rehepapp" puhul kasutatud alusidee). Tekstile tuleb vastu astuda, otsida sõnu ja teemasid, ehitada juurde, puhastada välja — ning tulla välja oma asjaga. Ning see on Schechneri nägemuses keskkonnateatri hing.
Schechner on oma teostes põhjalikult käsitlenud ka spetsiifilisemaid töömeetodeid ja keskkonnateatri

näitleja psühhotehnikat (teraapilise momendi osatähtsus; näitleja kui šamaan), samuti näitleja alastioleku kui väljendusvõtte mõju ja tähendust ning publiku osalust ja kaasamist keskkonnateatris. Kuuekümnendate-seitsmekümnendate avangardi teket ja langust analüüsib ta teoses The End of Humanism *(1982). 1990. aastal moodustas ta uue teatriühenduse* East Coast Artists *(ECA), üritades taas teostada keskkonnateatri ideesid. Võrreldes 60-ndatega on aga ilmselgelt keerulisem hoida koos töötamas teatritruppi, mis kulutab mitmeid kuid* workshop*'ideks, treeninguteks ja proovideks, mängib väikesearvulisele publikule ning ei saa kuidagi kindlustada oma liikmeile elatist. Pealegi on keskkonnateatri kujundus kulukas ja aeganõudev, sest terved ruumid tuleb läbivalt disainida ja ehitada (v.a "leitud" ruum). Nii ei saa ECA puhul kõnelda kutselisest teatrist, vaid pigem vabatahtlikke huvilisi ühendavast stuudiost, kus tegevus on suunatud enesearendamisele ja katsetele kontrollida praktikas uusi kontseptsioone.*

Kasutatud allikad:

R. Schechner. Environmental Theater. Applause, London/New York, expanded ed. 1973/1994.
R. Schechner. "Six Axioms for Environmental Theater", 1967.
M. Semil, E. Wysinska. Tänapäeva teatri leksikon. SE&JS, Tallinn, 1996

"PÕDERNAISEST", TEATRISÜNDMUSEST, KREOLISEERUMISEST JA VEEL MÕNEST ASJAST

Põhjarahvaste folklooril põhinev sooteatri lavastus "Põdernaine" etendus juunis-juulis 2002 varahommikuti Araste soosaarel. Lavastaja: Anne Türnpu, kunstnik: Ene-Liis Semper, osatäitjad: Ingrit Vaher, Kersti Tombak ja Eva Püssa.

Rakvere Teatri suvelavastusest rääkisid Tartu Ülikooli semiootikamagistrandid ESTER VÕSU ja KADRI TÜÜR

Lugu

Ester Võsu: Alustaks ehk assotsiatsioonidest, mis tekkisid seoses loo päritoluga.
Kadri Tüür: Kahjuks ei ole kusagil täpsemalt öeldud, missuguse rahva jutuga on tegu või mis allikast see võetud on. Kavalehel öeldakse, et tegu on hõimurahvaste looga, mis kõlab üsna umbmääraselt ja viib mõtted muidugi ka kohe samades seostes kasutatud "põhjarahvastele" (vrdl Arvo Iho filmi "Karu süda" pühendust "kõigile põhjarahvastele"). Ilmselt peab tegu olema karjakasvatajate looga, nomaadidega, kes elavad oma põdrakarjaga niivõrd tihedalt kokkukuuluvat elu, et inimesed ja loomad tunnevad end praktiliselt ühe kogukonnana, näiteks nagu karjakasvataja-saamid.
E. V.: Kavalehel ega reklaamis ei ole ka märgitud, kes on konkreetse teatriteksti autor. Ehkki draamateksti traditsioonilises mõttes ju ei olnudki, oli valdavalt retsiteerimine-laulmine ja häälitsused.
K. T.: See ei olnud ka puhtakujuline eestipärane regivärsiline laul. Etenduse jooksul kasutati päris paljusid erinevaid laulutüüpe. Vahepeal kuuldus kiigelaulu katkend, selle kõrvale kohe joig ja siis natuke leelutamist. Põhilugu anti edasi aga hoopis kordusfraasiga narratiivse retsitatsioonina, mis koosnes

näitleja psühhotehnikat (teraapilise momendi osatähtsus; näitleja kui šamaan), samuti näitleja alastioleku kui väljendusvõtte mõju ja tähendust ning publiku osalust ja kaasamist keskkonnateatris. Kuuekümnendate-seitsmekümnendate avangardi teket ja langust analüüsib ta teoses The End of Humanism *(1982). 1990. aastal moodustas ta uue teatriühenduse* East Coast Artists *(ECA), üritades taas teostada keskkonnateatri ideesid. Võrreldes 60-ndatega on aga ilmselgelt keerulisem hoida koos töötamas teatritruppi, mis kulutab mitmeid kuid* workshop*'ideks, treeninguteks ja proovideks, mängib väikesearvulisele publikule ning ei saa kuidagi kindlustada oma liikmeile elatist. Pealegi on keskkonnateatri kujundus kulukas ja aeganõudev, sest terved ruumid tuleb läbivalt disainida ja ehitada (v.a "leitud" ruum). Nii ei saa ECA puhul kõnelda kutselisest teatrist, vaid pigem vabatahtlikke huvilisi ühendavast stuudiost, kus tegevus on suunatud enesearendamisele ja katsetele kontrollida praktikas uusi kontseptsioone.*

Kasutatud allikad:

R. Schechner. Environmental Theater. Applause, London/New York, expanded ed. 1973/1994.
R. Schechner. "Six Axioms for Environmental Theater", 1967.
M. Semil, E. Wysinska. Tänapäeva teatri leksikon. SE&JS, Tallinn, 1996

"PÕDERNAISEST", TEATRISÜNDMUSEST, KREOLISEERUMISEST JA VEEL MÕNEST ASJAST

Põhjarahvaste folklooril põhinev sooteatri lavastus "Põdernaine" etendus juunis-juulis 2002 varahommikuti Araste soosaarel. Lavastaja: Anne Türnpu, kunstnik: Ene-Liis Semper, osatäitjad: Ingrit Vaher, Kersti Tombak ja Eva Püssa.

Rakvere Teatri suvelavastusest rääkisid Tartu Ülikooli semiootikamagistrandid ESTER VÕSU ja KADRI TÜÜR

Lugu

Ester Võsu: Alustaks ehk assotsiatsioonidest, mis tekkisid seoses loo päritoluga.
Kadri Tüür: Kahjuks ei ole kusagil täpsemalt öeldud, missuguse rahva jutuga on tegu või mis allikast see võetud on. Kavalehel öeldakse, et tegu on hõimurahvaste looga, mis kõlab üsna umbmääraselt ja viib mõtted muidugi ka kohe samades seostes kasutatud "põhjarahvastele" (vrdl Arvo Iho filmi "Karu süda" pühendust "kõigile põhjarahvastele"). Ilmselt peab tegu olema karjakasvatajate looga, nomaadidega, kes elavad oma põdrakarjaga niivõrd tihedalt kokkukuuluvat elu, et inimesed ja loomad tunnevad end praktiliselt ühe kogukonnana, näiteks nagu karjakasvataja-saamid.
E. V.: Kavalehel ega reklaamis ei ole ka märgitud, kes on konkreetse teatriteksti autor. Ehkki draamateksti traditsioonilises mõttes ju ei olnudki, oli valdavalt retsiteerimine-laulmine ja häälitsused.
K. T.: See ei olnud ka puhtakujuline eestipärane regivärsiline laul. Etenduse jooksul kasutati päris paljusid erinevaid laulutüüpe. Vahepeal kuuldus kiigelaulu katkend, selle kõrvale kohe joig ja siis natuke leelutamist. Põhilugu anti edasi aga hoopis kordusfraasiga narratiivse retsitatsioonina, mis koosnes

lugu jutustavast värsist ja sellele järgnevast korduvast värsist või refräänist. Seoses selle kordusvärsiga tekkis mul muidugi ka keeleline probleem, mis jällegi seostub teksti päritolu küsimusega. Jutustaja poolt iga teise värsina lauldud "Ää tiia kaikkõ" pidi ilmselt tähendama "[ma] ei tea kõike" (või "kõiki üksikasju"), aga keeleliselt oli see asi nihkes. "Ää" on saarte murretes kasutatav vorm keelavast sõnast "ära"; "kaikkõ" on tõenäoliselt võrukeelne sõnavorm ja "tiia" kisub kusagile mulgi murde poole. Kõik see kokku on kompott, mis ei pruugi kõrva riivata, aga lähemal kuulamisel natuke ikka tegi seda.

E.V.: Sellise materjali puhul on põhimõtteliselt võimalik valida kaht tüüpi lähenemise vahel, kas taotleda autentsust või minna nimme kunstnikuvabaduse teed: võtta näpuotsaga siit ja teisega sealt. Ja kas pole ikkagi ka nii, et suurem osa publikust ei saa tegelikult üldse arugi, et tegemist on eri allikatest ammutatud materjali seguga, nagu sa ütlesid.

K. T.: Loomulikult ei ole rahvaluule ja mütoloogilise ainese puhul võimalikki mingit "puhast" autentsust taga ajada või saavutada, aga ma arvan, et rohkem täpsust oma allikate teadvustamisel ja teadaandmisel ei teeks paha. Sest ka inimesel endal, kes seda asja teeb, peaks ikkagi pilt selge olema, kust ja miks ta just need detailid võtab ja kokku segab.

E. V.: Mul on tahtmine nimetada eritüübiliste kultuurkeelte segunemist "Põdernaises" Juri Lotmanist lähtudes *kreolisatsiooni* juhtumiks. Seesuguse kreoliseerunud teksti puhul tekib huvi selle eri osiste vaheliste suhete vastu. Ühelt poolt seob ju eritüübilisi ja muidu omavahel nõrgalt seotud komponente etenduse tekst, samas nõustun, et vaatajale peaks aimuma lavastaja taotlus, kontseptuaalne side, mis vastavate elementide sidumise siiski põhjendatuks muudab.

Praegu võib jääda mulje, et me ainult kritiseerime. Tegelikult oli kõik huvitav ja selline etendus on eesti suveteatri kontekstis kahtlemata erandlik ja esiletõstmist väärt ettevõtmine. Aga kui siiski pisut edasi urgitseda, kerkib küsimus: miks see lugu peaks mind puudutama? Siin ja praegu? Või siis mingil ürgsemal tasandil? Eestlasena? Kui me eeldame, et tegemist on nomaadilooga, siis tähendab, et eestlastest läheb see ju ikkagi kauge kaarega mööda.

K. T.: Loo seostamine sõnaga "hõimurahvas" võib meis ehk tekitada mõtte, et oh, kunagi hallil ajal olime ka meie samasugune "loodusrahvas"... Muidugi tuleb tunnistada, et tegu on põneva ideega, vajaliku asja tegemisega; ideed kui sellist ei tahaks kuidagi kritiseerida, küll aga oleks tahtnud mõningates detailides rohkem selgust saada. Selliseid urgitsevaid vaatajaid pole muidugi palju, aga nende täielikus puudumises ei saa kunagi kindel olla.

E. V.: Rääkides nüüd natuke sellest, mida see lugu meile jutustab või milles ta *point* seisneb, siis kavaleht rõhutab teemana inimese võõrandumist loodusest. Täpsemalt on aga tegu naise ja looduse vahelise suhtega.

K. T.: Ses mõttes tõesti, et tegelikult ju m e e s t selles loos ei ole. On põder, loom. Poeg on ka, aga tema on põdra poeg ja võtab inimese kuju ainult naise juures olles. Ja naine ise omakorda ei ole põder, tema on tegelikult ju ainult põdra naine, aga mitte põdernaine.

E. V.: Sellel võiks olla seost ökofeminismiga?

K. T.: Ökofeminism näeb tõepoolest loodust naisena, või õigemini on omaks võtnud Õhtumaade kultuuris läbivalt harrastatud idee sellest, et naiselik alge on looduslik. Ökofeminism teeb sellest naise looduslähedusest plussmärgiga nähtuse, rääkides, nagu näiteks Clarissa Pinkola Estes raamatus "Naised, kes jooksevad huntidega", et tegelikult nii naises

"Põdernaine", Rakvere Teatri suvelavastus Araste soosaarel, 2002. Lavastaja Anne Türnpu. Eva Püssa, Ingrit Vaher ja Kersti Tombak.

lugu jutustavast värsist ja sellele järgnevast korduvast värsist või refräänist. Seoses selle kordusvärsiga tekkis mul muidugi ka keeleline probleem, mis jällegi seostub teksti päritolu küsimusega. Jutustaja poolt iga teise värsina lauldud "Ää tiia kaikkõ" pidi ilmselt tähendama "[ma] ei tea kõike" (või "kõiki üksikasju"), aga keeleliselt oli see asi nihkes. "Ää" on saarte murretes kasutatav vorm keelavast sõnast "ära"; "kaikkõ" on tõenäoliselt võrukeelne sõnavorm ja "tiia" kisub kusagile mulgi murde poole. Kõik see kokku on kompott, mis ei pruugi kõrva riivata, aga lähemal kuulamisel natuke ikka tegi seda.

E.V.: Sellise materjali puhul on põhimõtteliselt võimalik valida kaht tüüpi lähenemise vahel, kas taotleda autentsust või minna nimme kunstnikuvabaduse teed: võtta näpuotsaga siit ja teisega sealt. Ja kas pole ikkagi ka nii, et suurem osa publikust ei saa tegelikult üldse arugi, et tegemist on eri allikatest ammutatud materjali seguga, nagu sa ütlesid.

K. T.: Loomulikult ei ole rahvaluule ja mütoloogilise ainese puhul võimalikki mingit "puhast" autentsust taga ajada või saavutada, aga ma arvan, et rohkem täpsust oma allikate teadvustamisel ja teadaandmisel ei teeks paha. Sest ka inimesel endal, kes seda asja teeb, peaks ikkagi pilt selge olema, kust ja miks ta just need detailid võtab ja kokku segab.

E. V.: Mul on tahtmine nimetada eritüübiliste kultuurkeelte segunemist "Põdernaises" Juri Lotmanist lähtudes *kreolisatsiooni* juhtumiks. Seesuguse kreoliseerunud teksti puhul tekib huvi selle eri osiste vaheliste suhete vastu. Ühelt poolt seob ju eritüübilisi ja muidu omavahel nõrgalt seotud komponente etenduse tekst, samas nõustun, et vaatajale peaks aimuma lavastaja taotlus, kontseptuaalne side, mis vastavate elementide sidumise siiski põhjendatuks muudab.

Praegu võib jääda mulje, et me ainult kritiseerime. Tegelikult oli kõik huvitav ja selline etendus on eesti suveteatri kontekstis kahtlemata erandlik ja esiletõstmist väärt ettevõtmine. Aga kui siiski pisut edasi urgitseda, kerkib küsimus: miks see lugu peaks mind puudutama? Siin ja praegu? Või siis mingil ürgsemal tasandil? Eestlasena? Kui me eeldame, et tegemist on nomaadilooga, siis tähendab, et eestlastest läheb see ju ikkagi kauge kaarega mööda.

K. T.: Loo seostamine sõnaga "hõimurahvas" võib meis ehk tekitada mõtte, et oh, kunagi hallil ajal olime ka meie samasugune "loodusrahvas"... Muidugi tuleb tunnistada, et tegu on põneva ideega, vajaliku asja tegemisega; ideed kui sellist ei tahaks kuidagi kritiseerida, küll aga oleks tahtnud mõningates detailides rohkem selgust saada. Selliseid urgitsevaid vaatajaid pole muidugi palju, aga nende täielikus puudumises ei saa kunagi kindel olla.

E. V.: Rääkides nüüd natuke sellest, mida see lugu meile jutustab või milles ta *point* seisneb, siis kavaleht rõhutab teemana inimese võõrandumist loodusest. Täpsemalt on aga tegu naise ja looduse vahelise suhtega.

K. T.: Ses mõttes tõesti, et tegelikult ju m e e s t selles loos ei ole. On põder, loom. Poeg on ka, aga tema on põdra poeg ja võtab inimese kuju ainult naise juures olles. Ja naine ise omakorda ei ole põder, tema on tegelikult ju ainult põdra naine, aga mitte põdernaine.

E. V.: Sellel võiks olla seost ökofeminismiga?

K. T.: Ökofeminism näeb tõepoolest loodust naisena, või õigemini on omaks võtnud Õhtumaade kultuuris läbivalt harrastatud idee sellest, et naiselik alge on looduslik. Ökofeminism teeb sellest naise looduslähedusest plussmärgiga nähtuse, rääkides, nagu näiteks Clarissa Pinkola Estes raamatus "Naised, kes jooksevad huntidega", et tegelikult nii naises

"Põdernaine", Rakvere Teatri suvelavastus Araste soosaarel, 2002. Lavastaja Anne Türnpu. Eva Püssa, Ingrit Vaher ja Kersti Tombak.

kui ka looduses on peidus ürgjõud, ürgalge. Kui klassikaline kultuur näeb selles stiihilisuses eeskätt ohtlikku poolt, surma (ohtu oma eksistentsile), siis need, kes võtavad seda plussmärgilisena, näevad metsikuse positiivse algena elu uuenemist, sündi ja uuestisündi. "Põdernaise" loos oli minu meelest oluline ja tähtis just see sünnitamise pool, sõnum sellest, et looduses — ja naises — peitub müstiline elu taasloov jõud. Kui Estes ammutab väga palju illustreerivat materjali mehhikoindiaanlaste pärimusest, viidates tagasi põlisrahvastele, siis meil on muidugi mõista uhke ja hea tagasi viidata soomeugri põlisrahvastele kui oma ürgjõu allikale, et tunda end mõnevõrra selles ürgjõus kaasosalistena või osanikena.

E. V.: ... või siis soomeugri juurtest lähtudes ja sealt põhja poole edasi minnes seosed *boreaalse teatriga*, millest Madis Kolk on rääkinud. Kui tõmmata taas paralleele "Karu südamega", on kõnekas meenutada, kuidas seal naist kujutati. See oli eeskätt mehe eneseleidmise lugu, milles naised esinesid pigem atribuutidena. Aga ma ei ütleks, et "Põdernaise" puhul oleks tegu vastavalt naise eneseleidmise looga. Toimub teatud hulga identiteetide kandmine, läbi mängimine, aga puudub kindla alguse ja lõpuga (saamis)lugu. Ehkki tullakse metsast ja minnakse metsa, otsad jäävad ikkagi lahti. Ja see ambivalentsus meeldib mulle!

K. T.: See lugu ei jõua tõesti mingi tulemuseni, ses mõttes on ta lugu, mille kohta võib aborigeeni kombel konstateerida, et "seda võib juhtuda", aga ei saa võtta mingit üldkehtivat seisukohta või ühe sõnaga öelda, "mis see oli".

E. V.: Jõudsime küsimuseni erinevatest rollidest ja identiteedikihtidest. Kavalehel on välja toodud need kolm momenti: esmalt, "tütarlapsest sirgub naine", suguküpseks saamine, defloreerimine; teiseks siis, emaks saamine ja kolmandaks suremine. Kuigi minu jaoks jäi suremine selles etenduses küll üsnagi põgusaks ja mitte eriti läbimängituks.

K. T.: Aga võib-olla pole surm sedavõrd orgaaniline osa sellest tsüklist? Kui ökofeministlikku ideed järgida, siis tuleks selles loos rõhutada tegelikult hoopis sündimist, naiselikkust kui elu jätkumist oma põhimõttelt; surm on ülеastumisele järgnev paratamatus. Kavalehel räägitakse ka vananemise ja suremise oskusest, kuid see ei seostu otseselt selle pärimusliku loo sisuga. Kui põdernaine sureb, siis on ta ju veel noor.

E. V.: Mulle on just mulje jäänud, et tegijad on omapoolsetes sõnavõttudes rõhutanud mõtet, et surm on loomulik osa elust. Ja kuidas inimesel tuleb aidata surra samamoodi, nagu tuleb aidata sünnitada ja nii edasi. See jutt on kõik õige ja tore, aga pärast etenduse nägemist ma ei saaks öelda, et see oleks olnud seal just keskne probleem või et see oleks väga hästi haakunud kõige muuga.

Esitus

E. V.: Kindlasti on oluline, kui mitte öelda olemuslik, et kolm naist mängivad vaheldumisi kõiki rolle.

K. T.: Ja nad annavad neid rolle üksteisele üle, mis rõhutab *tsüklilisust*, ökofeminismi jaoks väga olulist kontsepti. See, et rollid liiguvad ühe naise käest teise kätte, tähendab, et neil tegelastel ei ole individualiteeti; nad ei ole isiksused, vaid lihtsalt isendid, ühe ahela lülid. Nad ei eristu üksteisest mingite kordumatute omaduste poolest, vaid sedakaudu rõhutatakse nende kollektiivsust, jätkuvust, orgaanilist ühend(at)ust.

E. V.: Ilmne on toetamine ja võrgustik, mis naiste vahel luuakse.

K. T.: Siin on nüüd küll ühendavaks niinimetatud "ühine naiskogemus". Selles mõttes, et kui pidada loomulikuks ja vältimatuks, et iga naine elab kokku mehega, sünnitab lapsi ja kasvatab neid; siit tekib mingisugune tugev ja nähtamatu ühendus kõigi naiste vahel. Ja naiste ürgjõust rääkiv ökofeminism peab seda muidugi kõike väga loomulikuks ja eeldab, et igal naisel just selline kogemus ka on. Ehkki reaalses elus ja tänapäeval ei pruugi see nii olla, aga selles müütilises ajas ja selles loos ilmselt tõepoolest sedasi oligi. Selles mõttes on rollide libisemine tõepoolest väga (ise)loomulik. Koreograafia toetas samuti ideed tsüklilisusest ja ühtsest kogemusest, suguakti etendati mõlemal korral täpselt ühtedesamade liigutustega. Veel on oluline, et põdraga abiellumise lugu mängitakse läbi ainult kaks korda, mitte kolm, nagu muinasjuttudes tavaline. Põdernaine lõhub oma üleastumisega mütoloogilise kordumise rütmi, lugu läheb katki ja korrapära kaob.

E. V.: Mänguruum etenduses, selle tsenter, oli suhteliselt piiratud. Samas ei tekkinud tunnet, nagu näiteks möödunud suvel "Kõrboja peremehe" puhul, justkui oleks võetud tavapärase frontaallava skeem ja tõstetud kogu lahendus lihtsalt õue. Tulek metsast ja sinna tagasi minek aitas samuti piire hajutada ja lava ei olnud ka sellevõrra nii konkreetselt piiritletud.

K. T.: Selge piir publiku ja esitajate vahel oli ometi olemas ja kehtis, schechnerlikku jagatud kogemuse tunnet küll ei tekkinud. Samas

kui ka looduses on peidus ürgjõud, ürgalge. Kui klassikaline kultuur näeb selles stiihilisuses eeskätt ohtlikku poolt, surma (ohtu oma eksistentsile), siis need, kes võtavad seda plussmärgilisena, näevad metsikuse positiivse algena elu uuenemist, sündi ja uuestisündi. "Põdernaise" loos oli minu meelest oluline ja tähtis just see sünnitamise pool, sõnum sellest, et looduses — ja naises — peitub müstiline elu taasloov jõud. Kui Estes ammutab väga palju illustreerivat materjali mehhikoindiaanlaste pärimusest, viidates tagasi põlisrahvastele, siis meil on muidugi mõista uhke ja hea tagasi viidata soomeugri põlisrahvastele kui oma ürgjõu allikale, et tunda end mõnevõrra selles ürgjõus kaasosalistena või osanikena.

E. V.: ... või siis soomeugri juurtest lähtudes ja sealt põhja poole edasi minnes seosed *boreaalse teatriga*, millest Madis Kolk on rääkinud. Kui tõmmata taas paralleele "Karu südamega", on kõnekas meenutada, kuidas seal naist kujutati. See oli eeskätt mehe eneseleidmise lugu, milles naised esinesid pigem atribuutidena. Aga ma ei ütleks, et "Põdernaise" puhul oleks tegu vastavalt naise eneseleidmise looga. Toimub teatud hulga identiteetide kandmine, läbi mängimine, aga puudub kindla alguse ja lõpuga (saamis)lugu. Ehkki tullakse metsast ja minnakse metsa, otsad jäävad ikkagi lahti. Ja see ambivalentsus meeldib mulle!

K. T.: See lugu ei jõua tõesti mingi tulemuseni, ses mõttes on ta lugu, mille kohta võib aborigeeni kombel konstateerida, et "seda võib juhtuda", aga ei saa võtta mingit üldkehtivat seisukohta või ühe sõnaga öelda, "mis see oli".

E. V.: Jõudsime küsimuseni erinevatest rollidest ja identiteedikihtidest. Kavalehel on välja toodud need kolm momenti: esmalt, "tütarlapsest sirgub naine", suguküpseks saamine, defloreerimine; teiseks siis, emaks saamine ja kolmandaks suremine. Kuigi minu jaoks jäi suremine selles etenduses küll üsnagi põgusaks ja mitte eriti läbimängituks.

K. T.: Aga võib-olla pole surm sedavõrd orgaaniline osa sellest tsüklist? Kui ökofeministlikku ideed järgida, siis tuleks selles loos rõhutada tegelikult hoopis sündimist, naiselikkust kui elu jätkumist oma põhimõttelt; surm on ülеastumisele järgnev paratamatus. Kavalehel räägitakse ka vananemise ja suremise oskusest, kuid see ei seostu otseselt selle pärimusliku loo sisuga. Kui põdernaine sureb, siis on ta ju veel noor.

E. V.: Mulle on just mulje jäänud, et tegijad on omapoolsetes sõnavõttudes rõhutanud mõtet, et surm on loomulik osa elust. Ja kuidas inimesel tuleb aidata surra samamoodi, nagu tuleb aidata sünnitada ja nii edasi. See jutt on kõik õige ja tore, aga pärast etenduse nägemist ma ei saaks öelda, et see oleks olnud seal just keskne probleem või et see oleks väga hästi haakunud kõige muuga.

Esitus

E. V.: Kindlasti on oluline, kui mitte öelda olemuslik, et kolm naist mängivad vaheldumisi kõiki rolle.

K. T.: Ja nad annavad neid rolle üksteisele üle, mis rõhutab *tsüklilisust*, ökofeminismi jaoks väga olulist kontsepti. See, et rollid liiguvad ühe naise käest teise kätte, tähendab, et neil tegelastel ei ole individualiteeti; nad ei ole isiksused, vaid lihtsalt isendid, ühe ahela lülid. Nad ei eristu üksteisest mingite kordumatute omaduste poolest, vaid sedakaudu rõhutatakse nende kollektiivsust, jätkuvust, orgaanilist ühend(at)ust.

E. V.: Ilmne on toetamine ja võrgustik, mis naiste vahel luuakse.

K. T.: Siin on nüüd küll ühendavaks niinimetatud "ühine naiskogemus". Selles mõttes, et kui pidada loomulikuks ja vältimatuks, et iga naine elab kokku mehega, sünnitab lapsi ja kasvatab neid; siit tekib mingisugune tugev ja nähtamatu ühendus kõigi naiste vahel. Ja naiste ürgjõust rääkiv ökofeminism peab seda muidugi kõike väga loomulikuks ja eeldab, et igal naisel just selline kogemus ka on. Ehkki reaalses elus ja tänapäeval ei pruugi see nii olla, aga selles müütilises ajas ja selles loos ilmselt tõepoolest sedasi oligi. Selles mõttes on rollide libisemine tõepoolest väga (ise)loomulik. Koreograafia toetas samuti ideed tsüklilisusest ja ühtsest kogemusest, suguakti etendati mõlemal korral täpselt ühtedesamade liigutustega. Veel on oluline, et põdraga abiellumise lugu mängitakse läbi ainult kaks korda, mitte kolm, nagu muinasjuttudes tavaline. Põdernaine lõhub oma üleastumisega mütoloogilise kordumise rütmi, lugu läheb katki ja korrapära kaob.

E. V.: Mänguruum etenduses, selle tsenter, oli suhteliselt piiratud. Samas ei tekkinud tunnet, nagu näiteks möödunud suvel "Kõrboja peremehe" puhul, justkui oleks võetud tavapärase frontaallava skeem ja tõstetud kogu lahendus lihtsalt õue. Tulek metsast ja sinna tagasi minek aitas samuti piire hajutada ja lava ei olnud ka sellevõrra nii konkreetselt piiritletud.

K. T.: Selge piir publiku ja esitajate vahel oli ometi olemas ja kehtis, schechnerlikku jagatud kogemuse tunnet küll ei tekkinud. Samas

Austatud lugeja!

1990. aastal korraldas ajakiri "Teater. Muusika. Kino" oma lugejate seas küsitluse saamaks tagasisidet ning ideid ajakirja sisu ning suundumuste kohta. Nüüd, kus ajakiri kindlalt oma ilmumist jätkab, sooviks toimetus taas saada tagasipeegeldusi ja osutusi, kuidas ajakirja lugejale huvitavamaks muuta ning sihtgrupist aimu saada. Vastused võivad olla nii lühemas kui ka pikemas vormis, kui küsimus sisaldab kursiivis vastusevariante, piisab õige allajoonimisest. Vastuseid ootame paberposti teel aadressil Tallinn, 10505, postkast 3200. Samuti saab vastata e-posti aadressil tmk@estpak.ee, *ajakirja koduleheküljel* http://www.temuki.ee *või faksinumbril 6 442 484. Vastuseid ootame 20. novembriks.*

Ette tänades
"Teater. Muusika. Kino"

1. Kas *tellite* või *ostate* ajakirja "Teater. Muusika. Kino"? Miks?

2. Kas loete TMKd *järjekindlalt* või *juhuslikult*? Miks?

3. Kas teie kunstihuvi valdkonda kuulub rohkem ajakirja *teatri, muusika* või *kino* osa? Miks? Või huvitab teid võrdselt *kõik*?

4. Kuidas reastaksite teatri- (*a*), muusika- (*b*) ja kinoalased (*c*) kirjutised huvitavuse põhjal? (Näiteks a, b, c). Miks?

5. Milliseid rubriike loete alati huviga ning millistest rubriikidest tunnete puudust? Kas sooviksite, et mõni neist taastuks või taasloodaks? Kas miski on ajast ja arust?

   (Meeldetuletusena olgu loetletud ka läbi TMK ajaloo eksisteerinud rubriigid: Avaveerg, Filmigloobus, Vastab, Seltskonnakroonikat, Mõttevaramu, Rahvusvahelisi filmiauhindu, Kunstilehekülg, Muusikamaailm, Vademecum, Kroonika, Teatritargutused, Kunstiteoreetilised artiklid, Kes?, Tänapäeva Eesti kunstiteoste jooksev kriitika, Teatriankeet, Teatrigloobus, Mälestused ja muud minevikuainelised lood, Maailma kunstikorüfeede tutvustused, Ülevaade maailma kunstielu sündmustest).

Austatud lugeja!

1990. aastal korraldas ajakiri "Teater. Muusika. Kino" oma lugejate seas küsitluse saamaks tagasisidet ning ideid ajakirja sisu ning suundumuste kohta. Nüüd, kus ajakiri kindlalt oma ilmumist jätkab, sooviks toimetus taas saada tagasipeegeldusi ja osutusi, kuidas ajakirja lugejale huvitavamaks muuta ning sihtgrupist aimu saada. Vastused võivad olla nii lühemas kui ka pikemas vormis, kui küsimus sisaldab kursiivis vastusevariante, piisab õige allajoonimisest. Vastuseid ootame paberposti teel aadressil Tallinn, 10505, postkast 3200. Samuti saab vastata e-posti aadressil tmk@estpak.ee, *ajakirja koduleheküljel* http://www.temuki.ee *või faksinumbril 6 442 484. Vastuseid ootame 20. novembriks.*

Ette tänades
"Teater. Muusika. Kino"

1. Kas *tellite* või *ostate* ajakirja "Teater. Muusika. Kino"? Miks?

2. Kas loete TMKd *järjekindlalt* või *juhuslikult*? Miks?

3. Kas teie kunstihuvi valdkonda kuulub rohkem ajakirja *teatri, muusika* või *kino* osa? Miks? Või huvitab teid võrdselt *kõik*?

4. Kuidas reastaksite teatri- (*a*), muusika- (*b*) ja kinoalased (*c*) kirjutised huvitavuse põhjal? (Näiteks a, b, c). Miks?

5. Milliseid rubriike loete alati huviga ning millistest rubriikidest tunnete puudust? Kas sooviksite, et mõni neist taastuks või taasloodaks? Kas miski on ajast ja arust?

   (Meeldetuletusena olgu loetletud ka läbi TMK ajaloo eksisteerinud rubriigid: Avaveerg, Filmigloobus, Vastab, Seltskonnakroonikat, Mõttevaramu, Rahvusvahelisi filmiauhindu, Kunstilehekülg, Muusikamaailm, Vademecum, Kroonika, Teatritargutused, Kunstiteoreetilised artiklid, Kes?, Tänapäeva Eesti kunstiteoste jooksev kriitika, Teatriankeet, Teatrigloobus, Mälestused ja muud minevikuainelised lood, Maailma kunstikorüfeede tutvustused, Ülevaade maailma kunstielu sündmustest).

6. Kas meenub mõni eriti meeldinud kirjutis? Mille poolest?

7. Kuidas hindate TMK
kujunduslikku külge?

fotode taset?

formaati?

temaatilist liigendust ja loetavust visuaalses mõttes?

8. Millest on teie arvates TMKs puudu?

9. Mida peate ülearuseks? Miks?

Teie andmed:
Sugu:
Vanus:
Amet:

Haridus:

(Nime võib lisada, kuid ilmtingimata ei pea.)

6. Kas meenub mõni eriti meeldinud kirjutis? Mille poolest?

7. Kuidas hindate TMK
kujunduslikku külge?

fotode taset?

formaati?

temaatilist liigendust ja loetavust visuaalses mõttes?

8. Millest on teie arvates TMKs puudu?

9. Mida peate ülearuseks? Miks?

Teie andmed:
Sugu:
Vanus:
Amet:

Haridus:

(Nime võib lisada, kuid ilmtingimata ei pea.)

ei olnud etendajatel selja taga mingit nähtamatut seina, lavaruumil puudusid ranged piirid. Eriti vahva oli, et seda efekti tekitati hääle abil. Et kõigepealt kostsid metsast üksikud hääled ja huiked ja siis hakkasid need üksteisele lähenema. Ilmselt ei tea näitlejad iga kord ise ka täpselt, kus teised just on. Ja loodusele oli jäetud ruumi tahtmise korral sekkuda. Kesksuvine aeg, varahommik ja kerge vihmasadu muidugi soodustasid ka seda, et linnud oma lauluga etendusest "osa võtsid". Ühe koha peal hakkas lind hästi valjusti laulma, vint vist. Selles etenduses ei püütud mingil määral loodust üle võtta või matkida (nagu, jälle, möödunudaastases Kõrbojas). Ja vihm, tuleb ka ütelda, ei olnud küll lausa tegelane, aga igatahes täieõiguslik osaline selles etenduses.

E. V.: Paar sõna tahaks öelda ka muusika kohta. Ühe etendust näinud inimese arvamus oli, et muusika tervikuna jäi pisut nõrgaks. Mitte häälega tehtud muusika, aga just instrumentaalne pool.

K. T.: Muidugi vaevab mind siinkohal jälle see, et kui lugu on põhjarahvaste oma, kas siis peab seda ikka ilmtingimata saatma lõunarahvaste muusikainstrumentidel — sest need jalaga trummid on minu teada küll kõrbeelanike muusikariistad, ja ega need teisedki etenduses kasutatud pillid olnud siitkandi instrumendid.

E. V.: Siin tekib jälle see küsimus, nagu murdekeele puhulgi, kas meie kultuurimälu suudab ühendada mingisuguse heli ja selle allika teatud kultuurikontekstiga. Tänapäevane, tehnika vahendusel saadud muusikakogemus tingib selle, et me ei näe tegelikult, mis pillide abil üht või teist heli tekitatakse. Aga ilmselt oli siin samamoodi, et ei olnudki taotletud mingit ühtsust, vaid oli lihtsalt kombineeritud siit ja sealt.

K. T.: Ja oleneb vaatajast, kas ta vaatab sellest üle või mitte, ja sealt edasi juba, kas ta aktsepteerib seda või ei.

E. V.: Sama peaks kehtima Ene-Liis Semperi loodud kostüümide kohta, mis võrreldes muu, mõnevõrra häiriva kreoliseerumisega, tundusid põhjendatud, teadlikult kunstipäraselt kombineeritud kostüümid.

K. T.: Nende puhul tõepoolest ei teki kahtlust, kas see kompott on nüüd kogemata juhtunud või taotluslikult tehtud. Külmade maade rahvaste rõivastus on põhimõtteliselt samamoodi mitmekihiline. Ja peale selle, see mängis, tal oli oma funktsioon, need rõivatükid, mis seljas pealpool näha, need olid ka etenduses hädavajalikud.

"Põdernaine". Ingrit Vaher.
Priit Grepi fotod

Sündmus

E. V.: Suveteatri parimad näited (ja "Põdernaine" võiks nende hulka kuuluda küll) demonstreerivad, et pole võimalik tõmmata kindlat vahet "päris" ja meelelahutusteatri vahele. Et etendus pole mitte eraldi seisev kunstiteos, vaid osa t e a t r i s ü n d m u s e s t. Selles sündmuses on oluline nii etendusele eelnev (sõit hobuvankritel Vargamäelt Simisallu, rännak läbi varahommikuse loodumetsa), etenduse ajal toimuv (kollektiivne vihma trotsimine) kui ka pärastine (retk tagasi Tammsaare tallu, taimetee ja kaerapätside mekkimine, ühine hommikune mulgi pudru söömine). Viimase jätsime küll vahele, aga omaette kummastava konteksti lõi meie jaoks muidugi ka hääletamine Tartust Simisallu, telkimine sealsamas heinamaal ja põidlaküüdiga naasmine. "Põdernaine" pakkus publikule võimalusi end proovile panna, katsetada oma suhteid nii iseenda, kultuuri kui ka loodusega. (Kas või öine ärkamine, et kella neljaks kohale jõuda.) Sündmuse tasandil muutub see, kuidas midagi esitatakse, oluli-

ei olnud etendajatel selja taga mingit nähtamatut seina, lavaruumil puudusid ranged piirid. Eriti vahva oli, et seda efekti tekitati hääle abil. Et kõigepealt kostsid metsast üksikud hääled ja huiked ja siis hakkasid need üksteisele lähenema. Ilmselt ei tea näitlejad iga kord ise ka täpselt, kus teised just on. Ja loodusele oli jäetud ruumi tahtmise korral sekkuda. Kesksuvine aeg, varahommik ja kerge vihmasadu muidugi soodustasid ka seda, et linnud oma lauluga etendusest "osa võtsid". Ühe koha peal hakkas lind hästi valjusti laulma, vint vist. Selles etenduses ei püütud mingil määral loodust üle võtta või matkida (nagu, jälle, möödunudaastases Kõrbojas). Ja vihm, tuleb ka ütelda, ei olnud küll lausa tegelane, aga igatahes täieõiguslik osaline selles etenduses.

E. V.: Paar sõna tahaks öelda ka muusika kohta. Ühe etendust näinud inimese arvamus oli, et muusika tervikuna jäi pisut nõrgaks. Mitte häälega tehtud muusika, aga just instrumentaalne pool.

K. T.: Muidugi vaevab mind siinkohal jälle see, et kui lugu on põhjarahvaste oma, kas siis peab seda ikka ilmtingimata saatma lõunarahvaste muusikainstrumentidel — sest need jalaga trummid on minu teada küll kõrbeelanike muusikariistad, ja ega need teisedki etenduses kasutatud pillid olnud siitkandi instrumendid.

E. V.: Siin tekib jälle see küsimus, nagu murdekeele puhulgi, kas meie kultuurimälu suudab ühendada mingisuguse heli ja selle allika teatud kultuurikontekstiga. Tänapäevane, tehnika vahendusel saadud muusikakogemus tingib selle, et me ei näe tegelikult, mis pillide abil üht või teist heli tekitatakse. Aga ilmselt oli siin samamoodi, et ei olnudki taotletud mingit ühtsust, vaid oli lihtsalt kombineeritud siit ja sealt.

K. T.: Ja oleneb vaatajast, kas ta vaatab sellest üle või mitte, ja sealt edasi juba, kas ta aktsepteerib seda või ei.

E. V.: Sama peaks kehtima Ene-Liis Semperi loodud kostüümide kohta, mis võrreldes muu, mõnevõrra häiriva kreoliseerumisega, tundusid põhjendatud, teadlikult kunstipäraselt kombineeritud kostüümid.

K. T.: Nende puhul tõepoolest ei teki kahtlust, kas see kompott on nüüd kogemata juhtunud või taotluslikult tehtud. Külmade maade rahvaste rõivastus on põhimõtteliselt samamoodi mitmekihiline. Ja peale selle, see mängis, tal oli oma funktsioon, need rõivatükid, mis seljas pealpool näha, need olid ka etenduses hädavajalikud.

"Põdernaine". Ingrit Vaher.
Priit Grepi fotod

Sündmus

E. V.: Suveteatri parimad näited (ja "Põdernaine" võiks nende hulka kuuluda küll) demonstreerivad, et pole võimalik tõmmata kindlat vahet "päris" ja meelelahutusteatri vahele. Et etendus pole mitte eraldi seisev kunstiteos, vaid osa t e a t r i s ü n d m u s e s t. Selles sündmuses on oluline nii etendusele eelnev (sõit hobuvankritel Vargamäelt Simisallu, rännak läbi varahommikuse loodumetsa), etenduse ajal toimuv (kollektiivne vihma trotsimine) kui ka pärastine (retk tagasi Tammsaare tallu, taimetee ja kaerapätside mekkimine, ühine hommikune mulgi pudru söömine). Viimase jätsime küll vahele, aga omaette kummastava konteksti lõi meie jaoks muidugi ka hääletamine Tartust Simisallu, telkimine sealsamas heinamaal ja põidlaküüdiga naasmine. "Põdernaine" pakkus publikule võimalusi end proovile panna, katsetada oma suhteid nii iseenda, kultuuri kui ka loodusega. (Kas või öine ärkamine, et kella neljaks kohale jõuda.) Sündmuse tasandil muutub see, kuidas midagi esitatakse, oluli-

semaks kui see, mida esitatakse. Intellektuaalsele vastuvõtutasandile lisaks (millel baseerus meie kriitika loo aadressil) muutub väga tähtsaks emotsionaalne tasand. Jagatud (sotsiaalse) rituaali läbitegemine minu arvates neutraliseerib paljud küsimused eri kultuurikeelte põimituse põhjendatuse kohta. Teatava "ürgühtsuse" tunde tekitamine vaatajas näib pühitsevat vahendid, mida selleks kasutatakse.

K. T.: Samas, metsateel kuulsin kommentaari ühe kaasvaataja suust, et "see hobustega osa oleks võinud vabalt ka ära jääda". See tekitas küsimuse, et mis oli siis asja mõte ja funktsioon. Kas lihtsalt soov sisse tuua hobused, kes on suisa kohustuslik element ühes suvelavastuses, või taheti luua mingit sidet läheduses asuva Vargamäe temaatikaga?

E. V.: See paistis, jah, publikut valesti häälestavat, nagu jällegi kuulsime ühelt etendust vaadanud inimeselt, kelle vankrigiid oli hakanud tee peal jagama seletusi Vargamäe, Anton Hansen Tammsaare ja kõige muu sellega seonduva kohta, nii et tal oli tekkinud tunne, et ka "Põdernaise" lugu peab olema kuidagi Tammsaare loominguga seotud. Vaevalt, et nüüd põtrade hankimisega oleks pidanud vaeva nägema, aga just kontseptuaalse sidususe huvides oleksid hobused ilmselt küll võinud ära jääda. Oma vähese vankrisõidukogemuse põhjal võin öelda, et mida vähem rahvast vankris, seda vahetum on hobusega sõitmise kogemus. Kui vanker on paksult inimesi täis, siis kaotab ka hobune oma individuaalsuse ja muutub pelgaks liikurvahendiks. Võib-olla oleks siis pidanud erilise fiilingu saamiseks hobuseid hoopis veel rohkem olema...

K. T.: Meie vaatasime hobuste ja vankrite tulekut Simisallu vaatetornist, ja tuleb siiski tunnistada, et siin oli loodud hoopis vahetum ja aktiivsem suhe vaataja ja hobuse vahel kui traditsioonilises vabaõhuetenduses, kus vaataja näeb looma korraks kusagil tagaplaanil üle halja aasa kappamas; kui loom on nii-öelda lavaline objekt.

E. V.: Seda kindlasti, aga koosmõjus kohaga jäi hobusega sõitmise eriline tähendus ilmselt koha tähendustele alla. Koha valikul Tammsaare mail sai otsustavaks tõenäoliselt hea kultuuriliselt tuntud koht pluss sissetöötatud suveteatri mängupaik. Seni on seal kandis mängitud ikka Tammsaarega seotud asju.

K. T.: "Vargamäel" on kunstiline, kirjanduslik koht alla surunud ja lausa kaotanud seal kunagi asunud reaalse koha. See paistab ka maastikust välja: reaalne, "elatud" maastik on alistatud, välja tõrjutud, selle asemel on muuseummaastik.

E. V.: Simisalu matkaraja alguses oleval infotahvlil räägitakse ülesharitud põllumaadest ja metsaheinamaadest, mis tänaseks on täiesti kadunud, ainult talukompleksi hoitakse kunstlikult muutmatuna. Aga Araste soosaar ja selle ümbrus, Simisalu, on tegelikult väga põnev looduslik paik. Siin segunevad ja põimuvad need asjad üheks tervikuks, kultuurilooline paik ja looduslik koht.

K. T.: Tegelikult on seal ju looduse õpperada, matkarada, täiesti iseseisev nähtus, mis selle sündmuse käigus allutatakse mingile kultuurilisele eesmärgile. Siin oli see matk ju täiesti suur osa sündmusest, mis haakus etendusega ainult kaudselt. Selles mõttes tahaksin positiivse paralleelina ära märkida Saaremaa Rahvateatri etendust "Taevaredel", kus vaatajad viidi etenduse käigus paadiga Abrukale ja kõnnitati neid näitlejate sabas läbi poole Abruka külaperede. Selle ettevõtmise puhul oli tegijatel õnnestunud tõenäoliselt ilma igasuguse teoreetilise tausta ja ponnistuseta ühte sulatada nii lugu, etendus kui ka sündmus. Loomulikult aitas sellele kaasa asjaolu, et tükki mängiti täpselt "õiges kohas". Aga Simisalus oli lõppkokkuvõttes tulemuseks ikkagi see, et suur hulk inimesi meelitati teatri abil matkarajale.

E. V.: Selle eest kümme punkti Rakvere Teatrile. Sellest räägiti ka Uexkülli keskuse maikuisel seminaril "Kuidas lavastada loodust", kuidas teatril on võime aktualiseerida või reaktualiseerida teatud (looduslikke) kohti. Ma usun küll, et "Põdernaine" suutis Simisaluga teha seda, et sinna tuleb tulevikus rohkem turiste ja matkahuvilisi kui varem.

K. T.: Inimesi, kes nüüd teavad, et see rada on olemas, ja tulevad tagasi, et see läbi käia, ent sedapuhku juba looduse enda, mitte enam etenduse pärast.

semaks kui see, mida esitatakse. Intellektuaalsele vastuvõtutasandile lisaks (millel baseerus meie kriitika loo aadressil) muutub väga tähtsaks emotsionaalne tasand. Jagatud (sotsiaalse) rituaali läbitegemine minu arvates neutraliseerib paljud küsimused eri kultuurikeelte põimituse põhjendatuse kohta. Teatava "ürgühtsuse" tunde tekitamine vaatajas näib pühitsevat vahendid, mida selleks kasutatakse.

K. T.: Samas, metsateel kuulsin kommentaari ühe kaasvaataja suust, et "see hobustega osa oleks võinud vabalt ka ära jääda". See tekitas küsimuse, et mis oli siis asja mõte ja funktsioon. Kas lihtsalt soov sisse tuua hobused, kes on suisa kohustuslik element ühes suvelavastuses, või taheti luua mingit sidet läheduses asuva Vargamäe temaatikaga?

E. V.: See paistis, jah, publikut valesti häälestavat, nagu jällegi kuulsime ühelt etendust vaadanud inimeselt, kelle vankrigiid oli hakanud tee peal jagama seletusi Vargamäe, Anton Hansen Tammsaare ja kõige muu sellega seonduva kohta, nii et tal oli tekkinud tunne, et ka "Põdernaise" lugu peab olema kuidagi Tammsaare loominguga seotud. Vaevalt, et nüüd põtrade hankimisega oleks pidanud vaeva nägema, aga just kontseptuaalse sidususe huvides oleksid hobused ilmselt küll võinud ära jääda. Oma vähese vankrisõidukogemuse põhjal võin öelda, et mida vähem rahvast vankris, seda vahetum on hobusega sõitmise kogemus. Kui vanker on paksult inimesi täis, siis kaotab ka hobune oma individuaalsuse ja muutub pelgaks liikurvahendiks. Võib-olla oleks siis pidanud erilise fiilingu saamiseks hobuseid hoopis veel rohkem olema...

K. T.: Meie vaatasime hobuste ja vankrite tulekut Simisallu vaatetornist, ja tuleb siiski tunnistada, et siin oli loodud hoopis vahetum ja aktiivsem suhe vaataja ja hobuse vahel kui traditsioonilises vabaõhuetenduses, kus vaataja näeb looma korraks kusagil tagaplaanil üle halja aasa kappamas; kui loom on nii-öelda lavaline objekt.

E. V.: Seda kindlasti, aga koosmõjus kohaga jäi hobusega sõitmise eriline tähendus ilmselt koha tähendustele alla. Koha valikul Tammsaare mail sai otsustavaks tõenäoliselt hea kultuuriliselt tuntud koht pluss sissetöötatud suveteatri mängupaik. Seni on seal kandis mängitud ikka Tammsaarega seotud asju.

K. T.: "Vargamäel" on kunstiline, kirjanduslik koht alla surunud ja lausa kaotanud seal kunagi asunud reaalse koha. See paistab ka maastikust välja: reaalne, "elatud" maastik on alistatud, välja tõrjutud, selle asemel on muuseummaastik.

E. V.: Simisalu matkaraja alguses oleval infotahvlil räägitakse ülesharitud põllumaadest ja metsaheinamaadest, mis tänaseks on täiesti kadunud, ainult talukompleksi hoitakse kunstlikult muutmatuna. Aga Araste soosaar ja selle ümbrus, Simisalu, on tegelikult väga põnev looduslik paik. Siin segunevad ja põimuvad need asjad üheks tervikuks, kultuurilooline paik ja looduslik koht.

K. T.: Tegelikult on seal ju looduse õpperada, matkarada, täiesti iseseisev nähtus, mis selle sündmuse käigus allutatakse mingile kultuurilisele eesmärgile. Siin oli see matk ju täiesti suur osa sündmusest, mis haakus etendusega ainult kaudselt. Selles mõttes tahaksin positiivse paralleelina ära märkida Saaremaa Rahvateatri etendust "Taevaredel", kus vaatajad viidi etenduse käigus paadiga Abrukale ja kõnnitati neid näitlejate sabas läbi poole Abruka külaperede. Selle ettevõtmise puhul oli tegijatel õnnestunud tõenäoliselt ilma igasuguse teoreetilise tausta ja ponnistuseta ühte sulatada nii lugu, etendus kui ka sündmus. Loomulikult aitas sellele kaasa asjaolu, et tükki mängiti täpselt "õiges kohas". Aga Simisalus oli lõppkokkuvõttes tulemuseks ikkagi see, et suur hulk inimesi meelitati teatri abil matkarajale.

E. V.: Selle eest kümme punkti Rakvere Teatrile. Sellest räägiti ka Uexkülli keskuse maikuisel seminaril "Kuidas lavastada loodust", kuidas teatril on võime aktualiseerida või reaktualiseerida teatud (looduslikke) kohti. Ma usun küll, et "Põdernaine" suutis Simisaluga teha seda, et sinna tuleb tulevikus rohkem turiste ja matkahuvilisi kui varem.

K. T.: Inimesi, kes nüüd teavad, et see rada on olemas, ja tulevad tagasi, et see läbi käia, ent sedapuhku juba looduse enda, mitte enam etenduse pärast.

MADIS KÕIV

EHITAJA SOLNESS

Sellele eeskõnele järgneva kirjutise ajendiks oli 1974. aastal nähtud "Ehitusmeister Solnessi" etendus, millest praegu ei mäleta peaaegu midagi. Täpsemalt: ajendiks oli üks karakteerne joon peaosalise (Heino Mandri) kehahoiakus, mis siiski on selgesti silme ees tänini. Lavastaja ja teised osatäitjad on meelest läinud, kuid nemad pole ka s e l l e loo juures olulised.[1]

Mäletan, et too nimetatud detail hakkas mind etenduse käigus järjest rohkem segama ja teiselt poolt süvenes tunne, et midagi on kogu lavastuses põhimõtteliselt vigane (kuna Mandril, nagu arvan mäletavat, oli üldse kalduvus end kassina küürus hoida, siis need kaks asjaolu mu mõtetes esialgu ei ühinenud).

Mõtlesin (hiljem) etenduse üle järele ja hakkasin taipama, et too häiriv detail Mandri hoiakus ja viga lavastuses on omavahel seotud ja korraga nägin: Mandri hoiab end asendis, milles nöörilt kukkumine on vältimatu. Nägin, et ehitusmeister Solness on nöörilkäija (arvatavasti Nietzschelt pärit ja Ibseni poolt selgelt välja ütlemata jäänud motiiv) ja võib lubada endale ainult tasakaaluhoidja kehahoiakut.

Sellest tasakaaluhoidmisest, nöörilkäimisest, kõrgusest ja kõrguseõudusest siis kirjutasin; sellest, kuidas mina Ibseni tükist aru sain.

Kuna tookord polnud korralikku eestikeelset trükitud tõlget, kasutasin kirjutamisel üht saksakeelset väljaannet (missugust nimelt, olen praeguseks unustanud). Mõni aeg hiljem, ikka veel "Ehitusmesiter Solnessi" üle mõtteid mõlgutades, sain aru, et vahepäälse võõrkeelse tõlke abil tehtud töö on võlts, ning hakkasin (kuna ikka veel polnud eestikeelset ilmunud) otsima originaali. Selle leidmine oli küllalt keerukas ettevõte, aga Hando Runneli ja veel kolmandate vahendusel sain siiski Arvo Alase raamatu. Siis võtsin tsitaadid säält ja nii nad jäid. Sellest kaks kuupäeva kirjutise all.

Nüüd oma mõlgutust üle vaadates ja kirjutusviisi veidi kohendades panin ka Sepamaa tõlked tsitaatidele juurde.

Arutlus on kirjutatud ajal, mil ma ühelgi juhul ei saanud arvestada oma kirjutiste ilmumisega. Nii harjusin kirjutama "absoluutsele" lugejale, kellelt võib nõuda mida tahes. Selle loo (võimalikult) lugejalt on nõutav Ibseni teksti täielik tundmine. Mingeid mööndusi ma selles suhtes tookord tegema ei pidanud ja ei hakka ka nüüd tegema, sest see muudaks kogu essee millekski hoopis teiseks, mille autor ma täiesti kindlasti ei taha olla.

Lõpetuseks pean ütlema, et praegusel kujul on essee olemas ainult tänu P. K. abile.

5. 07. 02

> Ja temma viis tedda Jerusalemma ja panni tedda pühha koia harja peäle seisma, ja ütles temale: kui sa Jummala Poeg olled, siis kukuta ennast siit maha.

Me näeme: on hämar ja ta kõnnib — ta kõnnib sirge, peaaegu nõgusa seljaga. On hämar, kuid seejuures valge, on liiga valge selle hämaruse kohta ja ta kõnnib liiga sirge seljaga. Miks? Ja siis näeme: ta ei ole üksi, ta kõnnib, on hämar, kuid hämarus on liiga valge, me näeme, see hämarus on liiga läbipaistev, liiga l ä b i paistev; me kuuleme ta samme, me kuuleme neid liiga kumisevatena, liiga kergetena, nagu oleks nende, nende sammude all tühjus, õõnsus. Me näeme: tõesti, ta ei ole üksi.

Ta kõnnib, aga liiga kumisevalt, aga liiga sirgelt, nagu oleks kummardumine, ette kallutamine, mõeldamatu, kujuteldamatu ja keelatud.

Võibolla hädaohtlik.

Kuid jah, ta ei ole üksi: neid on siin mitu, isegi palju, kõik on nad siin hämaras koos, siin toas. See tuba on ruum.

[1] Voldemar Panso lavastus Noorsooteatris.

MADIS KÕIV

EHITAJA SOLNESS

Sellele eeskõnele järgneva kirjutise ajendiks oli 1974. aastal nähtud "Ehitusmeister Solnessi" etendus, millest praegu ei mäleta peaaegu midagi. Täpsemalt: ajendiks oli üks karakteerne joon peaosalise (Heino Mandri) kehahoiakus, mis siiski on selgesti silme ees tänini. Lavastaja ja teised osatäitjad on meelest läinud, kuid nemad pole ka s e l l e loo juures olulised.[1]

Mäletan, et too nimetatud detail hakkas mind etenduse käigus järjest rohkem segama ja teiselt poolt süvenes tunne, et midagi on kogu lavastuses põhimõtteliselt vigane (kuna Mandril, nagu arvan mäletavat, oli üldse kalduvus end kassina küürus hoida, siis need kaks asjaolu mu mõtetes esialgu ei ühinenud).

Mõtlesin (hiljem) etenduse üle järele ja hakkasin taipama, et too häiriv detail Mandri hoiakus ja viga lavastuses on omavahel seotud ja korraga nägin: Mandri hoiab end asendis, milles nöörilt kukkumine on vältimatu. Nägin, et ehitusmeister Solness on nöörilkäija (arvatavasti Nietzschelt pärit ja Ibseni poolt selgelt välja ütlemata jäänud motiiv) ja võib lubada endale ainult tasakaaluhoidja kehahoiakut.

Sellest tasakaaluhoidmisest, nöörilkäimisest, kõrgusest ja kõrguseõudusest siis kirjutasin; sellest, kuidas mina Ibseni tükist aru sain.

Kuna tookord polnud korralikku eestikeelset trükitud tõlget, kasutasin kirjutamisel üht saksakeelset väljaannet (missugust nimelt, olen praeguseks unustanud). Mõni aeg hiljem, ikka veel "Ehitusmesiter Solnessi" üle mõtteid mõlgutades, sain aru, et vahepäälse võõrkeelse tõlke abil tehtud töö on võlts, ning hakkasin (kuna ikka veel polnud eestikeelset ilmunud) otsima originaali. Selle leidmine oli küllalt keerukas ettevõte, aga Hando Runneli ja veel kolmandate vahendusel sain siiski Arvo Alase raamatu. Siis võtsin tsitaadid säält ja nii nad jäid. Sellest kaks kuupäeva kirjutise all.

Nüüd oma mõlgutust üle vaadates ja kirjutusviisi veidi kohendades panin ka Sepamaa tõlked tsitaatidele juurde.

Arutlus on kirjutatud ajal, mil ma ühelgi juhul ei saanud arvestada oma kirjutiste ilmumisega. Nii harjusin kirjutama "absoluutsele" lugejale, kellelt võib nõuda mida tahes. Selle loo (võimalikult) lugejalt on nõutav Ibseni teksti täielik tundmine. Mingeid mööndusi ma selles suhtes tookord tegema ei pidanud ja ei hakka ka nüüd tegema, sest see muudaks kogu essee millekski hoopis teiseks, mille autor ma täiesti kindlasti ei taha olla.

Lõpetuseks pean ütlema, et praegusel kujul on essee olemas ainult tänu P. K. abile.

5. 07. 02

> Ja temma viis tedda Jerusalemma ja panni tedda pühha koia harja peäle seisma, ja ütles temale: kui sa Jummala Poeg olled, siis kukuta ennast siit maha.

Me näeme: on hämar ja ta kõnnib — ta kõnnib sirge, peaaegu nõgusa seljaga. On hämar, kuid seejuures valge, on liiga valge selle hämaruse kohta ja ta kõnnib liiga sirge seljaga. Miks? Ja siis näeme: ta ei ole üksi, ta kõnnib, on hämar, kuid hämarus on liiga valge, me näeme, see hämarus on liiga läbipaistev, liiga l ä b i paistev; me kuuleme ta samme, me kuuleme neid liiga kumisevatena, liiga kergetena, nagu oleks nende, nende sammude all tühjus, õõnsus. Me näeme: tõesti, ta ei ole üksi.

Ta kõnnib, aga liiga kumisevalt, aga liiga sirgelt, nagu oleks kummardumine, ette kallutamine, mõeldamatu, kujuteldamatu ja keelatud.

Võibolla hädaohtlik.

Kuid jah, ta ei ole üksi: neid on siin mitu, isegi palju, kõik on nad siin hämaras koos, siin toas. See tuba on ruum.

[1] Voldemar Panso lavastus Noorsooteatris.

H. Ibsen, "Ehitusmeister Solness" Noorsooteatris, 1974, lavastaja Voldemar Panso. Solness – Heino Mandri.

Mis on ruum? Ruum on see, kus nad liiguvad ja kus nad on. Kus nad on, tähendab: kus nad on koos. Ruum on: nad-on-koos.

Ja sellega me näeme, hämarus on liiga valge, sest ta on liiga hõre: ruum on liiga hõre, koos-olemine on liiga tühi.

Miks?

Nad on siin, nad lähenevad üksteisele, nad on koos, sest see, kus nad on, on näitemäng, on draama, ja nad lähenevad üksteisele, liiguvad üksteise poole, nad on koos, nad on ühes ja samas ruumis, ühes ja samas hämaruses ja ta kõnnib liiga sirgelt, ta sammud on liiga kumisevad, sest kaugused nende vahel, eraldumised omavahel, siis kui nad koos on, on liiga suured.

Nad on draamas, seega tegelased: kõik tegelased liiguvad üksteise poole, lähenevad, kuid on ikka maksimaalsel võimalikul kaugusel üksteisest.

Oma kokkuliikumises, st draamas, jäävad nad üksteisest maksimaalsele võimalikule kaugusele.

Veel-kaugemale-jäämine ei ole enam võimalik, see purustaks olemise-koos, st draama, elamise draamas, elamise draamana.

Elatakse draamas, st lähenetakse üksteisele. Miski hoiab neid aga üksteisest maksimaalses võimalikus kauguses. Draama välisel piiril. Draama hajumise piiril.

On see sundus?

Miks?

Me näeme: Ragnar astub lähemale.

Kuid selle astumisega, selle lähenemisega, ta kaugeneb, kaugeneb viimase võimaliku piirini. Draama piirini.

EHITAJA SOLNESS.
Draama kolmes vaatuses.

Kolm seika, mis igas mõeldavas lavastuses on möödapääsmatult vead:

a) Solness on ettepoole kühmus,

b) tegelased lähenevad üksteisele üle draama sisemise piiri, ilma kavatsuseta draamat lõhkuda,

c) hämarus ei ole küllalt läbipaistev.

Ja pärast lavastust, pärast lavastuse nägemist, hiljem, siis kui lavastus on läbi, kui jääb ainult draama, "Ehitaja Solness" ainult: miks ta käib nii sirge seljaga, peaaegu nõgusa seljaga?

Ma näen, ta kõnnib sirge seljaga, kuid miks? Ma ei näe seda nüüd. Ma näen hiljem. Hiljem ja äkki. Siis kui lavastus on lõppenud, öösel. Sada korda olen endalt küsinud: miks?

Siis öösel ma näen: ta kõnnib nööril.

Sellega selgub lavastuse viga. Ehitaja Solnessi draama on nöörilkäija draama. Kuid nöörilkäimine ei ole mõeldud ülekantud, metafoorses tähenduses. Nöörilkäimine on nööril käimine, sõna ainsas, täpses, füüsilises tähenduses (milles ei pruugi metafoorgi puududa). Sellega selgub, mis tähendab kõrgus.

Ja korraga on kõik teisiti.

Korraga on kõik nii, nagu ta on — sellessamas otseses ja ainsas tähenduses.

Tagaplaanil on suured aknad, terve sein on aknaid täis. Kuid akende taga ei ole midagi.

See on: ruum.

Lähemal vaatlemisel, mida aga hämarus — kuigi läbipaistev — segab, me näeme: tühjuses on mõned puud, mõned kauged jooned, õhkperspektiiv ja mõned majad.

Majad tähendab: ruumid, piiratud seintega, lagede, katuste, nurkade ja käikudega. Tähendatud ja tähendustatud mahtuvused. Seal-kus-ollakse, st elatakse.

Elatakse kusagil ja see on maja.

Ja nüüd alles tuleb Solness.

H. Ibsen, "Ehitusmeister Solness" Noorsooteatris, 1974, lavastaja Voldemar Panso. Solness – Heino Mandri.

Mis on ruum? Ruum on see, kus nad liiguvad ja kus nad on. Kus nad on, tähendab: kus nad on koos. Ruum on: nad-on-koos.

Ja sellega me näeme, hämarus on liiga valge, sest ta on liiga hõre: ruum on liiga hõre, koos-olemine on liiga tühi.

Miks?

Nad on siin, nad lähenevad üksteisele, nad on koos, sest see, kus nad on, on näitemäng, on draama, ja nad lähenevad üksteisele, liiguvad üksteise poole, nad on koos, nad on ühes ja samas ruumis, ühes ja samas hämaruses ja ta kõnnib liiga sirgelt, ta sammud on liiga kumisevad, sest kaugused nende vahel, eraldumised omavahel, siis kui nad koos on, on liiga suured.

Nad on draamas, seega tegelased: kõik tegelased liiguvad üksteise poole, lähenevad, kuid on ikka maksimaalsel võimalikul kaugusel üksteisest.

Oma kokkuliikumises, st draamas, jäävad nad üksteisest maksimaalsele võimalikule kaugusele.

Veel-kaugemale-jäämine ei ole enam võimalik, see purustaks olemise-koos, st draama, elamise draamas, elamise draamana.

Elatakse draamas, st lähenetakse üksteisele. Miski hoiab neid aga üksteisest maksimaalses võimalikus kauguses. Draama välisel piiril. Draama hajumise piiril.

On see sundus?

Miks?

Me näeme: Ragnar astub lähemale.

Kuid selle astumisega, selle lähenemisega, ta kaugeneb, kaugeneb viimase võimaliku piirini. Draama piirini.

EHITAJA SOLNESS.
Draama kolmes vaatuses.

Kolm seika, mis igas mõeldavas lavastuses on möödapääsmatult vead:

a) Solness on ettepoole kühmus,

b) tegelased lähenevad üksteisele üle draama sisemise piiri, ilma kavatsuseta draamat lõhkuda,

c) hämarus ei ole küllalt läbipaistev.

Ja pärast lavastust, pärast lavastuse nägemist, hiljem, siis kui lavastus on läbi, kui jääb ainult draama, "Ehitaja Solness" ainult: miks ta käib nii sirge seljaga, peaaegu nõgusa seljaga?

Ma näen, ta kõnnib sirge seljaga, kuid miks? Ma ei näe seda nüüd. Ma näen hiljem. Hiljem ja äkki. Siis kui lavastus on lõppenud, öösel. Sada korda olen endalt küsinud: miks?

Siis öösel ma näen: ta kõnnib nööril.

Sellega selgub lavastuse viga. Ehitaja Solnessi draama on nöörilkäija draama. Kuid nöörilkäimine ei ole mõeldud ülekantud, metafoorses tähenduses. Nöörilkäimine on nööril käimine, sõna ainsas, täpses, füüsilises tähenduses (milles ei pruugi metafoorgi puududa). Sellega selgub, mis tähendab kõrgus.

Ja korraga on kõik teisiti.

Korraga on kõik nii, nagu ta on — sellessamas otseses ja ainsas tähenduses.

Tagaplaanil on suured aknad, terve sein on aknaid täis. Kuid akende taga ei ole midagi.

See on: ruum.

Lähemal vaatlemisel, mida aga hämarus — kuigi läbipaistev — segab, me näeme: tühjuses on mõned puud, mõned kauged jooned, õhkperspektiiv ja mõned majad.

Majad tähendab: ruumid, piiratud seintega, lagede, katuste, nurkade ja käikudega. Tähendatud ja tähendustatud mahtuvused. Seal-kus-ollakse, st elatakse.

Elatakse kusagil ja see on maja.

Ja nüüd alles tuleb Solness.

Seejuures, kui ta tuleb, on maja, tuba ehitatud joontest, ehk materjalina realiseerituna — varrastest. Varrastest ja lattidest põimitud maja nagu viini tool. Siis me näeme ka biidermeieri mööblit ja pilte seinal ümmargustes raamides ja ümmargusi kaari, jälkuseni plastilisi uksekaunistusi.

KAJA *(lyttende) Hyss! Der hører jeg ham nede i trappen!*

(kuulatades): Kuss! Ma k u u l e n trepil tema samme!

Vaikust! Ma k u u l e n!

T a t u l e b t r e p p i m ö ö d a ü l e s!

Ma kuulen, ja ma kuulen ikka, kas on vaikust või ei ole, ma kuulen ikka, kuulen paratamatult, miski ei kata, miski ei mata ta tulemist, ta samme. Nad k u m i s e v a d l ä b i.

Ja ehmatusest seina vastu surutuna, hirmust kukkuda, m i n a, ma näen: alt, seina äärt mööda üles tõuseb kitsas käsipuutu trepp. Värisev trepp, kuid vaikus on petlik, see on tuul siin üleval, tuul, mis puhub piki seina.

Tuul undab.

Mööda paljast tühja seina tõuseb käsipuutu trepp. On september ja tagaplaanil paistavad läbi nähtamatuse külmad, tühjad, raagunud rannad.

Tuul nagu jooned taevarannal — aknad. Ilalgi ei tule ta nööritl alla, ainus lunastus, pääs, tagasitulek on...

Kuid me ei ole näinud veel seda, kes teda sinna ajab, viib, saadab, kes ta tapab.

Me ei ole teda näinud, veel ei ole me näinud midagi, veel on aeg kuulamiseks, me kuulame kõminat, mis tõuseb üles torni poole, trepi häält, naginat, tuule undamist seinal. Me kuuleme, me juba aimame, juba aistime, ja see see on, ainult aistitav, aistitav ja kõik: õ u d u s k õ r g u s e s t.

Kuid ta ei ole vaba. Ta jõuab üles, kumin kaob, ta on siin ja korraga on, nagu oleme meie kõik üleval, ühel pinnal, ühel põrandal, majas kusagil lae all, seinte vahel. Nii kokku on see tuba, mille tagaseinas on aken.

SOLNESS: *Hvorfor tar De alltid den skjermen av når jeg kommer?*

Miks te sirmi alati ära võtate, kui ma tulen?

Kaja võtab silmade eest katte, nad on Solnessiga kahekesi, nad on omavahel, nad justkui lähenevad teineteisele, nad lähenevad maksimaalsele võimalikule kaugusele, st taanduvad. Kaja võtab katte ja Solness küsib.

Kuid mina pean vaatama — just nüüd — alla; ma pean vaatama, Kaja karjatab ja kuna ta karjatab, ma pean vaatama alla, nägema, k u i k õ r g e l me oleme, silmad pärani, ma pean nägema, pean ju, kuid nad ei lähene teineteisele, nad on nööril, ta peab — Kaja peab — vaatama nööri, nägema, kuhu astuda, kuid ta vaatab nöörist mööda, ta näeb nööri, näeb alla. Mõtelgem, mida see tähendab, miks, kus.

Ja võtab varju silmade eest.

Vahepeal on tulnud tellijad, rääkinud läbi, leppinud kokku, tellitud maja joonisedki olemas. Tellijad on soliidsed, kuid võõrad.

Me ei tea veel, mida tähendab võõras, võõrad, kuid me näeme juba, juba näeme siin üleval, kuhu me äkki sattusime, kus me osutume olevaiks, siinsamas üleval, siin üleval peame hoidma oma kohta; korraga, veel aru saamata, mida tähendab võõras, veel õieti midagi taipamatagi, ainult tundes, kuulates, aistides näeme: me hoiame kinni põrandast, kinni seintest, veel aknaraamistki. Kohta ei tohi kaotada, kohta tuleb hoida, siin ainult hoida, sest: t e i s t k o h t a e i o l e o l e m a s.

Me oleme üleval, kuid üleval olemine ei ole allegooria. Ei ühegi allegooriaga tähendatud, ei üldse tähendatud, ei üldse seletatud — aistitud ainult.

Ta tunnistab seda isegi.

Tal vedas, tal oli õnne, tal läks hästi ja sellepärast ta kardabki, tunneb hirmu öösel ja päeval, kunagi peab komistamine tulema ja kukkumine on paratamatu. Kuid tema ei karda üksi, kõik me kardame, sest kõik me oleme üleval, kuuleme, et oleme üleval, kuuleme koputust. Koputusest kuuleme kõrguse tühjust. Kuuleme koputuse tühjust. Koputades koputab ta seinale, koputab alt, alt üles kostab koputus mööda seina, toast tuppa, laest lakke. Kuid lagesid on ainult üks, sest maja, nagu me nüüd näeme, on a l t t ü h i, maja on mitmekordne, kuid ainult see, see siin, see viimane korrus on jäänud, koputusest tunneme, et maja on seest tühi, teisi korruseid ei ole, on jäänudki ehitamata, tühjad aknad korrustele, mida ei ole, millel ei ole lagesid, põrandaid, ainult seinad, s e e o n g i s e e s a m a s e i n, m i d a m ö ö d a l ä h e b t r e p p a l t ü l e s j a t u u l p u h u b.

Koputatakse, maja on alt tühi, alumised korrused puuduvad, suur tühi küün viimase, rippuva korruse põranda all, aknad olematutel korrustel, koputatakse ja me kuuleme.

Lastetuppa tuleb surm.

Kuid hilja, juba on õhtu, juba on hämarus kaotanud oma valguse, juba on hämarus läbinisti hämarus ise, hilja ja hiljaks jäänult, lastetuppa tuleb surm. Kuid lapsi ei ole enam, lapsed o n j u b a surnud.

Seejuures, kui ta tuleb, on maja, tuba ehitatud joontest, ehk materjalina realiseerituna — varrastest. Varrastest ja lattidest põimitud maja nagu viini tool. Siis me näeme ka biidermeieri mööblit ja pilte seinal ümmargustes raamides ja ümmargusi kaari, jälkuseni plastilisi uksekaunistusi.

KAJA *(lyttende) Hyss! Der hører jeg ham nede i trappen!*

(kuulatades): Kuss! Ma k u u l e n trepil tema samme!

Vaikust! Ma k u u l e n!

T a t u l e b t r e p p i m ö ö d a ü l e s!

Ma kuulen, ja ma kuulen ikka, kas on vaikust või ei ole, ma kuulen ikka, kuulen paratamatult, miski ei kata, miski ei mata ta tulemist, ta samme. Nad k u m i s e v a d l ä b i.

Ja ehmatusest seina vastu surutuna, hirmust kukkuda, m i n a, ma näen: alt, seina äärt mööda üles tõuseb kitsas käsipuutu trepp. Värisev trepp, kuid vaikus on petlik, see on tuul siin üleval, tuul, mis puhub piki seina.

Tuul undab.

Mööda paljast tühja seina tõuseb käsipuutu trepp. On september ja tagaplaanil paistavad läbi nähtamatuse külmad, tühjad, raagunud rannad.

Tuul nagu jooned taevarannal — aknad. Ilalgi ei tule ta nööritl alla, ainus lunastus, pääs, tagasitulek on...

Kuid me ei ole näinud veel seda, kes teda sinna ajab, viib, saadab, kes ta tapab.

Me ei ole teda näinud, veel ei ole me näinud midagi, veel on aeg kuulamiseks, me kuulame kõminat, mis tõuseb üles torni poole, trepi häält, naginat, tuule undamist seinal. Me kuuleme, me juba aimame, juba aistime, ja see see on, ainult aistitav, aistitav ja kõik: õ u d u s k õ r g u s e s t.

Kuid ta ei ole vaba. Ta jõuab üles, kumin kaob, ta on siin ja korraga on, nagu oleme meie kõik üleval, ühel pinnal, ühel põrandal, majas kusagil lae all, seinte vahel. Nii kokku on see tuba, mille tagaseinas on aken.

SOLNESS: *Hvorfor tar De alltid den skjermen av når jeg kommer?*

Miks te sirmi alati ära võtate, kui ma tulen?

Kaja võtab silmade eest katte, nad on Solnessiga kahekesi, nad on omavahel, nad justkui lähenevad teineteisele, nad lähenevad maksimaalsele võimalikule kaugusele, st taanduvad. Kaja võtab katte ja Solness küsib.

Kuid mina pean vaatama — just nüüd — alla; ma pean vaatama, Kaja karjatab ja kuna ta karjatab, ma pean vaatama alla, nägema, k u i k õ r g e l me oleme, silmad pärani, ma pean nägema, pean ju, kuid nad ei lähene teineteisele, nad on nööril, ta peab — Kaja peab — vaatama nööri, nägema, kuhu astuda, kuid ta vaatab nöörist mööda, ta näeb nööri, näeb alla. Mõtelgem, mida see tähendab, miks, kus.

Ja võtab varju silmade eest.

Vahepeal on tulnud tellijad, rääkinud läbi, leppinud kokku, tellitud maja joonisedki olemas. Tellijad on soliidsed, kuid võõrad.

Me ei tea veel, mida tähendab võõras, võõrad, kuid me näeme juba, juba näeme siin üleval, kuhu me äkki sattusime, kus me osutume olevaiks, siinsamas üleval, siin üleval peame hoidma oma kohta; korraga, veel aru saamata, mida tähendab võõras, veel õieti midagi taipamatagi, ainult tundes, kuulates, aistides näeme: me hoiame kinni põrandast, kinni seintest, veel aknaraamistki. Kohta ei tohi kaotada, kohta tuleb hoida, siin ainult hoida, sest: t e i s t k o h t a e i o l e o l e m a s.

Me oleme üleval, kuid üleval olemine ei ole allegooria. Ei ühegi allegooriaga tähendatud, ei üldse tähendatud, ei üldse seletatud — aistitud ainult.

Ta tunnistab seda isegi.

Tal vedas, tal oli õnne, tal läks hästi ja sellepärast ta kardabki, tunneb hirmu öösel ja päeval, kunagi peab komistamine tulema ja kukkumine on paratamatu. Kuid tema ei karda üksi, kõik me kardame, sest kõik me oleme üleval, kuuleme, et oleme üleval, kuuleme koputust. Koputusest kuuleme kõrguse tühjust. Kuuleme koputuse tühjust. Koputades koputab ta seinale, koputab alt, alt üles kostab koputus mööda seina, toast tuppa, laest lakke. Kuid lagesid on ainult üks, sest maja, nagu me nüüd näeme, on a l t t ü h i, maja on mitmekordne, kuid ainult see, see siin, see viimane korrus on jäänud, koputusest tunneme, et maja on seest tühi, teisi korruseid ei ole, on jäänudki ehitamata, tühjad aknad korrustele, mida ei ole, millel ei ole lagesid, põrandaid, ainult seinad, s e e o n g i s e e s a m a s e i n, m i d a m ö ö d a l ä h e b t r e p p a l t ü l e s j a t u u l p u h u b.

Koputatakse, maja on alt tühi, alumised korrused puuduvad, suur tühi küün viimase, rippuva korruse põranda all, aknad olematutel korrustel, koputatakse ja me kuuleme.

Lastetuppa tuleb surm.

Kuid hilja, juba on õhtu, juba on hämarus kaotanud oma valguse, juba on hämarus läbinisti hämarus ise, hilja ja hiljaks jäänult, lastetuppa tuleb surm. Kuid lapsi ei ole enam, lapsed o n j u b a surnud.

Ta ütleb, ehitaja Solness: see on hoopis teisiti. *Ja, det var nu på en annen måte, det.* — Noh, see on midagi hoopis muud.

Kuid ta teab: see on nii ja ainult nii.

Ja nüüd selgub, kunagi on Solness olnud vaba, peaaegu vaba, vabaduse äärel, piiril, jõudnud selleni, seisnud seal... ja pöördunud tagasi.

Ta oli tornis ja Hilde nägi, kuidas ta seal oli: tuli ja läks ja seisis, oli üleval — vaba.

Tornis, mille ta ise ehitas, sest iga ehitus on torn. Kuid torn on torn ja ainult torn, kõrgus ja ainult kõrgus. Tornis, mille ta ehitas, sellessamas õuduses, mis igas teoses sisaldub. Teo süda, mis teeb teo teoks, tema õudus.

Kuid see on paratamatu, ainult õuduses, osasaamises õudusest, osasaamises sõltumatusest on vabanemine.

Vabanemine iseenda teost, iseendast, teo enda südames, tema õuduses.

Ta oli olnud üleval, kunagi, õuduses seisnud seal ja selles õuduses, selle õuduse läbi olnud vaba.

Surm tuleb ja ta kukub, kuid surm tuleb lastetuppa, kuigi lapsed o n j u b a surnud. Surm tuleb lastetuppa, sest surm, st Hilde, ei nõua surma, st nõuab, kuid mitte surmana, vaid õudusena.

Hilde tuleb, ta ei nõua surma, st sedamis-on-lõpp. Hilde tuleb ja nõuab surma, st lõppu, kuid kunagi ei tohi lõpul olla lõppu. Surm, mis ise on lõpp, ei tohi kunagi lõppeda. Ainult surma kui õudust. Õudust, mis kunagi ei lõpe, surma tema tõelises ei-kunagi-lõppemise tähenduses — kõrgus. Ta tuleb lastetuppa, sest lapsed o n j u b a s u r n u d ja ei kuulu enam õudusse.

Ainult lastetoa õudus on Solnessi majas veel jäänud: elamine-majas. Hilde tuleb, et seda purustada, et seda hävitada, ta on näinud Solnessi kunagi, kui see oli peaaegu vaba, peaaegu sõltumatu sellest mis-ta-oli, mis-tategi ja oli õuduses vaba.

Solness on see, kes saabub ühel õhtul ja seisab tornis.

S e e, k e s s a a b u b ü h e l õ h t u l. Saabub ühel õhtupoolikul, ja Hilde on naine ja ei tea, mis on õudus, sest ta ise on õudus, ta tuleb, et seda saada.

Ja kohe on ka hirm siin, kohe, niipea kui ta jõuab, tuleb hirm. Ta kardab, ta väriseb, nutab, näeb õudseid unenägusid. Kuid ühel õhtupoolikul tuleb külla, tuleb külakirikusse, tuleb külakiriku torni mees.

Hilde paradoks: kuna ta on naine, ihaldab ta, ihaleb ja igatseb kaugust, k a u g e t, seda, mis kunagi-ei-saa-olla-lähedal, kuid, kuna ta on naine, l a h t i n e seega, siis ihkab ta seda s a a d a, kätte, siiasamma-nüüd, ligidale, vastu.

Ka tema peab ilmtingimata vaatama alla.

HILDE: ... *Tenk om han nu falt utover! Han, - byggmesteren selv!*

...Mõtelda, kui ta nüüd alla kukub! Tema — ehitusmeister ise! [- - -]

SOLNESS: — *og viftet og svinget slik med flagget sitt at jeg — at jeg nesten ble ør i hodet av å se på det.*

... ja lehvitas ja viibutas nii pööraselt oma lipuga, et seda nähes hakkas mul pea peaaegu ringi käima.

Keegi lehvitas, lehvitas alt, keegi lehvitas alla. Solnessi pea pööritab, pööritab ikka veel, nüüd ikka veel edasi, alati, tema ei saa vaadata, ei või vaadata alla, nöörist mööda. Tema hirm on aktuaalne, tema hirm on adekvaatne, hirm astuda valesti, sest ta on nööril. Ta ei saa sellest rääkidagi.

Kuid Hilde: nüüd vaadanud alla, nüüd näinud, näinud kõrgust, tundnud hirmu kõrguse ees, kuid mitte õudust — ei ole õudus tema osa, ta ise on õudus, kõrgus jääb talle ikkagi võõraks, kuigi, ja just sellepärast, et ta ise on kõrgus, õudus ise, surm, nüüd vaadanud alla, peab see olema lähedal — mitte all, vaid alla, kaugus — kõrgus, mitte: kukkuda-alla, vaid kukkumine-alla. Nüüd nõuab ta lähedust, näinud, tahab ta saada seda k ä t t e, kehale, siia, siia-kus-on-keha.

Suudlemine, mida kunagi ei olnudki, mida ta ikka unes näinud, kõigis hirmuunedes, kõigi hirmuunede lõpp, ärkamises suudlemine. Milleks Solnessil ei ole õigust, mida ta ei ole veel lunastanud õudusega.

Kõike, mida sa tahad-saada, võid sa saada-tahta, kui sa lunastad oma tahtmise saamise õuduses.

Kõrguse õudus on eriline, ainult tema, ainult kõrguse. Kuid igal majal, igal tornil, igal kõrgusel on oma, ainult tema-oma, ainult tema-enda eriline õudus.

SOLNESS: *Hvorledes v a r det nu?*

Kuidas see nüüd o l i?

Mis siis edasi juhtus — nende kahe vahel?

Kuid edasi ei saanud midagi, edasi ei võinudki midagi saada, ei tohtinud, sest Mees, mees k e s ü h e l õ h t u p o o l i k u l t u l i, saabus, oli ja ronis üles kirikutorni, kuhu ma talle lehvitasin, pidin lehvitama, see mees, mees kirikutornis ühel õhtupoolikul, läks, pidi minema, nagu pidi tagasigi tulema, nagu ikka, olema ühel õhtupoolikul äkki jälle külas, ootamatult, vabalt, just siis, kui keegi teda enam ei oota, ei enam, ei nüüd.

Ta ütleb, ehitaja Solness: see on hoopis teisiti. *Ja, det var nu på en annen måte, det.* — Noh, see on midagi hoopis muud.

Kuid ta teab: see on nii ja ainult nii.

Ja nüüd selgub, kunagi on Solness olnud vaba, peaaegu vaba, vabaduse äärel, piiril, jõudnud selleni, seisnud seal... ja pöördunud tagasi.

Ta oli tornis ja Hilde nägi, kuidas ta seal oli: tuli ja läks ja seisis, oli üleval — vaba.

Tornis, mille ta ise ehitas, sest iga ehitus on torn. Kuid torn on torn ja ainult torn, kõrgus ja ainult kõrgus. Tornis, mille ta ehitas, sellessamas õuduses, mis igas teoses sisaldub. Teo süda, mis teeb teo teoks, tema õudus.

Kuid see on paratamatu, ainult õuduses, osasaamises õudusest, osasaamises sõltumatusest on vabanemine.

Vabanemine iseenda teost, iseendast, teo enda südames, tema õuduses.

Ta oli olnud üleval, kunagi, õuduses seisnud seal ja selles õuduses, selle õuduse läbi olnud vaba.

Surm tuleb ja ta kukub, kuid surm tuleb lastetuppa, kuigi lapsed o n j u b a surnud. Surm tuleb lastetuppa, sest surm, st Hilde, ei nõua surma, st nõuab, kuid mitte surmana, vaid õudusena.

Hilde tuleb, ta ei nõua surma, st sedamis-on-lõpp. Hilde tuleb ja nõuab surma, st lõppu, kuid kunagi ei tohi lõpul olla lõppu. Surm, mis ise on lõpp, ei tohi kunagi lõppeda. Ainult surma kui õudust. Õudust, mis kunagi ei lõpe, surma tema tõelises ei-kunagi-lõppemise tähenduses — kõrgus. Ta tuleb lastetuppa, sest lapsed o n j u b a s u r n u d ja ei kuulu enam õudusse.

Ainult lastetoa õudus on Solnessi majas veel jäänud: elamine-majas. Hilde tuleb, et seda purustada, et seda hävitada, ta on näinud Solnessi kunagi, kui see oli peaaegu vaba, peaaegu sõltumatu sellest mis-ta-oli, mis-tategi ja oli õuduses vaba.

Solness on see, kes saabub ühel õhtul ja seisab tornis.

S e e, k e s s a a b u b ü h e l õ h t u l. Saabub ühel õhtupoolikul, ja Hilde on naine ja ei tea, mis on õudus, sest ta ise on õudus, ta tuleb, et seda saada.

Ja kohe on ka hirm siin, kohe, niipea kui ta jõuab, tuleb hirm. Ta kardab, ta väriseb, nutab, näeb õudseid unenägusid. Kuid ühel õhtupoolikul tuleb külla, tuleb külakirikusse, tuleb külakiriku torni mees.

Hilde paradoks: kuna ta on naine, ihaldab ta, ihaleb ja igatseb kaugust, k a u g e t, seda, mis kunagi-ei-saa-olla-lähedal, kuid, kuna ta on naine, l a h t i n e seega, siis ihkab ta seda s a a d a, kätte, siiasamma-nüüd, ligidale, vastu.

Ka tema peab ilmtingimata vaatama alla.

HILDE: ... *Tenk om han nu falt utover! Han, - byggmesteren selv!*

...Mõtelda, kui ta nüüd alla kukub! Tema — ehitusmeister ise! [- - -]

SOLNESS: — *og viftet og svinget slik med flagget sitt at jeg — at jeg nesten ble ør i hodet av å se på det.*

... ja lehvitas ja viibutas nii pööraselt oma lipuga, et seda nähes hakkas mul pea peaaegu ringi käima.

Keegi lehvitas, lehvitas alt, keegi lehvitas alla. Solnessi pea pööritab, pööritab ikka veel, nüüd ikka veel edasi, alati, tema ei saa vaadata, ei või vaadata alla, nöörist mööda. Tema hirm on aktuaalne, tema hirm on adekvaatne, hirm astuda valesti, sest ta on nööril. Ta ei saa sellest rääkidagi.

Kuid Hilde: nüüd vaadanud alla, nüüd näinud, näinud kõrgust, tundnud hirmu kõrguse ees, kuid mitte õudust — ei ole õudus tema osa, ta ise on õudus, kõrgus jääb talle ikkagi võõraks, kuigi, ja just sellepärast, et ta ise on kõrgus, õudus ise, surm, nüüd vaadanud alla, peab see olema lähedal — mitte all, vaid alla, kaugus — kõrgus, mitte: kukkuda-alla, vaid kukkumine-alla. Nüüd nõuab ta lähedust, näinud, tahab ta saada seda k ä t t e, kehale, siia, siia-kus-on-keha.

Suudlemine, mida kunagi ei olnudki, mida ta ikka unes näinud, kõigis hirmuunedes, kõigi hirmuunede lõpp, ärkamises suudlemine. Milleks Solnessil ei ole õigust, mida ta ei ole veel lunastanud õudusega.

Kõike, mida sa tahad-saada, võid sa saada-tahta, kui sa lunastad oma tahtmise saamise õuduses.

Kõrguse õudus on eriline, ainult tema, ainult kõrguse. Kuid igal majal, igal tornil, igal kõrgusel on oma, ainult tema-oma, ainult tema-enda eriline õudus.

SOLNESS: *Hvorledes v a r det nu?*

Kuidas see nüüd o l i?

Mis siis edasi juhtus — nende kahe vahel?

Kuid edasi ei saanud midagi, edasi ei võinudki midagi saada, ei tohtinud, sest Mees, mees k e s ü h e l õ h t u p o o l i k u l t u l i, saabus, oli ja ronis üles kirikutorni, kuhu ma talle lehvitasin, pidin lehvitama, see mees, mees kirikutornis ühel õhtupoolikul, läks, pidi minema, nagu pidi tagasigi tulema, nagu ikka, olema ühel õhtupoolikul äkki jälle külas, ootamatult, vabalt, just siis, kui keegi teda enam ei oota, ei enam, ei nüüd.

"Ehitusmeister Solness". Solness – Heino Mandri, Hilde – Mari Lill.
Arhiivifotod

Keegi ei tea, kunas ta tuleb, sest ta on: see-kes-tuleb-ootamatult-ühel-õhtul.

Kes tuleb ootamatult, kes ise ootamatult näeb oma jalgade all, oma jalgade ees, tühjust, nööri, kõrgust, peapööritust, sedasama surma kui alalist seismist õuduses. Lunastust, et olla vaba.

On see kuningriik? Kuid ainult alt vaadatuna, kuid ainult alla vaadatuna, nähtuna kaugelt, kaugele jäänunagi. Kuid Hilde ei pääse üle oma paradoksi: ta tahab seda saada kätte, siinsamas peab see olema, siin küljes, vastu ihu, ihus endas.

Kuid ta eksib, eksib nagu ikka, nagu alati eksitakse, nagu kohustus on eksida; eksimine kui jõhkrus. Röövlinnu eksimine.

SOLNESS: ... *Har De lenge visst at jeg var gift?*

...Kas te juba ammu teate, et ma abielus olen?

Seejuures ei mõtle ta seda, mida Hilde, kuigi Hilde ei mõtle õieti midagi, kuigi Hildele ei ole tulnud s e e meeldegi, ta ei ole selle üle mõelnudki, on eksinud ainult. Solness ei mõtle seda nii, nagu Hilde selles eksib.

SOLNESS: ... *Jeg bygger ingen kirketårne nu mer.*

...Enam ma kirikutorne ei ehita.

Ammu enam, kui kunagi, ei seisa ta selles õuduses. See ei ole ammugi enam tema õudus, selles õuduses ei olele ta. Hilde on lind, röövlind, kuid ta ei ole ainus.

Õudus, milles Solness seisab: ta ehitab maju, elumaju, majasid-milles-elatakse. Ta ehitab maju, st lõhub ruumi tükkideks, purustab, lõmastab ruumi. Ta seisab õuduses nagu majas, majas, mis on õudus ise, elab lõhestatud ja pindadega jaotatud ruumis, ruumi d e s. Nurkade, lagede, käikude, akende, aknaavade, ukseorvade õuduses. See on purustatud ruumi õudus, kuid see on ruumi enda õudus, sest ainult selles, selles purustamises ta sünnib, selles iseennast lõmastamises saab ta oma tõelise õudse jõu. Ta ehitab maja, ta lõhestab ruumi — puhta kõrguse — pindadega ja loob ta sellega, elustab, teeb elusaks, teeb ruumi-nii-nagu-elu-on. Seinad, mille taga on midagi. Seinad, mille läbi kostavad hääled, sammud. Õhtused mustad laenurgad. Maja, nagu ta unenäos seisab.

"Ehitusmeister Solness". Solness – Heino Mandri, Hilde – Mari Lill.
Arhiivifotod

Keegi ei tea, kunas ta tuleb, sest ta on: see-kes-tuleb-ootamatult-ühel-õhtul.

Kes tuleb ootamatult, kes ise ootamatult näeb oma jalgade all, oma jalgade ees, tühjust, nööri, kõrgust, peapööritust, sedasama surma kui alalist seismist õuduses. Lunastust, et olla vaba.

On see kuningriik? Kuid ainult alt vaadatuna, kuid ainult alla vaadatuna, nähtuna kaugelt, kaugele jäänunagi. Kuid Hilde ei pääse üle oma paradoksi: ta tahab seda saada kätte, siinsamas peab see olema, siin küljes, vastu ihu, ihus endas.

Kuid ta eksib, eksib nagu ikka, nagu alati eksitakse, nagu kohustus on eksida; eksimine kui jõhkrus. Röövlinnu eksimine.

SOLNESS: ... *Har De lenge visst at jeg var gift?*

...Kas te juba ammu teate, et ma abielus olen?

Seejuures ei mõtle ta seda, mida Hilde, kuigi Hilde ei mõtle õieti midagi, kuigi Hildele ei ole tulnud s e e meeldegi, ta ei ole selle üle mõelnudki, on eksinud ainult. Solness ei mõtle seda nii, nagu Hilde selles eksib.

SOLNESS: ... *Jeg bygger ingen kirketårne nu mer.*

...Enam ma kirikutorne ei ehita.

Ammu enam, kui kunagi, ei seisa ta selles õuduses. See ei ole ammugi enam tema õudus, selles õuduses ei olele ta. Hilde on lind, röövlind, kuid ta ei ole ainus.

Õudus, milles Solness seisab: ta ehitab maju, elumaju, majasid-milles-elatakse. Ta ehitab maju, st lõhub ruumi tükkideks, purustab, lõmastab ruumi. Ta seisab õuduses nagu majas, majas, mis on õudus ise, elab lõhestatud ja pindadega jaotatud ruumis, ruumi d e s. Nurkade, lagede, käikude, akende, aknaavade, ukseorvade õuduses. See on purustatud ruumi õudus, kuid see on ruumi enda õudus, sest ainult selles, selles purustamises ta sünnib, selles iseennast lõmastamises saab ta oma tõelise õudse jõu. Ta ehitab maja, ta lõhestab ruumi — puhta kõrguse — pindadega ja loob ta sellega, elustab, teeb elusaks, teeb ruumi-nii-nagu-elu-on. Seinad, mille taga on midagi. Seinad, mille läbi kostavad hääled, sammud. Õhtused mustad laenurgad. Maja, nagu ta unenäos seisab.

Kuid see ei ole kõik, veel midagi õudsemat on olemas, veel milleski eksib Hilde. Solness ehitab m a j a torniga. Õudusele kõrgusest lisandub midagi maa-alust, maa enda alust — tornid majadel, puumajad puutornidega, lunastus kõrgusest ja lunastus ühest vanast kõrgest kohutavast puumajast.

Nad kardavad mõlemad, nad värisevad koos, koos selle pildi ees, nagu seisaksid nad väljas puude taga, vettinud oktoobris, ja puude tagant ta paistabki: must, suur maja nagu niiskunud kast. Sealt, eemalt, vettinud teede tagant, halli seenetanud plankaia tagant, okste vahelt, mis kuidagiviisi katavad ennast veel pruunide känkrunud lehtedega, pajude tagant, mis ei ole isegi hallid enam. Vettinud teed ja lõikavalt rohelised teeperved nagu raud. Suur hall kast ja torn selle kohal.

Nad kardavad, koos kardavad nad ja tulevad lähedale teineteisele, puudutavad teineteist, maksimaalne võimalik kaugus lömastub nagu ruumgi, nad hoiavad teineteisest kinni ja kuulavad värisedes.

Keegi ei ela nendes majades, keegi ei võigi nendes elada, selle torni all, maa-aluses ruumis. Kelleltki ei või nõuda seda lunastust, seda karistuse endale-võtmist.

Ta teeb seda üksi: majast, pimedast nagu hall kast, kostavad sammud — maja kumiseb läbi. Nüüd ei ole sammuja Solness, see on proua Solness.

S e e o n t e m a m a j a.

Kuid mis veel kohutavam: see o l i tema maja.

Solness haarab Hildest, õudusest, milles ta ennast lunastab.

Kuid maja o l i, oli, see tähendab on-olnud: on-olnud kui see, mille üle e n a m ei ole midagi parata, mis on-paratamatu. Mis paratamise luhtumises ise sünnib ajana ja mille tõttu tuleb üle elada teine vaatus.

TEINE VAATUS: tühjus. Ja meile selgub, et ruum kaob meie käest, libiseb meie näppude vahelt, me ei suuda teda haarata; kuid selles ei seisa tühjus. Tühjus on tühjus, kuid — samal ajal ja korraga — nii tühjus ise kui allegooria. Korraga on kõik ümbritsev sümbolid ja allegooriad. Mäng mängib ennast äkki allegooriatesse, kõik tähendused on ülekantud. Me oleme situatsioonis, ja nüüd selgub see meile alles tõeliselt. Me oleme majas, kodus, perekonnas, seltskonnas. Me vaatame pilti, kuid see pilt on korraga lavapilt, me oleme lavapildis, me oleme laval, oleme draamas, mis kummalisim, olustikudraamas. Korraga, ühel peadpööritaval hetkel oleme toas ja kodus, näeme ehmatuse ja peapööritusega, nagu oleksime just lõpetanud kukkumise, kukkunud niisiis, ärganud, näeme ehmatusega — see ei ole muud kui ainult elu, elu, mis päevast päeva elab oma elamist ja milles kõrgus on allegooria, tühjus sümbol — hingeline kõrgus, hingeline tühjus. Me oleme kodus.

Ja just kukkunud, just langenud, pea veel pööritades kukkumisest, nägemisest, näeme toa sisustust, haarame selle sisustuse kui sisustuse — toolid, lauad, diivanid; inimesed — naised, mehed, ehitajad, prouad, härrad, teenijad, doktorid ja joonestajad; märkame seda, ärkame siia.

Pea veel pööritades unest, ärganud siia tuppa, sellesse kodusse, milles tühjus on kõledus, ärganud siia, haaranud asjad kui asjad, igapäevased valgustatud ja varjutatud esemed, kuid juba toibudes, märkame uue peapööritusega, uue ehmatusega, et pööritus ei lakka. Oleme toas, kukkumine on lõppenud, kuid pööritus jätkub, asjad on esemed ja kõrgus allegooria, võtame selle teatavaks ja tunneme: n e e d, m i l l e a l l e g o o r i a d n a d o n, o n i s e s ü m b o l i d. On uuesti sümbolid, vihjed; täispäev, täispäevane kodu on vihjetest pungil. Need, mille allegooriad nad on, on ise vihjed, vihjed sellele, mis on allegooriad sellele, mille allegooriad nad ise on. Allegooriad allegooriatega. Tühjus on allegooria, metafoor, kuid see, mille metafoor ta on, on vihje, viibe, viibe tagasi, uus peapööritus; me ärkasime, kuid ärkasime unenäkku.

Tühjus on allegooria millelegi, mis on tühjuse sümbol. Tühjuse kui tühjuse, aistilise, kukutava. Kuid aistiline tühjus nagu aistiline kõrguski ei ole aistilisena tühi, ka aistingu taga on sümbol, millegi, mis ei kuulu enam seletamisele, ei vihjamiselegi, ei isegi aistimisele.

Oleme astunud unenäkku ja vaatame talle näkku kui näkku, mis ei ole enam midagi, mis on tühjuse-taga. Sellega aga seisame tühjuse ees, mis on füüsiline auk ruumis, sinna löödud mõra — tuba. Kuid tuba on vihjatud millegi poolt, mis ei kuulu enam vihjamisele.

Oleme põhjas, absoluutses põhjas, absoluutses unenäos, absoluutses vastuseisus, näost näkku sellega, mis on ainult nägu ja eikellegi, ainult vastu-seismisele.

Vaatame tühjusele näkku läbi augu ruumis, see on tuba, mis tegelikult on nägu, ei inimese, ei une.

SOLNESS: ... *Du skal nok få se det, at det vil lage seg bra for deg der over i det nye.*

... Küll sa näed, et uues majas saab sul hea olema.

FRU SOLNESS: *Å gud, - bra for meg - !*

Kuid see ei ole kõik, veel midagi õudsemat on olemas, veel milleski eksib Hilde. Solness ehitab m a j a torniga. Õudusele kõrgusest lisandub midagi maa-alust, maa enda alust — tornid majadel, puumajad puutornidega, lunastus kõrgusest ja lunastus ühest vanast kõrgest kohutavast puumajast.

Nad kardavad mõlemad, nad värisevad koos, koos selle pildi ees, nagu seisaksid nad väljas puude taga, vettinud oktoobris, ja puude tagant ta paistabki: must, suur maja nagu niiskunud kast. Sealt, eemalt, vettinud teede tagant, halli seenetanud plankaia tagant, okste vahelt, mis kuidagiviisi katavad ennast veel pruunide känkrunud lehtedega, pajude tagant, mis ei ole isegi hallid enam. Vettinud teed ja lõikavalt rohelised teeperved nagu raud. Suur hall kast ja torn selle kohal.

Nad kardavad, koos kardavad nad ja tulevad lähedale teineteisele, puudutavad teineteist, maksimaalne võimalik kaugus lömastub nagu ruumgi, nad hoiavad teineteisest kinni ja kuulavad värisedes.

Keegi ei ela nendes majades, keegi ei võigi nendes elada, selle torni all, maa-aluses ruumis. Kelleltki ei või nõuda seda lunastust, seda karistuse endale-võtmist.

Ta teeb seda üksi: majast, pimedast nagu hall kast, kostavad sammud — maja kumiseb läbi. Nüüd ei ole sammuja Solness, see on proua Solness.

S e e o n t e m a m a j a.

Kuid mis veel kohutavam: see o l i tema maja.

Solness haarab Hildest, õudusest, milles ta ennast lunastab.

Kuid maja o l i, oli, see tähendab on-olnud: on-olnud kui see, mille üle e n a m ei ole midagi parata, mis on-paratamatu. Mis paratamise luhtumises ise sünnib ajana ja mille tõttu tuleb üle elada teine vaatus.

TEINE VAATUS: tühjus. Ja meile selgub, et ruum kaob meie käest, libiseb meie näppude vahelt, me ei suuda teda haarata; kuid selles ei seisa tühjus. Tühjus on tühjus, kuid — samal ajal ja korraga — nii tühjus ise kui allegooria. Korraga on kõik ümbritsev sümbolid ja allegooriad. Mäng mängib ennast äkki allegooriatesse, kõik tähendused on ülekantud. Me oleme situatsioonis, ja nüüd selgub see meile alles tõeliselt. Me oleme majas, kodus, perekonnas, seltskonnas. Me vaatame pilti, kuid see pilt on korraga lavapilt, me oleme lavapildis, me oleme laval, oleme draamas, mis kummalisim, olustikudraamas. Korraga, ühel peadpööritaval hetkel oleme toas ja kodus, näeme ehmatuse ja peapööritusega, nagu oleksime just lõpetanud kukkumise, kukkunud niisiis, ärganud, näeme ehmatusega — see ei ole muud kui ainult elu, elu, mis päevast päeva elab oma elamist ja milles kõrgus on allegooria, tühjus sümbol — hingeline kõrgus, hingeline tühjus. Me oleme kodus.

Ja just kukkunud, just langenud, pea veel pööritades kukkumisest, nägemisest, näeme toa sisustust, haarame selle sisustuse kui sisustuse — toolid, lauad, diivanid; inimesed — naised, mehed, ehitajad, prouad, härrad, teenijad, doktorid ja joonestajad; märkame seda, ärkame siia.

Pea veel pööritades unest, ärganud siia tuppa, sellesse kodusse, milles tühjus on kõledus, ärganud siia, haaranud asjad kui asjad, igapäevased valgustatud ja varjutatud esemed, kuid juba toibudes, märkame uue peapööritusega, uue ehmatusega, et pööritus ei lakka. Oleme toas, kukkumine on lõppenud, kuid pööritus jätkub, asjad on esemed ja kõrgus allegooria, võtame selle teatavaks ja tunneme: n e e d, m i l l e a l l e g o o r i a d n a d o n, o n i s e s ü m b o l i d. On uuesti sümbolid, vihjed; täispäev, täispäevane kodu on vihjetest pungil. Need, mille allegooriad nad on, on ise vihjed, vihjed sellele, mis on allegooriad sellele, mille allegooriad nad ise on. Allegooriad allegooriatega. Tühjus on allegooria, metafoor, kuid see, mille metafoor ta on, on vihje, viibe, viibe tagasi, uus peapööritus; me ärkasime, kuid ärkasime unenäkku.

Tühjus on allegooria millelegi, mis on tühjuse sümbol. Tühjuse kui tühjuse, aistilise, kukutava. Kuid aistiline tühjus nagu aistiline kõrguski ei ole aistilisena tühi, ka aistingu taga on sümbol, millegi, mis ei kuulu enam seletamisele, ei vihjamiselegi, ei isegi aistimisele.

Oleme astunud unenäkku ja vaatame talle näkku kui näkku, mis ei ole enam midagi, mis on tühjuse-taga. Sellega aga seisame tühjuse ees, mis on füüsiline auk ruumis, sinna löödud mõra — tuba. Kuid tuba on vihjatud millegi poolt, mis ei kuulu enam vihjamisele.

Oleme põhjas, absoluutses põhjas, absoluutses unenäos, absoluutses vastuseisus, näost näkku sellega, mis on ainult nägu ja eikellegi, ainult vastu-seismisele.

Vaatame tühjusele näkku läbi augu ruumis, see on tuba, mis tegelikult on nägu, ei inimese, ei une.

SOLNESS: ... *Du skal nok få se det, at det vil lage seg bra for deg der over i det nye.*

... Küll sa näed, et uues majas saab sul hea olema.

FRU SOLNESS: *Å gud, - bra for meg - !*

Oh jumal — minul hea...!

SOLNESS: ... *For d e r, ser du, - d e r blir der så utroling meget, som kommer til å minne deg om ditt eget* —

...Sest s e a l, tead sa — s e a l on nii uskumatult palju, mis tuletab sulle meelde su oma...

Kuid see ei saa e n a m o l l a seesama. Proua Solness on sunnitud elama v õ õ r a s r u u m i s, võõras augus, vales toas, vales kõrguses.

Aga sellega ka Solness, s e s t n e i l o m a v a h e l o n o m a v õ i t l u s v õ i d e l d a. Ja see ongi nende elamine, kui tahetakse, abielu, see on nende elu, mida Solness k a peab elama, tema teine elu, st teine suremine — igavene vastuseismine õudusele. Kuid teine.

Ja seepärast on küsimus "Miks ehitati uus maja?" puhtalt retooriline. Nagu hullumeelse mängimine. Mäng, nagu seda on iga seltskondlik mäng: smokingist, lauakommetest, perekonnahõbedast, kõvakübarast.

Selleks, et varjata keeldumist. H a i g e m e e s: see-kes-ei-lähe-üles. Ei lähe välja viimase õuduseni, o m a õuduseni, ega lunasta end seal.

Haige-mees on sisesümbol, kokkulepe, märk, aga märk neile, mitte meile, nende omavaheline märk, nende omavahelises mängus. Sõjaseadus, mille järgi sõda peetakse — konventsioon.

Teine võitlus purustab esimese konventsiooni. Hilde tuleb joostes sisse, põgenedes hirmu eest, hingeldades:

HILDE: *Ja, for jeg drømte at jeg falt utover en forferdeling høy, bratt fjellvegg.*

Jah, sest ma nägin unes, et kukun tohutu kõrgelt, järsult kaljumüürilt alla.

Ka mina, ka mina kukun, ka mina näen unes, et... kuid mis on neist unenägu... Ja kuuldavalt:

SOLNESS: ... *en gang imellen, så...*

Ojah — mõnikord ma...

HILDE: *Det er så svært spennende...*

Väga põnev on...

SOLNESS: *Det kjennes liksom isnende...*

... käivad siis nagu külmad judinad kehast läbi.

Kaks inimest, kellevaheline kaugus on nüüd olematu, kaks, kes hoiavad hirmus üksteisest. Hirmu pärast, hirmu eest. K a k s l a s t. Ja selles hirmus, nüüd juba ekstaatilises (lapsed pimedas majas):

HILDE ... *Hva skal d e t være godt for! Ingen andre enn D e skulle ha lov till å bygge. De skulle være ganske alene om det.*

...Milleks seda tarvis on? Kellelgi teisel peale t e i e ei tohiks õigust olla ehitada. Te peaksite sellel alal päris üksinda töötama.

Ekstaatilised sosinad pimedas nurgas. Kaks inimest kägaras, pimedas nurgas koos, vastu seina, vastu nurga mõlemat seina, vastu põrandat, lae all, lae poolt surutud vastu põrandat, seintest surutud seinte vastu, ja kõik see nüüd hirm, kõik see nüüd ekstaas — hüsteeria.

(Kiirustades, lämbudes, hingeldades, pudistades): Suur sünge inetu puumaja, tõeline kuur, suur õudne maja, hoone; hoone, ruumi kontrapunkt. Suur õudne ehitis üleval mäel, öösiti, päeviti, nagu kast, mööda teed ülesse mäkke ja korraga on mu ees maja, ei, see ei ole uni, maja, ei ole maja, kast, ainult kast, ei ole kastki, ainult ruum, ruum ise, ruumi tükk, katkine ruum. Suur, must, katkine ruumitükk seisab tee peal risti ees, ma ei saanud talle vastu, ma ei saanud temast üle, ei jõudnud temast läbi, ei julgenud kaugemale, uksenigi alt trepikojast, kust algas must käik sisse, sisemusse. Puhas nägu ilma uneta.

Selle hoone õudus on seletamatu. Tabamatu, kuigi aistiline.

Ja hirmunud lapsed pimedas nurgas, üleval lae all ristpalgil. Kõrge tuba nagu küün. Üleval ristpalgil nähtamatud sosistavad lapsed.

Needsamad, kes surid selles majas, kes pidid põlema, põlema koos temaga. Puumaja, mille tähendus selgub tema põledes.

Ja seega on nad ohvrid.

Ohvritules põletatud.

Ainult kellele, ainult milleks?

Võta vastu oma õudus, õudus, mis tähendab kõrgus, mis ainult õuduses tähendabki, saab tähenduse ja jääb tähendusse püsima. Võta vastu oma õudus ja ole!

Põleta maja, st ohverda, ohverda õudus ja mine vastu o m a õudusele!

Murra õudusest läbi, et õudusse jõuda. Õudusse, mida sa ise juba tead, mis sulle räägib, hakkab sulle rääkima ja vabastab su, et sa kuuleksid teda.

Kuuleksid, kuid mida?

Kuid lapsed pimedas nurgas üleval ristpalgil:

Sina, sina ehitad mulle maja, ainult sina, ainult sina ehitad mulle maja! Sina ise!

Mina, mina ehitan jah, mina ehitan, mina suudan ja pean ja tohin. S e s t m i n a o l e n m a j a p õ l e t a n u d.

(Kuid õudus ei ole hirm, Angst — Martin H. tähenduses: seismine surma teadmises. See (õudus), vastupidi, ei tea midagi e n a m (see "enam" tähendab "veel") surmast ja surmgi on tema jaoks a i n u l t seis-

Oh jumal — minul hea...!

SOLNESS: ... *For d e r, ser du, - d e r blir der så utroling meget, som kommer til å minne deg om ditt eget* —

...Sest s e a l, tead sa — s e a l on nii uskumatult palju, mis tuletab sulle meelde su oma...

Kuid see ei saa e n a m o l l a seesama. Proua Solness on sunnitud elama v õ õ r a s r u u m i s, võõras augus, vales toas, vales kõrguses.

Aga sellega ka Solness, s e s t n e i l o m a v a h e l o n o m a v õ i t l u s v õ i d e l d a. Ja see ongi nende elamine, kui tahetakse, abielu, see on nende elu, mida Solness k a peab elama, tema teine elu, st teine suremine — igavene vastuseismine õudusele. Kuid teine.

Ja seepärast on küsimus "Miks ehitati uus maja?" puhtalt retooriline. Nagu hullumeelse mängimine. Mäng, nagu seda on iga seltskondlik mäng: smokingist, lauakommetest, perekonnahõbedast, kõvakübarast.

Selleks, et varjata keeldumist. H a i g e m e e s: see-kes-ei-lähe-üles. Ei lähe välja viimase õuduseni, o m a õuduseni, ega lunasta end seal.

Haige-mees on sisesümbol, kokkulepe, märk, aga märk neile, mitte meile, nende omavaheline märk, nende omavahelises mängus. Sõjaseadus, mille järgi sõda peetakse — konventsioon.

Teine võitlus purustab esimese konventsiooni. Hilde tuleb joostes sisse, põgenedes hirmu eest, hingeldades:

HILDE: *Ja, for jeg drømte at jeg falt utover en forferdeling høy, bratt fjellvegg.*

Jah, sest ma nägin unes, et kukun tohutu kõrgelt, järsult kaljumüürilt alla.

Ka mina, ka mina kukun, ka mina näen unes, et... kuid mis on neist unenägu... Ja kuuldavalt:

SOLNESS: ... *en gang imellen, så...*

Ojah — mõnikord ma...

HILDE: *Det er så svært spennende...*

Väga põnev on...

SOLNESS: *Det kjennes liksom isnende...*

... käivad siis nagu külmad judinad kehast läbi.

Kaks inimest, kellevaheline kaugus on nüüd olematu, kaks, kes hoiavad hirmus üksteisest. Hirmu pärast, hirmu eest. K a k s l a s t. Ja selles hirmus, nüüd juba ekstaatilises (lapsed pimedas majas):

HILDE ... *Hva skal d e t være godt for! Ingen andre enn D e skulle ha lov till å bygge. De skulle være ganske alene om det.*

...Milleks seda tarvis on? Kellelgi teisel peale t e i e ei tohiks õigust olla ehitada. Te peaksite sellel alal päris üksinda töötama.

Ekstaatilised sosinad pimedas nurgas. Kaks inimest kägaras, pimedas nurgas koos, vastu seina, vastu nurga mõlemat seina, vastu põrandat, lae all, lae poolt surutud vastu põrandat, seintest surutud seinte vastu, ja kõik see nüüd hirm, kõik see nüüd ekstaas — hüsteeria.

(Kiirustades, lämbudes, hingeldades, pudistades): Suur sünge inetu puumaja, tõeline kuur, suur õudne maja, hoone; hoone, ruumi kontrapunkt. Suur õudne ehitis üleval mäel, öösiti, päeviti, nagu kast, mööda teed ülesse mäkke ja korraga on mu ees maja, ei, see ei ole uni, maja, ei ole maja, kast, ainult kast, ei ole kastki, ainult ruum, ruum ise, ruumi tükk, katkine ruum. Suur, must, katkine ruumitükk seisab tee peal risti ees, ma ei saanud talle vastu, ma ei saanud temast üle, ei jõudnud temast läbi, ei julgenud kaugemale, uksenigi alt trepikojast, kust algas must käik sisse, sisemusse. Puhas nägu ilma uneta.

Selle hoone õudus on seletamatu. Tabamatu, kuigi aistiline.

Ja hirmunud lapsed pimedas nurgas, üleval lae all ristpalgil. Kõrge tuba nagu küün. Üleval ristpalgil nähtamatud sosistavad lapsed.

Needsamad, kes surid selles majas, kes pidid põlema, põlema koos temaga. Puumaja, mille tähendus selgub tema põledes.

Ja seega on nad ohvrid.

Ohvritules põletatud.

Ainult kellele, ainult milleks?

Võta vastu oma õudus, õudus, mis tähendab kõrgus, mis ainult õuduses tähendabki, saab tähenduse ja jääb tähendusse püsima. Võta vastu oma õudus ja ole!

Põleta maja, st ohverda, ohverda õudus ja mine vastu o m a õudusele!

Murra õudusest läbi, et õudusse jõuda. Õudusse, mida sa ise juba tead, mis sulle räägib, hakkab sulle rääkima ja vabastab su, et sa kuuleksid teda.

Kuuleksid, kuid mida?

Kuid lapsed pimedas nurgas üleval ristpalgil:

Sina, sina ehitad mulle maja, ainult sina, ainult sina ehitad mulle maja! Sina ise!

Mina, mina ehitan jah, mina ehitan, mina suudan ja pean ja tohin. S e s t m i n a o l e n m a j a p õ l e t a n u d.

(Kuid õudus ei ole hirm, Angst — Martin H. tähenduses: seismine surma teadmises. See (õudus), vastupidi, ei tea midagi e n a m (see "enam" tähendab "veel") surmast ja surmgi on tema jaoks a i n u l t seis-

mine õuduses. Õuduses endas, milles alles tema tähendus selgub, mis hakkab tähendama, rääkima: kuidas õudus o n õudus, igavene jäämine üles õudusesse, mis midagi ei tea surmast e n a m ("enam" tähendab "veel"). Ainult õudus kui hetk ja selles hetkes hetkeline hirm, et läbi murda, et luhtuda läbimurdmises ja murda läbi hirmuks. Tähendus, milles läbimurre ennast näitab — paratamine. On oluline vahe ekstaatilise surma-teadmise ja sellest tuleva ekstaatilise *Vorweg*'i ja paratamise vahel. Seal on paratamine kõrvaldatud, luhtumine — õnnestumine ise, ja igavesest luhtumisest tekkinud (igavene) aeg olemisega j u b a ette antud. Ka siin on ülesm i n e k, vabastumine nagu Martin H-l ja F. N-il, kuid üleval o l e m i n e — j u b a ü l e s l ä i n u n a, teadmine (mis nüüd on aistiline vaid, s.o. v e e l a i n u k e v õ i m a l i k) kõrgusest k u i õudusest, mis on kõrgus ainult, see-mis-jääb-tabamatuks: p a r a t a t a v, mis paratamata jääb ometi, paratamine ise, millega aeg a l l e s sünnib (kui sünnib), on juba midagi ja hoopis muud.)

Hirmunud lapsed üleval ristpalgil ekstaatilises sosinas, sosistades mõlemad samu sõnu, ei ütle ometi n e i d s a m u. Niivõrd kui mõtlevad, mõtlevad nad erinevat. Ekstaas on ühine, hirm ühine, kuid hirm ei ole õudus — mis määrab lõpuks kõik —, ainult hirm on ühine ja seega ekstaas; hirm — see-mis-käsib.

Ja kummalisim: õudusele on lähemal, tõelisele ja lõplikule, Hilde — kuigi õudus ei ole tema, vaid Solnessi. On praegu lähemal, ehkki õuduses seisab ja ikka seisab ehitaja. Mõttele õudusest.

Hilde teab ja teadis, kunagi ei või tema ise olla õuduse oma, kuulda, mida õudus ütleb, kui igasugune ü t l e m i n e on juba kaotanud oma tähenduse. Ta kuuleb ainult, e t õudus kutsub, näeb, kuidas õudus a n n a b k u t s e ü l e. Ütleb, siis kui ütlemisel v e e l on tähendus: tule!

Ta ise ütleb: tule! Tema ta ise ongi.

Ta teab, Solnessil tuleb seista õuduses, võtta see enda peale, seista seal; seejuures ei tea ta, mis õudus on, kuid seda ei tea keegi, sest see ei kuulu t e a d m i s e l e üldse.

Solness, põletanud maja ja ohverdanud tules lapsed, võtnud õuduse, aga majaõuduse, mis tegelikult on tema naise igioma, kiskunud selle oma naiselt, usub olevat vaba, usub olevat vaadanud näkku õudusele, kuulanud sellest läbi, eksib, on oma läbimurdes luhtunud; kuid selles ei ole viga, sest läbimurre luhtub ikka, ikka, kui aeg üldse on, vaid selles, et ta ei ole luhtumises lõpuni luhtunud, luhtumisse (usus, et see ongi paratamine) jäänudki, ei tea enam midagi, ei saa enam aru, miks ta ei ole vaba, e n a m vaba, on jäänud alla olemisele isegi selles banaalses eksistentsialistlikus tähenduses: ma-tean-et-ma-suren, kuigi ma kunagi surnud ei o l e. Olemisele, mis paisatakse j u b a s ü n d i n u d ajast välja.

Solness, kiskunud naiselt tema igiomase õuduse, ehitab nüüd maja, ehitab ise. Ehitab ise, kui ei ole ise olemaski — enam, on kadunud sellesse, mida ehitab, ehitaja ehitamisegoismi.

Ise, mis on vastand isetu-sele. Ragnarile. Mina põletasin maja, murdsin õudusest läbi, tõin õudusele ohvri ja ehitannüüd-ise.

Kuid ta ei ole murdnud-läbi, kuid ta ei ehita-ise.

Hilde: Sina ise ehitad, ainult sina, ainult sina, sest sa tõusid sellele kõrgusele (kuid kõrgus on kõrgus, puhas kõrgus — aistiline ja see, mis selles aistilises aistilise tühistab, aga ta ei tea seda), oma ehituse kõrgusele, ehitad nii kõrgele kui tõused ja tõused nii kõrgele kui ehitad. Sa seisad näoli vastu kõrgust, aga see on sügavus, sa teed seda ja pead seda tegema!

Sa kukud!

Ta on kiskja.

Ja seepärast ei saa ta kunagi ise tunda, mis on õudus, mis on kukkumine. Kukkumine on kukkuma jäämine, igavesti kukkumine, kuid igavesti kukkumise igavesti nägemine, kus igavesti muud ei tähenda kui: aega v e e l ei ole; kõrguse igavesti nägemine, mis ainsana ütleb: siin olen ma, murra minust läbi!

Solnessi igavene seismine kukkumises, kui igavene veel midagi muud tähendab, on kukkumine kõrgusest läbi, paratatu, ajast läbi.

Sest Solness — igavene seisja õuduses, nägija, nöörilkäija, kõrguse nägija just nii, nagu ta justnimelt siis on, kui ta näeb sügavust, sellessamas kohas, siinsamas tornis, selle maastiku üle, nendesamade puude, nende katuste, nende sildade, selle silmapiiri ja selle septembrikuu tühja päeva kohal — on see, kes-murrab-läbi, kes seisab, et murda sinna, mis õudusest läbi paistab, kui midagi enam ei paista ja paistmine on tühistatud kõige aistilisega koos, kes ei lange enam tagasi aega, paratamatusesse, on-olnusse, mis paratamatuna annab võimalused ja võtab võimatused ja on seega aeg. Näeb õudusest läbi.

Võimatuse taotlemine.

SOLNESS: *Har De aldri merket det, Hilde, at det u m u l i g e — det liksom lokker og roper på en?*

Kas te ei ole kunagi märganud, Hilde,

mine õuduses. Õuduses endas, milles alles tema tähendus selgub, mis hakkab tähendama, rääkima: kuidas õudus o n õudus, igavene jäämine üles õudusesse, mis midagi ei tea surmast e n a m ("enam" tähendab "veel"). Ainult õudus kui hetk ja selles hetkes hetkeline hirm, et läbi murda, et luhtuda läbimurdmises ja murda läbi hirmuks. Tähendus, milles läbimurre ennast näitab — paratamine. On oluline vahe ekstaatilise surma-teadmise ja sellest tuleva ekstaatilise *Vorweg*'i ja paratamise vahel. Seal on paratamine kõrvaldatud, luhtumine — õnnestumine ise, ja igavesest luhtumisest tekkinud (igavene) aeg olemisega j u b a ette antud. Ka siin on ülesm i n e k, vabastumine nagu Martin H-l ja F. N-il, kuid üleval o l e m i n e — j u b a ü l e s l ä i n u n a, teadmine (mis nüüd on aistiline vaid, s.o. v e e l a i n u k e v õ i m a l i k) kõrgusest k u i õudusest, mis on kõrgus ainult, see-mis-jääb-tabamatuks: p a r a t a t a v, mis paratamata jääb ometi, paratamine ise, millega aeg a l l e s sünnib (kui sünnib), on juba midagi ja hoopis muud.)

Hirmunud lapsed üleval ristpalgil ekstaatilises sosinas, sosistades mõlemad samu sõnu, ei ütle ometi n e i d s a m u. Niivõrd kui mõtlevad, mõtlevad nad erinevat. Ekstaas on ühine, hirm ühine, kuid hirm ei ole õudus — mis määrab lõpuks kõik —, ainult hirm on ühine ja seega ekstaas; hirm — see-mis-käsib.

Ja kummalisim: õudusele on lähemal, tõelisele ja lõplikule, Hilde — kuigi õudus ei ole tema, vaid Solnessi. On praegu lähemal, ehkki õuduses seisab ja ikka seisab ehitaja. Mõttele õudusest.

Hilde teab ja teadis, kunagi ei või tema ise olla õuduse oma, kuulda, mida õudus ütleb, kui igasugune ü t l e m i n e on juba kaotanud oma tähenduse. Ta kuuleb ainult, e t õudus kutsub, näeb, kuidas õudus a n n a b k u t s e ü l e. Ütleb, siis kui ütlemisel v e e l on tähendus: tule!

Ta ise ütleb: tule! Tema ta ise ongi.

Ta teab, Solnessil tuleb seista õuduses, võtta see enda peale, seista seal; seejuures ei tea ta, mis õudus on, kuid seda ei tea keegi, sest see ei kuulu t e a d m i s e l e üldse.

Solness, põletanud maja ja ohverdanud tules lapsed, võtnud õuduse, aga majaõuduse, mis tegelikult on tema naise igioma, kiskunud selle oma naiselt, usub olevat vaba, usub olevat vaadanud näkku õudusele, kuulanud sellest läbi, eksib, on oma läbimurdes luhtunud; kuid selles ei ole viga, sest läbimurre luhtub ikka, ikka, kui aeg üldse on, vaid selles, et ta ei ole luhtumises lõpuni luhtunud, luhtumisse (usus, et see ongi paratamine) jäänudki, ei tea enam midagi, ei saa enam aru, miks ta ei ole vaba, e n a m vaba, on jäänud alla olemisele isegi selles banaalses eksistentsialistlikus tähenduses: ma-tean-et-ma-suren, kuigi ma kunagi surnud ei o l e. Olemisele, mis paisatakse j u b a s ü n d i n u d ajast välja.

Solness, kiskunud naiselt tema igiomase õuduse, ehitab nüüd maja, ehitab ise. Ehitab ise, kui ei ole ise olemaski — enam, on kadunud sellesse, mida ehitab, ehitaja ehitamisegoismi.

Ise, mis on vastand isetu-sele. Ragnarile. Mina põletasin maja, murdsin õudusest läbi, tõin õudusele ohvri ja ehitannüüd-ise.

Kuid ta ei ole murdnud-läbi, kuid ta ei ehita-ise.

Hilde: Sina ise ehitad, ainult sina, ainult sina, sest sa tõusid sellele kõrgusele (kuid kõrgus on kõrgus, puhas kõrgus — aistiline ja see, mis selles aistilises aistilise tühistab, aga ta ei tea seda), oma ehituse kõrgusele, ehitad nii kõrgele kui tõused ja tõused nii kõrgele kui ehitad. Sa seisad näoli vastu kõrgust, aga see on sügavus, sa teed seda ja pead seda tegema!

Sa kukud!

Ta on kiskja.

Ja seepärast ei saa ta kunagi ise tunda, mis on õudus, mis on kukkumine. Kukkumine on kukkuma jäämine, igavesti kukkumine, kuid igavesti kukkumise igavesti nägemine, kus igavesti muud ei tähenda kui: aega v e e l ei ole; kõrguse igavesti nägemine, mis ainsana ütleb: siin olen ma, murra minust läbi!

Solnessi igavene seismine kukkumises, kui igavene veel midagi muud tähendab, on kukkumine kõrgusest läbi, paratatu, ajast läbi.

Sest Solness — igavene seisja õuduses, nägija, nöörilkäija, kõrguse nägija just nii, nagu ta justnimelt siis on, kui ta näeb sügavust, sellessamas kohas, siinsamas tornis, selle maastiku üle, nendesamade puude, nende katuste, nende sildade, selle silmapiiri ja selle septembrikuu tühja päeva kohal — on see, kes-murrab-läbi, kes seisab, et murda sinna, mis õudusest läbi paistab, kui midagi enam ei paista ja paistmine on tühistatud kõige aistilisega koos, kes ei lange enam tagasi aega, paratamatusesse, on-olnusse, mis paratamatuna annab võimalused ja võtab võimatused ja on seega aeg. Näeb õudusest läbi.

Võimatuse taotlemine.

SOLNESS: *Har De aldri merket det, Hilde, at det u m u l i g e — det liksom lokker og roper på en?*

Kas te ei ole kunagi märganud, Hilde,

et see, mis on võimatu — see otsekui ahvatleb ja kutsub?

Umulige — võimatu, see, mis p a r a t a m a t u l t peab luhtuma.

Sest tuli ei süttinud seal, kus ta p i d i süttima, kus ta võis süttida. Ta süttis, sest Solness murdis ennast võimatusse.

Kuid süttinud, oli ta juba-võimalik ja läbimurre, end nii näidanud, ebaõnnestus, luhtus, nagu ta pidigi, ja osutus võimalikuks — osutus võimalikuks ehitamine. Ehitamine ja üles jõudmine. Kuid luhtumises on uuesti võimalus katseks. Tõusuks ülesse torni ja nägemiseks, misonallniinagutajustonselhetkel.

Sest ainult õudus räägib võimatusest, mida taotleda. Iga taotlus on see-taotlus, seepärast on ta selles tornis, selle sügavuse kohal.

Kuid

SOLNESS: ... *som seilet til fremmede lande og plyndret og brente og slo menn i hjel* –

... kes purjetasid võõrastesse maadesse ja riisusid ja põletasid ja lõid inimesi maha...

St kes võitsid.

Kuid

HILDE: *Å b l i fanget.*

Röövitud s a a d a.

Ja alles nüüd aimab Solness:

Sa oled röövlind, *rovfuglen*. Tapja. Sa tulid, et mind tappa.

Seda ma tulin.

(Sest tapmine on see, mida me näeme alt, mida näevad need, kes jäävad koos tapjatega alla, need, kellele õudus kunagi ei ole näidanud võimatut mida-taotleda.)

Hilde: Ära keeldu hävimisest (tapetud saamisest), õudus kõrgusest tuleb võtta vastu — tornis.

Kuid torn on siinsamas, on-juba-valmis, siinsamas plangu taga, pajude vahelt ta paistab, pajud on hõredad ja võrad paistavad läbi, sest lehti ei ole enam, lehed kõdunevad kraavis, libedad ja pruunid. Torn on siinsamas, selle-sama maja torn, siinsamas paistab ta läbi hõredate pajuvõrade. Siin ta on ja vaata, vaata, enne kui ta kaob, sest vihma sajab ja alt aianurgast, rohelisest tiigist, punaste pöösaste vahelt hakkab udu tõusma, lehed kõdunevad ja udu keerleb üles maja poole, maja akende poole, maja katuse poole, torni enda poole ja näha ongi ainult torni viimane, üksik, läbi teise üksiku läbi paistev aken. Vaata, enne kui hilja.

Kuid aken jääb sinna, kus ta on.

Sest õudus ei ole õudus niisama, õudusel on iseloom ja ilme, õudus on nii-nagu-tajust-on. Torn seal selle aknaga. Ei ole õudust, mis ei oleks see-torni-laudsein, see-puu-seal-taga-mere-ääres, selle-ukse-krigin, selle-klaasi-klirisemine, see-tuul, see-lõhn. Õudus on ikka nii, nagu ta just-on.

Sa ei tohi sellest loobuda, see on sinu oma, sinu looming, sinu kõrgus, sinu jälk laudsein, sinu kõrgus, mille sa pead hirmu ja õudusega tagasi maksma. Selleks et olla ise, selleks et ehitada ise, selleks et a i n u l t i s e ehitada.

Ta on tapja.

Ja nüüd, kuigi Hilde ei oota, et Solness seisaks peapööritusest vabana, pead kaotamata — sest ta peab ju kukkuma — üleval tornis, k u i g i t e m a, s e e - k e s - t u l e b - j ä r e l e, n õ u a b (ainult): mine ja näe oma kõrgust, vaata siis, kuule siis, vaata, mis ta ütleb, näe seda, näe seda, et see on õudne; kuigi (ainult) ootab ta seda ometi, sest — ja see on kohutavaim — nii temale, prouale kui isegi ehitajale enesele on kõrgus — ruum ja maja, allegooria mingis mõttes ja tõeline selles tõelisuses, kus nad elavad, kus nad on-inimesed, kus elamine muutub (ja sellega tähendab) elamiseks perekonnas, majas, linnas, riigis — ühiskonnas ja tema hierarhias — sina, mina, tema — magamiseks linade vahel ja kella-kaheksaks-tööle jõudmiseks, tööl edasijõudmiseks ja elus-kuhugi-välja-jõudmiseks, võimuks. Selles tõelises mõttes on kõrgus siiski ja ainult allegooria.

Ibseni näidend on allegooriline. Ja õudusel ei ole võimalust mõjuda siinpool lava, saalis, teisel pool eesriideid, torni a l l, millegi muu kui kukkumisega.

Seepärast ei jää Solnessil muud üle kui kukkuda. Ja seepärast ei jää Hildel muud üle kui tappa Solness.

HILDE: *At m i n byggmester ikke tør, - ikke k a n stige så høyt som han selv bygger?*

Et m i n u ehitusmeister ei j u l g e — ei v õ i nii kõrgele ronida, kui ta ise ehitab? [- - -]

SOLNESS: *Jeg tror snart ikke en krok i meg kan være s i k k e r for Dem.*

Ma kardan, et varsti ei ole mu hinges enam ühtki sopikest, mis teie eest k a i t s t u d oleks. [- - -]

HILDE: ... *Deres nye hjem...*

... Teie uue kodu...

SOLNESS: ... *Som aldri blir h j e m for m e g.*

...Mis m i n u l e iialgi k o d u k s ei saa.

Kuid samas: Ibseni näidend e i o l e allegooriline.

Seal üleval on tuba teie jaoks. Tuba tornis, niisugune, nagu ta on. Niisugune, nagu ta j u s t on.

Nagu ma teda õhtul näen, kui ma mööda tulen tornist, kui ma tulen mööda torni

et see, mis on võimatu — see otsekui ahvatleb ja kutsub?

Umulige — võimatu, see, mis p a r a t a m a t u l t peab luhtuma.

Sest tuli ei süttinud seal, kus ta p i d i süttima, kus ta võis süttida. Ta süttis, sest Solness murdis ennast võimatusse.

Kuid süttinud, oli ta juba-võimalik ja läbimurre, end nii näidanud, ebaõnnestus, luhtus, nagu ta pidigi, ja osutus võimalikuks — osutus võimalikuks ehitamine. Ehitamine ja üles jõudmine. Kuid luhtumises on uuesti võimalus katseks. Tõusuks ülesse torni ja nägemiseks, misonallniinagutajustonselhetkel.

Sest ainult õudus räägib võimatusest, mida taotleda. Iga taotlus on see-taotlus, seepärast on ta selles tornis, selle sügavuse kohal.

Kuid

SOLNESS: ... *som seilet til fremmede lande og plyndret og brente og slo menn i hjel* –

... kes purjetasid võõrastesse maadesse ja riisusid ja põletasid ja lõid inimesi maha...

St kes võitsid.

Kuid

HILDE: *Å b l i fanget.*

Röövitud s a a d a.

Ja alles nüüd aimab Solness:

Sa oled röövlind, *rovfuglen*. Tapja. Sa tulid, et mind tappa.

Seda ma tulin.

(Sest tapmine on see, mida me näeme alt, mida näevad need, kes jäävad koos tapjatega alla, need, kellele õudus kunagi ei ole näidanud võimatut mida-taotleda.)

Hilde: Ära keeldu hävimisest (tapetud saamisest), õudus kõrgusest tuleb võtta vastu — tornis.

Kuid torn on siinsamas, on-juba-valmis, siinsamas plangu taga, pajude vahelt ta paistab, pajud on hõredad ja võrad paistavad läbi, sest lehti ei ole enam, lehed kõdunevad kraavis, libedad ja pruunid. Torn on siinsamas, selle-sama maja torn, siinsamas paistab ta läbi hõredate pajuvõrade. Siin ta on ja vaata, vaata, enne kui ta kaob, sest vihma sajab ja alt aianurgast, rohelisest tiigist, punaste pöösaste vahelt hakkab udu tõusma, lehed kõdunevad ja udu keerleb üles maja poole, maja akende poole, maja katuse poole, torni enda poole ja näha ongi ainult torni viimane, üksik, läbi teise üksiku läbi paistev aken. Vaata, enne kui hilja.

Kuid aken jääb sinna, kus ta on.

Sest õudus ei ole õudus niisama, õudusel on iseloom ja ilme, õudus on nii-nagu-tajust-on. Torn seal selle aknaga. Ei ole õudust, mis ei oleks see-torni-laudsein, see-puu-seal-taga-mere-ääres, selle-ukse-krigin, selle-klaasi-klirisemine, see-tuul, see-lõhn. Õudus on ikka nii, nagu ta just-on.

Sa ei tohi sellest loobuda, see on sinu oma, sinu looming, sinu kõrgus, sinu jälk laudsein, sinu kõrgus, mille sa pead hirmu ja õudusega tagasi maksma. Selleks et olla ise, selleks et ehitada ise, selleks et a i n u l t i s e ehitada.

Ta on tapja.

Ja nüüd, kuigi Hilde ei oota, et Solness seisaks peapööritusest vabana, pead kaotamata — sest ta peab ju kukkuma — üleval tornis, k u i g i t e m a, s e e - k e s - t u l e b - j ä r e l e, n õ u a b (ainult): mine ja näe oma kõrgust, vaata siis, kuule siis, vaata, mis ta ütleb, näe seda, näe seda, et see on õudne; kuigi (ainult) ootab ta seda ometi, sest — ja see on kohutavaim — nii temale, prouale kui isegi ehitajale enesele on kõrgus — ruum ja maja, allegooria mingis mõttes ja tõeline selles tõelisuses, kus nad elavad, kus nad on-inimesed, kus elamine muutub (ja sellega tähendab) elamiseks perekonnas, majas, linnas, riigis — ühiskonnas ja tema hierarhias — sina, mina, tema — magamiseks linade vahel ja kella-kaheksaks-tööle jõudmiseks, tööl edasijõudmiseks ja elus-kuhugi-välja-jõudmiseks, võimuks. Selles tõelises mõttes on kõrgus siiski ja ainult allegooria.

Ibseni näidend on allegooriline. Ja õudusel ei ole võimalust mõjuda siinpool lava, saalis, teisel pool eesriideid, torni a l l, millegi muu kui kukkumisega.

Seepärast ei jää Solnessil muud üle kui kukkuda. Ja seepärast ei jää Hildel muud üle kui tappa Solness.

HILDE: *At m i n byggmester ikke tør, - ikke k a n stige så høyt som han selv bygger?*

Et m i n u ehitusmeister ei j u l g e — ei v õ i nii kõrgele ronida, kui ta ise ehitab? [- - -]

SOLNESS: *Jeg tror snart ikke en krok i meg kan være s i k k e r for Dem.*

Ma kardan, et varsti ei ole mu hinges enam ühtki sopikest, mis teie eest k a i t s t u d oleks. [- - -]

HILDE: ... *Deres nye hjem...*

... Teie uue kodu...

SOLNESS: ... *Som aldri blir h j e m for m e g.*

...Mis m i n u l e iialgi k o d u k s ei saa.

Kuid samas: Ibseni näidend e i o l e allegooriline.

Seal üleval on tuba teie jaoks. Tuba tornis, niisugune, nagu ta on. Niisugune, nagu ta j u s t on.

Nagu ma teda õhtul näen, kui ma mööda tulen tornist, kui ma tulen mööda torni

kõmisevaid — sügisõhtul, kui ühtki häält ei ole enam kuulda — mööda kõmisevaid ja mõrult ja niiskelt haisvaid astmeid üles ja, tõuganud ukse lahti, vaatan üle kollase ja tühja ja pimeda toa, aknasse.

Nagu pilt, millega algab kolmas vaatus.

KOHTUOTSUSE TÄIDEVIIMINE

Nagu laudäär, millel, seinast, hoides nad seisavad.

Kuid ka proua ei ela allegoorias, ei ainult, ka tema elab majas, elas majas, mille ta kaotas, mille kaotama pidi, sest tema mees, ehitaja Solness, ei kartnud midagi muud nii pööraselt kui kõrgust. Sest tõeliselt kartis Solness, *byggmester*, tema mees, nöörilkäija, see, kellega sõda, võitlus käis, kellega võitlus ikka käib ja peab alati käima, sest see on elu, ainult kõrgust. Midagi ei olnud Solnessile kohutavamat kui kujutlus s ü g a v u s e s t torni all. Kujutlus vaatamisest tornist alla. Proua Solness pidi kaotama, sest tema hirm oli nõrgem.

Kuid:

Proua Solness: Ja see maja, see meie maja, see tükk ruumi, need toad, seinad, põrandad, laed. Need laenurgad.

HILDE: *Og så kom jo det som verre var.*

Ja siis tuli ju see, mis oli veelgi hullem.

Proua Solness: Jah, see maja.

HILDE: *Det, som verst var.*

See, mis oli kõige hullem.

Proua Solness: Jah, see maja.

Hilde: See kohutav õnnetus, see veel kohutavam.

Proua Solness: Jah, see maja.

Hilde: See kohutav õnnetus, kohutav kaotus — lapsed.

Kuid nüüd, enne kui proua Solness jõuab taibata, enne kui tema ajusse, õieti üska, tema kehasse, jõuab sõna — lapsed, jõuab viljastuda see sõna, ja enne kui viljastatud sõnast jõuavad sündida lapsed ta ajus, tuleb küsida: mis on Hildel sellega asja? Mis tema seda pärib? Kes ta niisugune on? Kes ta siiski, see Hilde, enese tahtmata, Ibseni enda tahtmata, on? Kui tema ju röövlind, raisakull, tuli Solnessi järele? Miks tema küsib — lapsed? Miks tema on korraga vaba kõigist oma ülesannetest, kõigest, õudusest, mis ta ise siin nüüd on, kõrgusest, mis on kõrgus, kuid samal ajal sümbol ja allegooria, näidendist, milles ta elab, endast? Astub vabalt näidendist välja, välja saalistki; tuleb nagu keegi, kes ei kuulu siia, tuleb, näeb ja küsib, nagu küsib möödakäija, vaba tulija, vaba kõigest, vaba, kuna juhuslik vabakäija. Vaba igast eesmärgist ja seega eesmärk ise. Kes millestki ei sõltu, kes lihtsalt tuleb, näeb ja küsib: kuhu jäid su lapsed, naine?

Teekäija tuleb naise juurde, kes istub kivil ja mängib nukkudega. Kuhu jäid su lapsed, naine? Ja läheb. Läheb, sest keegi ei tea, kust ta tuleb, sest tulnud Solnessi juurde, ei tea keegi, kust ta tulnud-on, ega keegi, kuhu ta Solnessi viib; keegi ei tea temast midagi, ei tea ta isegi, kõige vähem kirjanik — Ibsen. Ta on võõras oma ülesandes ja kuna võõras, on ta üle igast oma ülesandest, ta on teeline, kes küsib: naine, kuhu jäid su lapsed? Ja täidab möödaminnes iga sel silmapilgul vajaliku ülesande. Ka selle, milleks ta siit läbi astus. Pidi astuma — sest tahtis.

Ja naine: lapsed? Nukud?

Nukud? — karjub ta, kuhu jäid minu nukud, seinad, pildid, põrandad, kuhu jäid m i n u seinad? Naine, kellelt on võetud toa õudus, kaotanud ja löödud naine, ja lastel ongi parem seal, kus nad on. Nägemata oma ema alandust, olemata kaotanud ja löödud ema lapsed.

Võibolla ei elanud nad seda alandust üle, väikesed, veel ema lihast kehades, tundlikud, nagu nad olid, solvamisele vastuvõtlikud. Varajases lapsepõlves kaotanud oma ema õuduse — vana laudseintega halli ruumitüki. Perekond lõhutud, perekonnana hävitatud, kaotanud põlvest põlve päritud õuduse, millesse nad sisse elasid oma ema kehaga, oma looteunenägudega ja lapsehallutsinatsioonidega. Kõik need ööd nende seinte vahel.

Nukud ei ole mänguasjad, nad on asjad, mis mängivad. Kes mängivad mängijatega, kes valivad ja valitsevad unenägusid, kes veel t e a v a d m i d a g i seintest, lagedest, põrandatest, uksepiitadest ja trepikäsipuudest, kui uned on kinni.

Ja kui Hilde Solnessile:

HILDE: *Jeg komm nu nettopp opp fra en grav kjeller.*

Ma tulin just praegu hauakambrist.

Ja kui Solness:

SOLNESS: *Og jeg er levende lenket til den døde.*

Ja mina olen elusalt surnu külge aheldatud.

Siis jälle ja veel kord: kas mul on õigus võtta? Kas mul oli õigus võtta? Ja küsimata, mida tähendab õigus, ja teades, siin on koht küsimiseks, mis on õigus, ei ole sul õigus vastata: jah, sul on õigus võtta, nagu röövlil, nagu meresõitjal, sest muud sa ju ei võta kui õuduse, valinud õuduse, on sul õigus kõigele, ilma

kõmisevaid — sügisõhtul, kui ühtki häält ei ole enam kuulda — mööda kõmisevaid ja mõrult ja niiskelt haisvaid astmeid üles ja, tõuganud ukse lahti, vaatan üle kollase ja tühja ja pimeda toa, aknasse.

Nagu pilt, millega algab kolmas vaatus.

KOHTUOTSUSE TÄIDEVIIMINE

Nagu laudäär, millel, seinast, hoides nad seisavad.

Kuid ka proua ei ela allegoorias, ei ainult, ka tema elab majas, elas majas, mille ta kaotas, mille kaotama pidi, sest tema mees, ehitaja Solness, ei kartnud midagi muud nii pööraselt kui kõrgust. Sest tõeliselt kartis Solness, *byggmester*, tema mees, nöörilkäija, see, kellega sõda, võitlus käis, kellega võitlus ikka käib ja peab alati käima, sest see on elu, ainult kõrgust. Midagi ei olnud Solnessile kohutavamat kui kujutlus s ü g a v u s e s t torni all. Kujutlus vaatamisest tornist alla. Proua Solness pidi kaotama, sest tema hirm oli nõrgem.

Kuid:

Proua Solness: Ja see maja, see meie maja, see tükk ruumi, need toad, seinad, põrandad, laed. Need laenurgad.

HILDE: *Og så kom jo det som verre var.*

Ja siis tuli ju see, mis oli veelgi hullem.

Proua Solness: Jah, see maja.

HILDE: *Det, som verst var.*

See, mis oli kõige hullem.

Proua Solness: Jah, see maja.

Hilde: See kohutav õnnetus, see veel kohutavam.

Proua Solness: Jah, see maja.

Hilde: See kohutav õnnetus, kohutav kaotus — lapsed.

Kuid nüüd, enne kui proua Solness jõuab taibata, enne kui tema ajusse, õieti üska, tema kehasse, jõuab sõna — lapsed, jõuab viljastuda see sõna, ja enne kui viljastatud sõnast jõuavad sündida lapsed ta ajus, tuleb küsida: mis on Hildel sellega asja? Mis tema seda pärib? Kes ta niisugune on? Kes ta siiski, see Hilde, enese tahtmata, Ibseni enda tahtmata, on? Kui tema ju röövlind, raisakull, tuli Solnessi järele? Miks tema küsib — lapsed? Miks tema on korraga vaba kõigist oma ülesannetest, kõigest, õudusest, mis ta ise siin nüüd on, kõrgusest, mis on kõrgus, kuid samal ajal sümbol ja allegooria, näidendist, milles ta elab, endast? Astub vabalt näidendist välja, välja saalistki; tuleb nagu keegi, kes ei kuulu siia, tuleb, näeb ja küsib, nagu küsib möödakäija, vaba tulija, vaba kõigest, vaba, kuna juhuslik vabakäija. Vaba igast eesmärgist ja seega eesmärk ise. Kes millestki ei sõltu, kes lihtsalt tuleb, näeb ja küsib: kuhu jäid su lapsed, naine?

Teekäija tuleb naise juurde, kes istub kivil ja mängib nukkudega. Kuhu jäid su lapsed, naine? Ja läheb. Läheb, sest keegi ei tea, kust ta tuleb, sest tulnud Solnessi juurde, ei tea keegi, kust ta tulnud-on, ega keegi, kuhu ta Solnessi viib; keegi ei tea temast midagi, ei tea ta isegi, kõige vähem kirjanik — Ibsen. Ta on võõras oma ülesandes ja kuna võõras, on ta üle igast oma ülesandest, ta on teeline, kes küsib: naine, kuhu jäid su lapsed? Ja täidab möödaminnes iga sel silmapilgul vajaliku ülesande. Ka selle, milleks ta siit läbi astus. Pidi astuma — sest tahtis.

Ja naine: lapsed? Nukud?

Nukud? — karjub ta, kuhu jäid minu nukud, seinad, pildid, põrandad, kuhu jäid m i n u seinad? Naine, kellelt on võetud toa õudus, kaotanud ja löödud naine, ja lastel ongi parem seal, kus nad on. Nägemata oma ema alandust, olemata kaotanud ja löödud ema lapsed.

Võibolla ei elanud nad seda alandust üle, väikesed, veel ema lihast kehades, tundlikud, nagu nad olid, solvamisele vastuvõtlikud. Varajases lapsepõlves kaotanud oma ema õuduse — vana laudseintega halli ruumitüki. Perekond lõhutud, perekonnana hävitatud, kaotanud põlvest põlve päritud õuduse, millesse nad sisse elasid oma ema kehaga, oma looteunenägudega ja lapsehallutsinatsioonidega. Kõik need ööd nende seinte vahel.

Nukud ei ole mänguasjad, nad on asjad, mis mängivad. Kes mängivad mängijatega, kes valivad ja valitsevad unenägusid, kes veel t e a v a d m i d a g i seintest, lagedest, põrandatest, uksepiitadest ja trepikäsipuudest, kui uned on kinni.

Ja kui Hilde Solnessile:

HILDE: *Jeg komm nu nettopp opp fra en grav kjeller.*

Ma tulin just praegu hauakambrist.

Ja kui Solness:

SOLNESS: *Og jeg er levende lenket til den døde.*

Ja mina olen elusalt surnu külge aheldatud.

Siis jälle ja veel kord: kas mul on õigus võtta? Kas mul oli õigus võtta? Ja küsimata, mida tähendab õigus, ja teades, siin on koht küsimiseks, mis on õigus, ei ole sul õigus vastata: jah, sul on õigus võtta, nagu röövlil, nagu meresõitjal, sest muud sa ju ei võta kui õuduse, valinud õuduse, on sul õigus kõigele, ilma

teadmata, mida õudus tähendab; vaid: s a p e a d s e l l e v õ t m a. Seejuures ei tähenda õudus teadmist surmast, seismist valmisolekus-surmaks, vaid astumist üle selle, teadmisse, kus surma e n a m (ja seega muutub uuesti nähtavaks v e e l) ei ole, kus teadmata on, mida see tähendab, vaid seismist õuduses. Kuid: õudus ei ole õudus abstraktne, vaid just-nii-nagu-ta-siin-nüüd-on.

HILDE: *Slottet. ... så bygg det for meg da! Straks!*

Lossi. ... Siis ehitage ta mulle! Otsekohe!

Ehita mulle maja, kõrgeim, kohutavamaist kõrgem, torn ja seal üleval tuba. Rõdu sealsamas üleval, puhtaim kõrgus ja puhtaim õudus, kuid ikka, ikka alati nagu-ta-ikka-on, viimseni, kuni põrandalaua naksumiseni, kuni laest kukkuva ämbliku krabinani, seinte kollase värvituseni, halli lõpmata läbipaistva jooneni, kus algab meri.

Ja niiviisi, oma ülimas aistilises täpsuses, seismises läbimurdes, paratamises, õuduses, kus muud enam ei ole teha kui ainult teha, kus kannatada enam ei ole võimalik ja jääb sellepärast ainult kannatada. Selles ülimas aistilises täpsuses, läbimurdes, mis ikka jääb läbi murdmata.

Selles läbimurdes on see-kõik-kokku metafoor — *Luftslotte*. Õhulossid. Selles äärmises, ülimas, ajast ja surmast teadmatuses on see kõik metafoor, üle-kantud tähendus, nii nagu see meile, surnuist ärganuile, on.

Kuid metafoor, siin ülimas astmes, kust edasi enam ei saa, sest see ongi edasi-enam-ei-saa, on see metafoor?

Selles õuduses, kõrguses, kus kukkumine on paratamatu, kuid mitte kui paratamatu, vaid paratamine ise, selles kukkumises kukume tagasi.

Astunud üle ääre, mida ei ole, jõuame tagasi. Oleme tagasi seal-kus-me-elame, kuidas elame ja miks elame, kuidas me peame elama ja kuidas me s a a m e elada, oleme jõudnud tagasi — majja. Ruumi kui kohta kus-me-elame, nukkude, viikingite, röövijate ja röövitute juurde. See kõik oli vaid metafoor.

Me oleme tagasi, uuesti kodus, majas, omade juures, inimeste vahel, korraga nagu ärganud, oleme tagasi, kõik see oli vaid metafoor, kuid — ja siis, olles tagasi, n ä e m e metafoori. Vaatame ja näeme, see metafoor on põhjatu, aistiline kuristik, sügavus, kõrgus, õudus; kuid, ja peamiselt, midagi-millel-ei-ole-mingit-metafoori, sest tal ei ole s õ n a. Olles tagasi, näeme seda, millel ei ole sõna, st ei-midagi.

See, millest me peame läbi murdma ja millest me ei kuku kunagi läbi, sest see, mis me oleme, kuidas oleme ja e t me oleme, on: s e e, m i s a l a t i l u h t u b; mis me üldse saame näha, on: millest me läbi murdma peame, selles läbimurdmises on läbimurdmine j u b a luhtunud.

Me elame luhtumises. Kuid luhtumine on selle luhtumine, mis ei ole midagi, eiväljendatav, sõnatu ja räägitamatu, metafooritu.

Kõik kokku on metafoor, kuid metafoor on metafooritu.

Jääb minna üles, vaatamata sellele, et kunagi ei ole kavatsetud üles minna. Jääb minna üles ja ehitada see loss — õhku.

Kes järele tuleb, saab selle, millele ta järele tuli.

Solness kukub.

Kuid ta kukub nii, et me n ä e m e, kukub nii, k u i d a s me näeme, nii, kuidas me tunneme ja aistime, viimse üksiku liigutuseni, septembrini, õhtuni, kui ta läks.

7. 10. 75.
ja 23. 10. 76.

11. septembril saanuks 80-aastaseks näitleja Heino Mandri.

teadmata, mida õudus tähendab; vaid: s a p e a d s e l l e v õ t m a. Seejuures ei tähenda õudus teadmist surmast, seismist valmisolekus-surmaks, vaid astumist üle selle, teadmisse, kus surma e n a m (ja seega muutub uuesti nähtavaks v e e l) ei ole, kus teadmata on, mida see tähendab, vaid seismist õuduses. Kuid: õudus ei ole õudus abstraktne, vaid just-nii-nagu-ta-siin-nüüd-on.

HILDE: *Slottet. ... så bygg det for meg da! Straks!*

Lossi. ... Siis ehitage ta mulle! Otsekohe!

Ehita mulle maja, kõrgeim, kohutavamaist kõrgem, torn ja seal üleval tuba. Rõdu sealsamas üleval, puhtaim kõrgus ja puhtaim õudus, kuid ikka, ikka alati nagu-ta-ikka-on, viimseni, kuni põrandalaua naksumiseni, kuni laest kukkuva ämbliku krabinani, seinte kollase värvituseni, halli lõpmata läbipaistva jooneni, kus algab meri.

Ja niiviisi, oma ülimas aistilises täpsuses, seismises läbimurdes, paratamises, õuduses, kus muud enam ei ole teha kui ainult teha, kus kannatada enam ei ole võimalik ja jääb sellepärast ainult kannatada. Selles ülimas aistilises täpsuses, läbimurdes, mis ikka jääb läbi murdmata.

Selles läbimurdes on see-kõik-kokku metafoor — *Luftslotte*. Õhulossid. Selles äärmises, ülimas, ajast ja surmast teadmatuses on see kõik metafoor, üle-kantud tähendus, nii nagu see meile, surnuist ärganuile, on.

Kuid metafoor, siin ülimas astmes, kust edasi enam ei saa, sest see ongi edasi-enam-ei-saa, on see metafoor?

Selles õuduses, kõrguses, kus kukkumine on paratamatu, kuid mitte kui paratamatu, vaid paratamine ise, selles kukkumises kukume tagasi.

Astunud üle ääre, mida ei ole, jõuame tagasi. Oleme tagasi seal-kus-me-elame, kuidas elame ja miks elame, kuidas me peame elama ja kuidas me s a a m e elada, oleme jõudnud tagasi — majja. Ruumi kui kohta kus-me-elame, nukkude, viikingite, röövijate ja röövitute juurde. See kõik oli vaid metafoor.

Me oleme tagasi, uuesti kodus, majas, omade juures, inimeste vahel, korraga nagu ärganud, oleme tagasi, kõik see oli vaid metafoor, kuid — ja siis, olles tagasi, n ä e m e metafoori. Vaatame ja näeme, see metafoor on põhjatu, aistiline kuristik, sügavus, kõrgus, õudus; kuid, ja peamiselt, midagi-millel-ei-ole-mingit-metafoori, sest tal ei ole s õ n a. Olles tagasi, näeme seda, millel ei ole sõna, st ei-midagi.

See, millest me peame läbi murdma ja millest me ei kuku kunagi läbi, sest see, mis me oleme, kuidas oleme ja e t me oleme, on: s e e, m i s a l a t i l u h t u b; mis me üldse saame näha, on: millest me läbi murdma peame, selles läbimurdmises on läbimurdmine j u b a luhtunud.

Me elame luhtumises. Kuid luhtumine on selle luhtumine, mis ei ole midagi, eiväljendatav, sõnatu ja räägitamatu, metafooritu.

Kõik kokku on metafoor, kuid metafoor on metafooritu.

Jääb minna üles, vaatamata sellele, et kunagi ei ole kavatsetud üles minna. Jääb minna üles ja ehitada see loss — õhku.

Kes järele tuleb, saab selle, millele ta järele tuli.

Solness kukub.

Kuid ta kukub nii, et me n ä e m e, kukub nii, k u i d a s me näeme, nii, kuidas me tunneme ja aistime, viimse üksiku liigutuseni, septembrini, õhtuni, kui ta läks.

7. 10. 75.
ja 23. 10. 76.

11. septembril saanuks 80-aastaseks näitleja Heino Mandri.

120 AASTAT SÜNNIST

MART SAAR OMAS AJAS

Mart Saar 1932. aastal.

Sajandivahetus oli uute rahvuslike koolkondade tekkeaeg. Varasemad koolkonnad olid seotud romantismiajastuga, ka rahvuslike enesemääramistega. Vastandina klassitsistliku perioodi üldistustendentsidele oli romantismiajastule iseloomulik pürgimine individualiseerituse poole. Individualiseerumistendents ei haaranud üksnes muusikalisi väljendusvahendeid või loovkunstnike subjektiviseeruvat käekirja. See oli iseloomulik tervete rahvuste muusikale. Võrreldagu František Brixi aegset tšehhi XVIII saj muusikat Smetana või Dvořáki-aegse XIX sajandi muusikaga.

Ometigi ei jõudnud XIX saj rahvuslik individualiseerumine kaugeltki põhjani välja. Euroopa muusika oli ennast igati muganданud juhttoon-toonika süsteemi piirides. See süsteem tingis nn funktsionaalse harmoonia kasutamise, mis pidi olema saavutanud kriisiseisundi juba Wagneri "Tristani ja Isoldega" 1865. aastal, säilitades aga oma juhtpositsiooni veel enam kui kolme aastakümne jooksul. Juhttoon-toonika süsteem mõjutas ka vormikujundust, juhtides heliloojate mõtet sümmeetrilisuse ja kvadraatsuse suunas.

Eesti XIX sajandi koorimuusikas väljendusid rahvusromantilised tendentsid eriti selgesti Miina Härma juures. Härma lauludes, nii algupärandites kui ka rahvalauluseadetes, kehastus ärkamisaja vaim — romantiline tunne, mis oli m e i e l i k, mitte m i n a l i k. Härma tugines just uuemale rahvalaulule, mis isegi toitus juhttoon-toonika süsteemist.

120 AASTAT SÜNNIST

MART SAAR OMAS AJAS

Mart Saar 1932. aastal.

Sajandivahetus oli uute rahvuslike koolkondade tekkeaeg. Varasemad koolkonnad olid seotud romantismiajastuga, ka rahvuslike enesemääramistega. Vastandina klassitsistliku perioodi üldistustendentsidele oli romantismiajastule iseloomulik pürgimine individualiseerituse poole. Individualiseerumistendents ei haaranud üksnes muusikalisi väljendusvahendeid või loovkunstnike subjektiviseeruvat käekirja. See oli iseloomulik tervete rahvuste muusikale. Võrreldagu František Brixi aegset tšehhi XVIII saj muusikat Smetana või Dvořáki-aegse XIX sajandi muusikaga.

Ometigi ei jõudnud XIX saj rahvuslik individualiseerumine kaugeltki põhjani välja. Euroopa muusika oli ennast igati muganданud juhttoon-toonika süsteemi piirides. See süsteem tingis nn funktsionaalse harmoonia kasutamise, mis pidi olema saavutanud kriisiseisundi juba Wagneri "Tristani ja Isoldega" 1865. aastal, säilitades aga oma juhtpositsiooni veel enam kui kolme aastakümne jooksul. Juhttoon-toonika süsteem mõjutas ka vormikujundust, juhtides heliloojate mõtet sümmeetrilisuse ja kvadraatsuse suunas.

Eesti XIX sajandi koorimuusikas väljendusid rahvusromantilised tendentsid eriti selgesti Miina Härma juures. Härma lauludes, nii algupärandites kui ka rahvalauluseadetes, kehastus ärkamisaja vaim — romantiline tunne, mis oli m e i e l i k, mitte m i n a l i k. Härma tugines just uuemale rahvalaulule, mis isegi toitus juhttoon-toonika süsteemist.

Teine laine ei olnud enam igati seotud juhttoon-toonika reeglitega, toetudes eeskätt uutele, pigemini impressionismi või juugendstiiliga seotud seaduspärasustele. Varasem impressionismi ja juugendi periood oli ühtlasi üleminekuajaks XX sajandil välja kujunenud strukturaalse mõtlemise, s.o igati individualiseeritud loomingumeetodi juurde.

Üleminekuaja üks iseloomulikumaid ilminguid oli ikka veel tertsiline, kuid sealjuures juba paljutertsiline akordika — kasutati palju noonakorde. Ka nn Petruška-akord, mis koosneks nagu üheaegselt kõlavatest *Fis*-duur ja *G*-duur kolmkõladest, on tegelikult noonakord üheaegselt puhta ja madaldatud kvindiga. Ravelile meeldisid noonakordide kõrval ka undeetsimakordid. Rütmi rõhutavad kooskõlad Stravinski "Kevadpühitsuses" kujutavad endast terts- ja kvintdeetsimakorde. See kõik näitab, et modernsed nähtused ei murra muusikasse sugugi üleöö. Bartókil oli õigus väita, et helimaailmas valitseb evolutsioon, mitte revolutsioon.

Muidugi, tertsharmoonia kütkeist püüti välja rabelda. Schönberg proovis kvartharmooniaga, Debussy oma klaveriprelüüdides, Nielsen ja Sibelius oma sümfooniates katsetasid konstruktiivset intervallikat, mille Bartók juba 1920. aastatel lausa süsteemiks muutis. Kui meloodiline ülesehitus kippus ikka veel kvadraatne või liiga sümmeetriline olema — tihti uuema rahvamuusika mõjul —, siis püüti seda vabamalt või uudsemakõlaliselt harmoniseerida. Nii toimis veel samuti 1920. aastatel soomlane Uuno Klami pärast oma Pariisi-õpinguid.

Üleminekuajale iseloomulikku muusikat kirjutasid juba sajandivahetuse aastail Ungaris Bartók ja Kodály, Eestimaal aga varsti pärast neid Saar ja Kreek. Needsamad mehed jõudsid esimestena ka rahvamuusika varasemate kihistuste juurde, kasutasid neid otseselt või lasksid end nendest inspireerida.

Eesti regivärsiline rahvalaul on kõige tihedamalt seotud loodustunnetusega. Selle juured kasvasid välja muistsetest maagilistest toimingutest, mis kujutasid endast püüdlust kindlalt osaleda looduse suures ringiliikumises, mille osana inimene ennast tundis. Siit ka sugestiivsed, keskendumist nõudvad korduselemendid. Suund on ju sisse-, mitte väljapoole.

Rahvalaulu esitamine eeldab loomingulist pingeseisundit, mis hõlmab kõiki osalejaid, nii lauljaid kui ka kuulajaid. Väliselt aga säilitatakse rahu. See on nagu looduse enese suur rahu, mis on mõõtmatult kõrgemal inimrõõmudest ja muredest. Oma rõõmusid ja muresid hoitakse eneses. See on pingestatud staatika. Staatika on olemas ka meie keelelises mõtlemises — puudub ju eesti keeles tulevikuvorm.

Staatika oli omane ka impressionistlikule helikirjale. Ent nii impressionistlikus helis kui pildis on püütud tabada hetkeelamuse kordumatust, seega algsust ja ürgsust. Kui aga kunstnik on püüdnud väljenduda mitte ainult korrastatumas, vaid juba stiliseeritumas maneeris, toonud oma loomingusse distantsitunnet või dekoratiivsust, siis on enamasti olnud tegemist juugendstiili mõjusfääri sattumisega. Nii impressionismi kui ka juugendi elemente võib esineda ühe ja sama helilooja juures, olgu see siis Debussy või Saar.

Eesti ja soome rahvalaulude korduselemendid leidsid vastukõla ka juugendile omases ornamentikas, nii muusikas kui ka kujutavas kunstis. Ehtsat juugendijoont on Akseli Gallén-Kallela, Sibeliusega samal 1865. aastal sündinud kunstniku "Kalevala" illustratsioonides. Õige varase juugendi näiteks muusikas on ka Sibeliuse 1893. aastal valminud helipoeem "Toonela luik". Kristjan Raua illustratsioonides "Kalevipojale" on varasema juugendi vastukõlasid, eelkõige aga looduse ja rahvalaulu rütmi sügavalt tunnetanud isiksust. Rahvaluulele tugineva eepose ja juugendi kooskõlale sattus ka Rudolf Tobias, kui ta "Kalevipoja" tekstist inspireeritult kirjutas soprani- ja orkestriballaadi "Sest ilmaneitsist ilusast" selle kaunistusterohke vokaalpartiiga.

Regivärsiesitajad taotlesid laulmismõnu, mitte aga mingit süžeelist lõppeesmärki. Vormgi oli nonfiniitne, seega lõpetamata. Juugendstiili juures — nagu hiljem ka neoklassitsismis — võis samuti loominguprotsess ise eesmärgiks muutuda. Barcelonast, Hispaania juugendikeskusest pärinenud Picasso mängis lausa lapseliku rõõmuga joontega ega viinud midagi täieliku lõpuni. "Kardan lõpuleviidut," olevat ta öelnud. "Lõplik on surm. Täielikult lõpetamatu on elu." Lõpetamatuse, seega igavikutunnet sisendab ka ornament.

Juugend hõlmab nii kordumatust kui kordust. Juugendkunstniku silmis võisid ka vana rahvalaulu kordused mõjuda ornamendina — sisemiselt pingestatud ornamendina.

Teine laine ei olnud enam igati seotud juhttoon-toonika reeglitega, toetudes eeskätt uutele, pigemini impressionismi või juugendstiiliga seotud seaduspärasustele. Varasem impressionismi ja juugendi periood oli ühtlasi üleminekuajaks XX sajandil välja kujunenud strukturaalse mõtlemise, s.o igati individualiseeritud loomingumeetodi juurde.

Üleminekuaja üks iseloomulikumaid ilminguid oli ikka veel tertsiline, kuid sealjuures juba paljutertsiline akordika — kasutati palju noonakorde. Ka nn Petruška-akord, mis koosneks nagu üheaegselt kõlavatest *Fis*-duur ja *G*-duur kolmkõladest, on tegelikult noonakord üheaegselt puhta ja madaldatud kvindiga. Ravelile meeldisid noonakordide kõrval ka undeetsimakordid. Rütmi rõhutavad kooskõlad Stravinski "Kevadpühitsuses" kujutavad endast terts- ja kvintdeetsimakorde. See kõik näitab, et modernsed nähtused ei murra muusikasse sugugi üleöö. Bartókil oli õigus väita, et helimaailmas valitseb evolutsioon, mitte revolutsioon.

Muidugi, tertsharmoonia kütkeist püüti välja rabelda. Schönberg proovis kvartharmooniaga, Debussy oma klaveriprelüüdides, Nielsen ja Sibelius oma sümfooniates katsetasid konstruktiivset intervallikat, mille Bartók juba 1920. aastatel lausa süsteemiks muutis. Kui meloodiline ülesehitus kippus ikka veel kvadraatne või liiga sümmeetriline olema — tihti uuema rahvamuusika mõjul —, siis püüti seda vabamalt või uudsemakõlaliselt harmoniseerida. Nii toimis veel samuti 1920. aastatel soomlane Uuno Klami pärast oma Pariisi-õpinguid.

Üleminekuajale iseloomulikku muusikat kirjutasid juba sajandivahetuse aastail Ungaris Bartók ja Kodály, Eestimaal aga varsti pärast neid Saar ja Kreek. Needsamad mehed jõudsid esimestena ka rahvamuusika varasemate kihistuste juurde, kasutasid neid otseselt või lasksid end nendest inspireerida.

Eesti regivärsiline rahvalaul on kõige tihedamalt seotud loodustunnetusega. Selle juured kasvasid välja muistsetest maagilistest toimingutest, mis kujutasid endast püüdlust kindlalt osaleda looduse suures ringiliikumises, mille osana inimene ennast tundis. Siit ka sugestiivsed, keskendumist nõudvad korduselemendid. Suund on ju sisse-, mitte väljapoole.

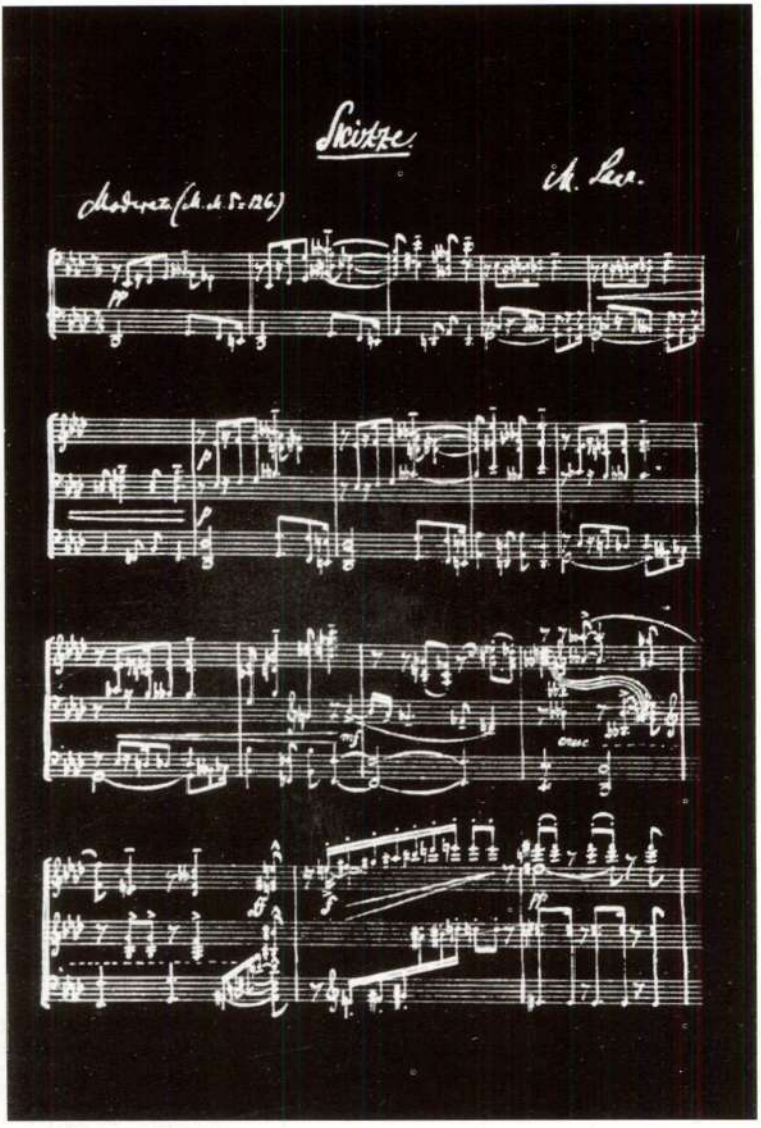
Rahvalaulu esitamine eeldab loomingulist pingeseisundit, mis hõlmab kõiki osalejaid, nii lauljaid kui ka kuulajaid. Väliselt aga säilitatakse rahu. See on nagu looduse enese suur rahu, mis on mõõtmatult kõrgemal inimrõõmudest ja muredest. Oma rõõmusid ja muresid hoitakse eneses. See on pingestatud staatika. Staatika on olemas ka meie keelelises mõtlemises — puudub ju eesti keeles tulevikuvorm.

Staatika oli omane ka impressionistlikule helikirjale. Ent nii impressionistlikus helis kui pildis on püütud tabada hetkeelamuse kordumatust, seega algsust ja ürgsust. Kui aga kunstnik on püüdnud väljenduda mitte ainult korrastatumas, vaid juba stiliseeritumas maneeris, toonud oma loomingusse distantsitunnet või dekoratiivsust, siis on enamasti olnud tegemist juugendstiili mõjusfääri sattumisega. Nii impressionismi kui ka juugendi elemente võib esineda ühe ja sama helilooja juures, olgu see siis Debussy või Saar.

Eesti ja soome rahvalaulude korduselemendid leidsid vastukõla ka juugendile omases ornamentikas, nii muusikas kui ka kujutavas kunstis. Ehtsat juugendijoont on Akseli Gallén-Kallela, Sibeliusega samal 1865. aastal sündinud kunstniku "Kalevala" illustratsioonides. Õige varase juugendi näiteks muusikas on ka Sibeliuse 1893. aastal valminud helipoeem "Toonela luik". Kristjan Raua illustratsioonides "Kalevipojale" on varasema juugendi vastukõlasid, eelkõige aga looduse ja rahvalaulu rütmi sügavalt tunnetanud isiksust. Rahvaluulele tugineva eepose ja juugendi kooskõlale sattus ka Rudolf Tobias, kui ta "Kalevipoja" tekstist inspireeritult kirjutas soprani- ja orkestriballaadi "Sest ilmaneitsist ilusast" selle kaunistusterohke vokaalpartiiga.

Regivärsiesitajad taotlesid laulmismõnu, mitte aga mingit süžeelist lõppeesmärki. Vormgi oli nonfiniitne, seega lõpetamata. Juugendstiili juures — nagu hiljem ka neoklassitsismis — võis samuti loominguprotsess ise eesmärgiks muutuda. Barcelonast, Hispaania juugendikeskusest pärinenud Picasso mängis lausa lapseliku rõõmuga joontega ega viinud midagi täieliku lõpuni. "Kardan lõpuleviidut," olevat ta öelnud. "Lõplik on surm. Täielikult lõpetamatu on elu." Lõpetamatuse, seega igavikutunnet sisendab ka ornament.

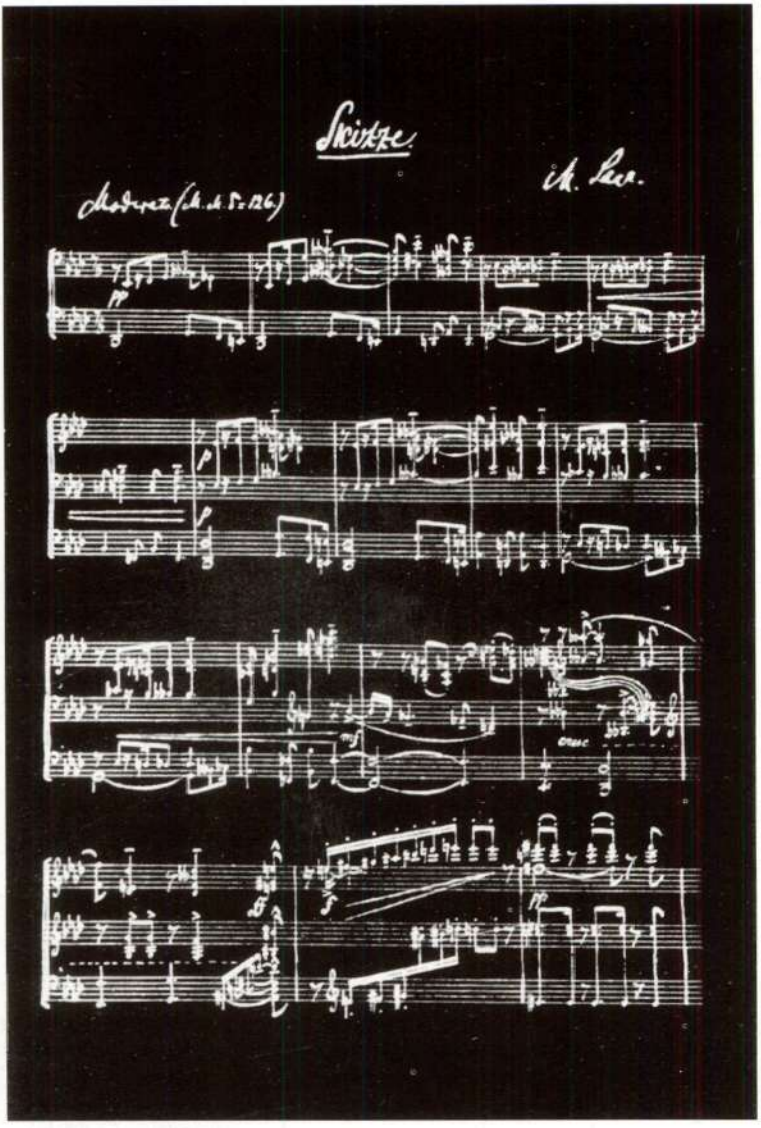
Juugend hõlmab nii kordumatust kui kordust. Juugendkunstniku silmis võisid ka vana rahvalaulu kordused mõjuda ornamendina — sisemiselt pingestatud ornamendina.



Mart Saare klaveripala "Skizze" (1911; autograaf), esimesi modernsema helikeelega teoseid XX sajandi alguse eesti muusikas.

Mart Saare juures mängivad kordus-elemendid väga olulist rolli. Kui rahvalaulude parallelismides mõtteparalleelid sõnaliselt konkretiseeruvad, siis Saare muusikas kordused varieeruvad — muutub harmooniline ja tämbriline koloriit, samuti saate rütmipilt. Nii sündisid tema kuulsad "ossiad". Ühe konkreetse loo piirides säilib meeleolu- ja atmosfääriühtsus. Kui aga ühele ja samale rahvaviisilisele teemale on kirjutatud kaks laulu, siis võib kummaski meeleolu ja atmosfäär hoopiski erinev olla. Ilmekaks näiteks oleks siin "Jaan lä'eb jaanitulele" — soololauluvariant annaks nagu edasi jaanitule sõitja erutust ja elevust, koorilauluvariant aga oleks justkui jaaniööst esile kutsutud pühalikkuse ja salapärasuse koondunud tunded. See on see müstilisusetunnetus, mille kohta Einstein ütles, et kes seda ei koge, on juba elavalt surnud.

Muidugi on sellise sugestiivse meeleolupildi edasiandmiseks sobivaim lühivorm. Muusika olemuses puudub ju suurvormidele omane kontrastielamus ja sellest tulenev dramaatilisus. Kõik on tihedalt kokku surutud ja sisepingega laetud. Tänu sellele võib Saare kohta ütelda Boriss Pasternaki ja August Sanga sõnadega:



Mart Saare klaveripala "Skizze" (1911; autograaf), esimesi modernsema helikeelega teoseid XX sajandi alguse eesti muusikas.

Mart Saare juures mängivad kordus-elemendid väga olulist rolli. Kui rahvalaulude parallelismides mõtteparalleelid sõnaliselt konkretiseeruvad, siis Saare muusikas kordused varieeruvad — muutub harmooniline ja tämbriline koloriit, samuti saate rütmipilt. Nii sündisid tema kuulsad "ossiad". Ühe konkreetse loo piirides säilib meeleolu- ja atmosfääriühtsus. Kui aga ühele ja samale rahvaviisilisele teemale on kirjutatud kaks laulu, siis võib kummaski meeleolu ja atmosfäär hoopiski erinev olla. Ilmekaks näiteks oleks siin "Jaan lä'eb jaanitulele" — soololauluvariant annaks nagu edasi jaanitule sõitja erutust ja elevust, koorilauluvariant aga oleks justkui jaaniööst esile kutsutud pühalikkuse ja salapärasuse koondunud tunded. See on see müstilisusetunnetus, mille kohta Einstein ütles, et kes seda ei koge, on juba elavalt surnud.

Muidugi on sellise sugestiivse meeleolupildi edasiandmiseks sobivaim lühivorm. Muusika olemuses puudub ju suurvormidele omane kontrastielamus ja sellest tulenev dramaatilisus. Kõik on tihedalt kokku surutud ja sisepingega laetud. Tänu sellele võib Saare kohta ütelda Boriss Pasternaki ja August Sanga sõnadega:

"See, et su elulooga seoses
on tühikuid, on väike oht.
Halb aga on, kui sinu teoses
On kuskil mõni tühi koht."

Saare juures me tühja kohta ei leia.

Mart Saare muusikas on palju koloriidirõõmusid ja leide. Koloriidi kaudu jõudis ta rahvuslikkuse tunnetamiseni. Ent koloriidis avaldus ka tema subjektiivne tunnetuslaad.

Saare loomingus ei esine ainuüksi rahvaluuleline loodustunnetus, vaid ka psühholoogiliselt teravamaid momente.

Üks juugendi eelkäijaid oli loodustunnetusega seotud kunstkäsitöö, mille kaudu tegijagi võis edasi anda elu- ja looduserütmi nii, nagu ta seda tundis.

Teine tee juugendi poole tuli sümbolismi juurest. Sajandivahetuse, s.o hilisem sümbolistlik kunst heitis enamasti ülle juba juugendirüü.

Sümbolism ja juugendlikkus põimuvad meie nooreestlastegi poolt väga hinnatud inglise kunstniku Aubrey Beardsley töödes, keda hispaania juugendiajakiri "Juventut" "Satanismi Fra Angelicoks" ristis. Satanismiharrastust ilmus kirjanduse ja kujutava kunsti kõrval ka muusikasse — olgu nimetatud Raveli "Gaspard de la nuit" ja Skrjabini "Poème satanique". Johannes Aaviku sariväljaanne "Hirmu ja õuduse jutud" oli varustatud Aaviku enese stiliseeritult dekoratiivse, aga igasugu õudusi kujutava kaanejoonisega. Võib eeldada, et kui Debussy oleks kauem elanud ja jõudnud luua Edgar Allan Poe ainelist ooperit "Usherite maja hukk", mis kujutanuks ühe vana perekonna mandumist ja hukku, koos varjusurmas oleku, tapmise ja majapõletamisega, olnuks seegi stiliseeritud ja dekoratiivses laadis kirjutatud. Mart Saare lauluga "Haiguse aegu" sobib oivaliselt kokku Oskar Kallise pastelljoonis "Palavik" 1917. aastast, milles palavikus vähkrejat ja surma on kujutatud ülimalt stiliseeritult.

Mart Saare looming tema kujunemisperioodil haaraski erinevaid valdkondi. Ühelt poolt võib siin kõrvutada lihtsaid laule hoopiski komplitseeritumas helikeeles loodud klaverimuusikaga, teiselt poolt aga võib Esimesele maailmasõjale eelnenud aastakümnel loodud lauludes leida nii heledatoonilisi rõõmumeeleolusid ("Kui lillekene nurmel") kui

Mart Saar oma koduaias Hüpassaares 1902. aasta paiku.

"See, et su elulooga seoses
on tühikuid, on väike oht.
Halb aga on, kui sinu teoses
On kuskil mõni tühi koht."

Saare juures me tühja kohta ei leia.

Mart Saare muusikas on palju koloriidirõõmusid ja leide. Koloriidi kaudu jõudis ta rahvuslikkuse tunnetamiseni. Ent koloriidis avaldus ka tema subjektiivne tunnetuslaad.

Saare loomingus ei esine ainuüksi rahvaluuleline loodustunnetus, vaid ka psühholoogiliselt teravamaid momente.

Üks juugendi eelkäijaid oli loodustunnetusega seotud kunstkäsitöö, mille kaudu tegijagi võis edasi anda elu- ja looduserütmi nii, nagu ta seda tundis.

Teine tee juugendi poole tuli sümbolismi juurest. Sajandivahetuse, s.o hilisem sümbolistlik kunst heitis enamasti ülle juba juugendirüü.

Sümbolism ja juugendlikkus põimuvad meie nooreestlastegi poolt väga hinnatud inglise kunstniku Aubrey Beardsley töödes, keda hispaania juugendiajakiri "Juventut" "Satanismi Fra Angelicoks" ristis. Satanismiharrastust ilmus kirjanduse ja kujutava kunsti kõrval ka muusikasse — olgu nimetatud Raveli "Gaspard de la nuit" ja Skrjabini "Poème satanique". Johannes Aaviku sariväljaanne "Hirmu ja õuduse jutud" oli varustatud Aaviku enese stiliseeritult dekoratiivse, aga igasugu õudusi kujutava kaanejoonisega. Võib eeldada, et kui Debussy oleks kauem elanud ja jõudnud luua Edgar Allan Poe ainelist ooperit "Usherite maja hukk", mis kujutanuks ühe vana perekonna mandumist ja hukku, koos varjusurmas oleku, tapmise ja majapõletamisega, olnuks seegi stiliseeritud ja dekoratiivses laadis kirjutatud. Mart Saare lauluga "Haiguse aegu" sobib oivaliselt kokku Oskar Kallise pastelljoonis "Palavik" 1917. aastast, milles palavikus vähkrejat ja surma on kujutatud ülimalt stiliseeritult.

Mart Saare looming tema kujunemisperioodil haaraski erinevaid valdkondi. Ühelt poolt võib siin kõrvutada lihtsaid laule hoopiski komplitseeritumas helikeeles loodud klaverimuusikaga, teiselt poolt aga võib Esimesele maailmasõjale eelnenud aastakümnel loodud lauludes leida nii heledatoonilisi rõõmumeeleolusid ("Kui lillekene nurmel") kui

Mart Saar oma koduaias Hüpassaares 1902. aasta paiku.

Fotod TMMi arhiivist

ka surmamõtteid ("Lõputa teel"). Saar tunnistas, et uusi kõlavärve ja koloriiti otsides leidiski ta inspiratsiooni surmast ja ühiskonnast.

Saar ei olnud kaugeltki ainult juugendi esindaja. Ent rahvalaulu ja eriti loodust sügavalt tunnetava kunstnikuna oli tal avarushaaret. Seda oli ka Elleril. Saare ja Elleri avarustunnetus tähendas ka võimet rakendada tollal uue helikeele võimalusi. Impressionismi ja juugendi pinnale astumine lõi kohe tagasiside: heliloojad leidsid uusi vahendeid looduselamuste edasiandmiseks. Erna Siirak kirjutas Semperi kohta, et "osasaamised erinevate kultuurikeskuste vaimuelust on süvendanud temas eesti rahvusliku kultuuri sügavamat ja mitmekülgsemat mõistmist". Osasaamine talle kaasaegsest rahvusvahelisest vaimuelust võimaldas ka muusikalisele nooreestlasele Mart Saarele tunnetada sügavamalt oma rahvuslikku kultuuri.

1910. aasta paiku, üheaegselt Arnold Schönbergiga, jõudis ka Saar atonaalsuse juurde.

Haiglust ja juugendlikkust ühendas ka Schönberg oma "Kuu-Pierrot's". Ent talle kui mono-ooperi "Ootus" autorile oli ekspressionism palju lähem. Ekspressionism — see on linlase sisemise tasakaalustamatuse väljendus. Ebamugavustunnet sisendavat mõtet, et kõik teed viivad linna poole, väljendas juba Verhaeren.

Mart Saare põlvkond veel linluseni ei jõudnud. Päris linnamuusikat hakati looma meil alles pärast 1955. aastat. Selletõttu ei saa ekspressionismi esineda ei Saare ega teistegi juugendielemente rakendanud heliloojate juures. Loodustunnetus andis nende muusikale tasakaalukuse. Kui rakendatigi teravamaid momente, millest oli eespool juttu, siis tehti seda just juugendi distantsitunnet säilitatavates raamides.

Saare ja Schönbergi atonaalsel loomingul pidi olema ja oligi vahe. Schönbergi ekspressionism väljendas freudistlikku teadvuse ehk vabade assotsiatsioonide voolu. See eeldab pidevaid, lausa uitmõttelisi muutusi mõtte- ja tundemaailmas, kus midagi ei saagi korduda. Saar aga lähtus rahvalaulu kordus-elementidest, mis atonaalses ümbritsuses muutusid juugendlikuks ornamendilisuseks. Parimaks näiteks atonaalsuse ja korduselementide seosest on nüüd hästi tuntuks saanud laul "Must lind" ja klaveripala "Skizze".

Saarel kui innukal improviseerijal jätkus kannatust viljelda läbimõeldud vormi. Eriti näitavad seda sellised erandtööd nagu

Fotod TMMi arhiivist

ka surmamõtteid ("Lõputa teel"). Saar tunnistas, et uusi kõlavärve ja koloriiti otsides leidiski ta inspiratsiooni surmast ja ühiskonnast.

Saar ei olnud kaugeltki ainult juugendi esindaja. Ent rahvalaulu ja eriti loodust sügavalt tunnetava kunstnikuna oli tal avarushaaret. Seda oli ka Elleril. Saare ja Elleri avarustunnetus tähendas ka võimet rakendada tollal uue helikeele võimalusi. Impressionismi ja juugendi pinnale astumine lõi kohe tagasiside: heliloojad leidsid uusi vahendeid looduselamuste edasiandmiseks. Erna Siirak kirjutas Semperi kohta, et "osasaamised erinevate kultuurikeskuste vaimuelust on süvendanud temas eesti rahvusliku kultuuri sügavamat ja mitmekülgsemat mõistmist". Osasaamine talle kaasaegsest rahvusvahelisest vaimuelust võimaldas ka muusikalisele nooreestlasele Mart Saarele tunnetada sügavamalt oma rahvuslikku kultuuri.

1910. aasta paiku, üheaegselt Arnold Schönbergiga, jõudis ka Saar atonaalsuse juurde.

Haiglust ja juugendlikkust ühendas ka Schönberg oma "Kuu-Pierrot's". Ent talle kui mono-ooperi "Ootus" autorile oli ekspressionism palju lähem. Ekspressionism — see on linlase sisemise tasakaalustamatuse väljendus. Ebamugavustunnet sisendavat mõtet, et kõik teed viivad linna poole, väljendas juba Verhaeren.

Mart Saare põlvkond veel linluseni ei jõudnud. Päris linnamuusikat hakati looma meil alles pärast 1955. aastat. Selletõttu ei saa ekspressionismi esineda ei Saare ega teistegi juugendielemente rakendanud heliloojate juures. Loodustunnetus andis nende muusikale tasakaalukuse. Kui rakendatigi teravamaid momente, millest oli eespool juttu, siis tehti seda just juugendi distantsitunnet säilitatavates raamides.

Saare ja Schönbergi atonaalsel loomingul pidi olema ja oligi vahe. Schönbergi ekspressionism väljendas freudistlikku teadvuse ehk vabade assotsiatsioonide voolu. See eeldab pidevaid, lausa uitmõttelisi muutusi mõtte- ja tundemaailmas, kus midagi ei saagi korduda. Saar aga lähtus rahvalaulu kordus-elementidest, mis atonaalses ümbritsuses muutusid juugendlikuks ornamendilisuseks. Parimaks näiteks atonaalsuse ja korduselementide seosest on nüüd hästi tuntuks saanud laul "Must lind" ja klaveripala "Skizze".

Saarel kui innukal improviseerijal jätkus kannatust viljelda läbimõeldud vormi. Eriti näitavad seda sellised erandtööd nagu

klaveripalad Griegi, Skrjabini ja Debussy lühivormide baasil. Mart Saart köitis vormiline ülesehitus kuni detailideni välja. Sellesse valas ta aga väga omanäolise sisu.

Äärmustesse Saar ei laskunud — seda ei lubanud tema kui looduslähedase kunstniku tasakaalumeel. Kõik tema poolt paberile pandu oli detailselt läbi mõeldud. Ent üleskirjutamisega talitsetud ja kunstiliselt puhastatud tunne sisaldab Saare-taolise helilooja juures palju plahvatusjõudu.

Kunstniku kujunemisaeg, mis pakub erilist huvi ka uurijale, on määrav tema edasisel loominguteel. Kujuneb välja kunstiline põhihoiak, mis hiljem paratamatult varieerub ja transformeerub. Schönbergki tunnistas oma romantikuks jäämist — sellega ta algas "Kirgastunud ööd" kirjutades oma loominguteed.

Artikli aluseks on Leo Normeti ettekanne Mart Saare 100. sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverentsil. (Ilmunud kogumikus "Mart Saare 100. sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverents 25. ja 26. septembril 1982. a. Heliloojate Liidus. Ettekanded". Tallinn, 1984, Eesti NSV Heliloojate Liit. NSVL Muusikafondi Eesti Vabariikliku Osakonna vlj. Trükiarv 200, HK rotaprint.)

LEO NORMETIST TEMA 80. SÜNNIAASTAPÄEVA PUHUL

Leo Normet 18. novembril 1994 .
Harri Rospu foto

17. septembril 2002 oleks legendaarne muusikaprofessor Leo Normet saanud kaheksakümneaastaseks (surn. 27. 12. 1995).

Leo Normet oli kahtlemata eesti muusikakultuuri suurkuju. Kui püüda maksimaalselt üldistades kokku võtta kõige iseloomulikum osa tema laiahaardelisest tegevusest XX sajandi teise poole eesti muusikaelus, siis võiks teda määratleda kui — Õpetajat, või veelgi laiemalt — Valgustajat. Normetil oli renessanslikku mitmekesisust ja missioonitunnet tegutseda talle antud surutud nõukogude ajas tõelise õpetajana selle sõna kõige laiemas tähenduses.

Mis tegi Leo Normetist tõelise valgustaja omas ajas?

Esiteks tema loomupärane tugev eneseväljendustarve. Kõige otsesemalt ja vahetumalt avaldus see eelkõige tema heliloomingus. Heliloojana tundis ta sügavuti nii loomeprotsessi kui ka muusikaliste struktuuride enda süvatasandeid, kahtlemata aitas see tema hilisemas tegevuses

klaveripalad Griegi, Skrjabini ja Debussy lühivormide baasil. Mart Saart köitis vormiline ülesehitus kuni detailideni välja. Sellesse valas ta aga väga omanäolise sisu.

Äärmustesse Saar ei laskunud — seda ei lubanud tema kui looduslähedase kunstniku tasakaalumeel. Kõik tema poolt paberile pandu oli detailselt läbi mõeldud. Ent üleskirjutamisega talitsetud ja kunstiliselt puhastatud tunne sisaldab Saare-taolise helilooja juures palju plahvatusjõudu.

Kunstniku kujunemisaeg, mis pakub erilist huvi ka uurijale, on määrav tema edasisel loominguteel. Kujuneb välja kunstiline põhihoiak, mis hiljem paratamatult varieerub ja transformeerub. Schönbergki tunnistas oma romantikuks jäämist — sellega ta algas "Kirgastunud ööd" kirjutades oma loominguteed.

Artikli aluseks on Leo Normeti ettekanne Mart Saare 100. sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverentsil. (Ilmunud kogumikus "Mart Saare 100. sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverents 25. ja 26. septembril 1982. a. Heliloojate Liidus. Ettekanded". Tallinn, 1984, Eesti NSV Heliloojate Liit. NSVL Muusikafondi Eesti Vabariikliku Osakonna vlj. Trükiarv 200, HK rotaprint.)

LEO NORMETIST TEMA 80. SÜNNIAASTAPÄEVA PUHUL

Leo Normet 18. novembril 1994 .
Harri Rospu foto

17. septembril 2002 oleks legendaarne muusikaprofessor Leo Normet saanud kaheksakümneaastaseks (surn. 27. 12. 1995).

Leo Normet oli kahtlemata eesti muusikakultuuri suurkuju. Kui püüda maksimaalselt üldistades kokku võtta kõige iseloomulikum osa tema laiahaardelisest tegevusest XX sajandi teise poole eesti muusikaelus, siis võiks teda määratleda kui — Õpetajat, või veelgi laiemalt — Valgustajat. Normetil oli renessanslikku mitmekesisust ja missioonitunnet tegutseda talle antud surutud nõukogude ajas tõelise õpetajana selle sõna kõige laiemas tähenduses.

Mis tegi Leo Normetist tõelise valgustaja omas ajas?

Esiteks tema loomupärane tugev eneseväljendustarve. Kõige otsesemalt ja vahetumalt avaldus see eelkõige tema heliloomingus. Heliloojana tundis ta sügavuti nii loomeprotsessi kui ka muusikaliste struktuuride enda süvatasandeid, kahtlemata aitas see tema hilisemas tegevuses

mõista ja analüüsida nii teiste heliloojate (Normeti puhul eriti Sibeliuse) kui ka kaugemate muusikakultuuride olemust. Normeti hilisemas tegevuses leiab eneseväljendusvajadus üha suurema väljundi valgustajana.

Teiseks tema väga lai huvide ring. Normet ei huvitunud mitte üksnes muusikast, vaid kõigist kunstidest, näitekunsti harrastas ta ka aktiivselt — meenutagem tema filmirolle! Erinevate kunstide hea tundmine aitas tal analüüsida muusikat ka teiste kunstide kontekstis, sel moel üle kanda ja rakendada vahel üsnagi ootamatuid, aga samas väga huvitavaid ideid (juugend muusikas!). Laiema kultuurikonteksti tundmine võimaldas ka palju üldistatumat käsitlust ja esteetilist lähenemisnurka muusikale. Enamik Normeti kirjutisi ei olegi seetõttu mitte süvaanalüütilised, kitsale spetsialistide ringile mõeldud, vaid pigem esteetilisest vaatenurgast lähtuvad ja laiemale lugejaskonnale suunatud kirjatööd. Samas, muusikas ei piirdunud tema huvid üksnes tavapärase õhtumaise Euroopa kultuuriareaaliga, vaid laienesid ka teiste, vägagi kaugete ja eksootiliste Oriendi muusikakultuurideni välja. Normeti laialdasele kultuurihuvile lisandus veel tugev filoloogiline suundumus ja tolle aja kohta suhteliselt harva esinev keelteoskus (elukutset valides kaalunud noor Normet enda sõnade järgi tõsiselt muusika ja filoloogia vahel).

Kolmandaks, ka sarnaselt huvide spektriga oli Normetil ääretult lai suhtlusringkond. Väärib esiletõstmist tema eriline suhe noortega. Ei olnud vist tollases Tallinna Konservatooriumis teist nii aktiivselt oma õpilastega ka väljaspool kooli suhtlevat õppejõudu. Üliõpilased olid sagedased külalised Normetite kodus, see kujunes omapäraseks "koduülikooliks" paljudele üliõpilastele. Normet suhtles vabalt ja kompleksideta ka paljude väliskolleegidega, mis nõukogude ajal polnudki nii tavaline. Ühena vähestest kutsuti teda sageli konverentsidele esinema ja välisülikoolidesse loenguid pidama. Kui 1990. aastatel avanes võimalus asutada Eesti Muusika Nõukogu, oli selle initsiaator ja esimene president just nimelt Leo Normet, kes viis selle nõukogu ka UNESCO rahvusvahelise organisatsiooni (*International Music Council*) liikmeks.

Nii kujunes Leo Normetist üks populaarsem ja lugupeetum õppejõud Tallinna Konservatooriumis. Mitmele põlvkonnale tulevastele professionaalsetele muusikutele õpetas ta muusika ajalugu. Tänu tema eruditsioonile ja isiklikule plaadikogule saadi ettekujutus ka sellest, mis toimub lääne nüüdismuusikas. Normet ei piirdunud õpetajatööga mitte üksnes tulevaste professionaalide hulgas. Tänu raadiosarjadele "Maailma rahvaste muusika" ja "Maailm muusikas" oli ta aastaid igapäevane külaline tuhandetes eesti kodudes. Ta oskas rääkida nii professionaalidele kui ka asjaarmastajatele.

ANDRES PUNG,
Leo Normeti õpilane Tallinna Konservatooriumis

MARIA ERSS

ALGUSES OLI SÕNA... OOPERILIBRETO JA TEADUS

"Ich könnte mich damit befreunden, daß man in der Oper mit einer Arie stirbt. Warum aber sind die Verse immer schlechter als die Musik? Dieser verdanken sie doch erst die Kraft ihres Ausdrucks."

Clairon

"Ma võiksin sellega leppida, et ooperis surrakse aaria saatel. Aga miks on värsid alati kehvemad kui muusika? Sellele võlgnevad nad ju tegelikult oma väljendusjõu."

Clairon Richard Straussi ooperist "Capriccio", 1942

Richard Straussi ooperis "Capriccio" käib võitlus helilooja, poeedi, teatridirektori ja näitlejate vahel. Igaüks peab enda kunsti ülimaks, püüdes teistele kohta kätte näidata. Näitlejanna Claironi sõnades peitub mitusada aastat vana eelarvamus ooperilibretodest. Kas värsid on alati kehvemad kui muusika? Ja kas nad võlgnevad oma väljendusjõu muusikale või hoopis muusika sõnadele? Nendele küsimustele ei saa vastata ühemõtteliselt jah või ei. Kuid on kindel, et libretodes peitub rohkem, kui tavaliselt arvatakse — see on omaette maailm oma seaduste ja eripäraga.

Eri aegadel on ooperitekstid kõikunud vähemal või rohkemal määral käsitöö ja kunsti vahel nagu ka teised kunstivaldkonnad. Kriitikud on libretodele ette heitnud iseseisvusetust ja seotust teatud otstarbega — niisiis ei soostunud kirjandusteadlased kaua aega nimetama libretosid kirjanduseks, vaid tarbekirjanduseks. Ent kes kahtleks selles, et tarbekunst on ka kunst? Eestis pole küll siiamaani ooperilibretosid uuritud, kuid mujal maailmas kujunes sellest möödunud sajandi keskpaiku omaette uurimisobjekt.

Seega on käesoleva artikli eesmärgiks teadvustada libretot kui interdistsiplinaarset uurimisobjekti ning kergitada tema kohal asuvat eelarvamuste loori.

mõista ja analüüsida nii teiste heliloojate (Normeti puhul eriti Sibeliuse) kui ka kaugemate muusikakultuuride olemust. Normeti hilisemas tegevuses leiab eneseväljendusvajadus üha suurema väljundi valgustajana.

Teiseks tema väga lai huvide ring. Normet ei huvitunud mitte üksnes muusikast, vaid kõigist kunstidest, näitekunsti harrastas ta ka aktiivselt — meenutagem tema filmirolle! Erinevate kunstide hea tundmine aitas tal analüüsida muusikat ka teiste kunstide kontekstis, sel moel üle kanda ja rakendada vahel üsnagi ootamatuid, aga samas väga huvitavaid ideid (juugend muusikas!). Laiema kultuurikonteksti tundmine võimaldas ka palju üldistatumat käsitlust ja esteetilist lähenemisnurka muusikale. Enamik Normeti kirjutisi ei olegi seetõttu mitte süvaanalüütilised, kitsale spetsialistide ringile mõeldud, vaid pigem esteetilisest vaatenurgast lähtuvad ja laiemale lugejaskonnale suunatud kirjatööd. Samas, muusikas ei piirdunud tema huvid üksnes tavapärase õhtumaise Euroopa kultuuriareaaliga, vaid laienesid ka teiste, vägagi kaugete ja eksootiliste Oriendi muusikakultuurideni välja. Normeti laialdasele kultuurihuvile lisandus veel tugev filoloogiline suundumus ja tolle aja kohta suhteliselt harva esinev keelteoskus (elukutset valides kaalunud noor Normet enda sõnade järgi tõsiselt muusika ja filoloogia vahel).

Kolmandaks, ka sarnaselt huvide spektriga oli Normetil ääretult lai suhtlusringkond. Väärib esiletõstmist tema eriline suhe noortega. Ei olnud vist tollases Tallinna Konservatooriumis teist nii aktiivselt oma õpilastega ka väljaspool kooli suhtlevat õppejõudu. Üliõpilased olid sagedased külalised Normetite kodus, see kujunes omapäraseks "koduülikooliks" paljudele üliõpilastele. Normet suhtles vabalt ja kompleksideta ka paljude väliskolleegidega, mis nõukogude ajal polnudki nii tavaline. Ühena vähestest kutsuti teda sageli konverentsidele esinema ja välisülikoolidesse loenguid pidama. Kui 1990. aastatel avanes võimalus asutada Eesti Muusika Nõukogu, oli selle initsiaator ja esimene president just nimelt Leo Normet, kes viis selle nõukogu ka UNESCO rahvusvahelise organisatsiooni (*International Music Council*) liikmeks.

Nii kujunes Leo Normetist üks populaarsem ja lugupeetum õppejõud Tallinna Konservatooriumis. Mitmele põlvkonnale tulevastele professionaalsetele muusikutele õpetas ta muusika ajalugu. Tänu tema eruditsioonile ja isiklikule plaadikogule saadi ettekujutus ka sellest, mis toimub lääne nüüdismuusikas. Normet ei piirdunud õpetajatööga mitte üksnes tulevaste professionaalide hulgas. Tänu raadiosarjadele "Maailma rahvaste muusika" ja "Maailm muusikas" oli ta aastaid igapäevane külaline tuhandetes eesti kodudes. Ta oskas rääkida nii professionaalidele kui ka asjaarmastajatele.

ANDRES PUNG,
Leo Normeti õpilane Tallinna Konservatooriumis

MARIA ERSS

ALGUSES OLI SÕNA... OOPERILIBRETO JA TEADUS

"Ich könnte mich damit befreunden, daß man in der Oper mit einer Arie stirbt. Warum aber sind die Verse immer schlechter als die Musik? Dieser verdanken sie doch erst die Kraft ihres Ausdrucks."

Clairon

"Ma võiksin sellega leppida, et ooperis surrakse aaria saatel. Aga miks on värsid alati kehvemad kui muusika? Sellele võlgnevad nad ju tegelikult oma väljendusjõu."

Clairon Richard Straussi ooperist "Capriccio", 1942

Richard Straussi ooperis "Capriccio" käib võitlus helilooja, poeedi, teatridirektori ja näitlejate vahel. Igaüks peab enda kunsti ülimaks, püüdes teistele kohta kätte näidata. Näitlejanna Claironi sõnades peitub mitusada aastat vana eelarvamus ooperilibretodest. Kas värsid on alati kehvemad kui muusika? Ja kas nad võlgnevad oma väljendusjõu muusikale või hoopis muusika sõnadele? Nendele küsimustele ei saa vastata ühemõtteliselt jah või ei. Kuid on kindel, et libretodes peitub rohkem, kui tavaliselt arvatakse — see on omaette maailm oma seaduste ja eripäraga.

Eri aegadel on ooperitekstid kõikunud vähemal või rohkemal määral käsitöö ja kunsti vahel nagu ka teised kunstivaldkonnad. Kriitikud on libretodele ette heitnud iseseisvusetust ja seotust teatud otstarbega — niisiis ei soostunud kirjandusteadlased kaua aega nimetama libretosid kirjanduseks, vaid tarbekirjanduseks. Ent kes kahtleks selles, et tarbekunst on ka kunst? Eestis pole küll siiamaani ooperilibretosid uuritud, kuid mujal maailmas kujunes sellest möödunud sajandi keskpaiku omaette uurimisobjekt.

Seega on käesoleva artikli eesmärgiks teadvustada libretot kui interdistsiplinaarset uurimisobjekti ning kergitada tema kohal asuvat eelarvamuste loori.

Ooperilibreto on kirjanduslik žanr, mis asub muusika, teatri ja kirjanduse piirimail, olles ühest küljest draama ja teisalt muusika eriliste nõudmiste teenistuses.

Niisugune mitme tooli vahel olek on ilmselt ka libretoga seotud arusaamatuste põhjustaja, sest erinevate elualade inimesed nõuavad libretolt tihti võimatut, kõrvutades seda oma kirjanduslike, teatrialaste või muusikaliste kogemuste ja soovidega. Nii võrdleb kirjandusteadlane ooperilibretot antiigiklassiku Aristotelese draamateooriaga ja leiab, et libretos rikutakse jämedalt selliseid klassikalisi draamareegleid nagu sündmuste põhjuslik järgnevus, ainult ühe tegevusliini olemasolu, järjekindlus; tekst tundub ebapoeetiline ja banaalne. Teatriteadlasele valmistab ehk suurimat peavalu ooperi kunstlikkus (mitte kunstipärasus!): miks on vaja vestelda igapäevastest asjadest lauldes, nagu tehakse retsitatiivis, ja miks lauljad aariate ajal nii võltsilt käsi ringutavad. Muusikateadlaste tüüpiliseks etteheiteks on teksti ülekoormamine dialoogide ja filosoofiliste probleemidega, mis kitsendavad muusika vabadusi ja mida muusikas on raske väljendada (halvemal juhul süüdistatakse libretot ooperi ebaõnnestumises).

Tõepoolest, vaesel libretistil ei ole kerge leida kuldset keskteed ja kui ta leiabki, siis tembeldatakse tema looming keskpäraseks tarbekirjanduseks, millekski tänapäeva diskolaulu teksti sarnaseks. Niisuguse tausta puhul on mõistetav, et kirjandusteadlaste huvi ooperilibretode vastu oli kuni 1960. aastateni leige. Ka tänapäeval ei pea enamik kirjandusleksikone libretiste mainimisväärseks, sest kirjandusringkondades on ooperitekstid tihtipeale ikka veel marginaalne nähtus, mida ei tasu uurida. Negatiivne suhtumine sellesse žanrisse sai alguse juba XVIII sajandi lõpul, kui nimekad poeedid libretode kirjutamisest loobusid. Muusikakriitikud on seoses ooperi analüüsiga alates XIX sajandi lõpust pühendanud aeg-ajalt libretole mõne rea, kuid ei ole

Ainulaadne oli ooperi ajaloos koostöö kahe oma ajastu suurkuju, helilooja Richard Straussi (1864–1949) ja kirjanik Hugo von Hofmannsthali (1874–1929) vahel.

Ooperilibreto on kirjanduslik žanr, mis asub muusika, teatri ja kirjanduse piirimail, olles ühest küljest draama ja teisalt muusika eriliste nõudmiste teenistuses.

Niisugune mitme tooli vahel olek on ilmselt ka libretoga seotud arusaamatuste põhjustaja, sest erinevate elualade inimesed nõuavad libretolt tihti võimatut, kõrvutades seda oma kirjanduslike, teatrialaste või muusikaliste kogemuste ja soovidega. Nii võrdleb kirjandusteadlane ooperilibretot antiigiklassiku Aristotelese draamateooriaga ja leiab, et libretos rikutakse jämedalt selliseid klassikalisi draamareegleid nagu sündmuste põhjuslik järgnevus, ainult ühe tegevusliini olemasolu, järjekindlus; tekst tundub ebapoeetiline ja banaalne. Teatriteadlasele valmistab ehk suurimat peavalu ooperi kunstlikkus (mitte kunstipärasus!): miks on vaja vestelda igapäevastest asjadest lauldes, nagu tehakse retsitatiivis, ja miks lauljad aariate ajal nii võltsilt käsi ringutavad. Muusikateadlaste tüüpiliseks etteheiteks on teksti ülekoormamine dialoogide ja filosoofiliste probleemidega, mis kitsendavad muusika vabadusi ja mida muusikas on raske väljendada (halvemal juhul süüdistatakse libretot ooperi ebaõnnestumises).

Tõepoolest, vaesel libretistil ei ole kerge leida kuldset keskteed ja kui ta leiabki, siis tembeldatakse tema looming keskpäraseks tarbekirjanduseks, millekski tänapäeva diskolaulu teksti sarnaseks. Niisuguse tausta puhul on mõistetav, et kirjandusteadlaste huvi ooperilibretode vastu oli kuni 1960. aastateni leige. Ka tänapäeval ei pea enamik kirjandusleksikone libretiste mainimisväärseks, sest kirjandusringkondades on ooperitekstid tihtipeale ikka veel marginaalne nähtus, mida ei tasu uurida. Negatiivne suhtumine sellesse žanrisse sai alguse juba XVIII sajandi lõpul, kui nimekad poeedid libretode kirjutamisest loobusid. Muusikakriitikud on seoses ooperi analüüsiga alates XIX sajandi lõpust pühendanud aeg-ajalt libretole mõne rea, kuid ei ole

Ainulaadne oli ooperi ajaloos koostöö kahe oma ajastu suurkuju, helilooja Richard Straussi (1864–1949) ja kirjanik Hugo von Hofmannsthali (1874–1929) vahel.

Giuseppe Verdi hinnatuim libretist, kirjanik ja helilooja Arrigo Boito (1842–1918), kes loobus ooperihelilooja karjäärist austusest Verdi suurema talendi vastu.

süüvinud selle tagamaadesse. Alles XX sajandi jooksul hakkas suhtumine libretosse järkjärgult muutuma: ilmus põhjalikumaid analüüse üksikute libretistide loomingust, eelkõige muidugi saksa ooperi suurkuju Richard Wagneri fenomenist. Aga kirjutati ka näiteks Mozarti ja Da Ponte koostööst, austria kirjanikust ja Richard Straussi libretistist Hugo von Hofmannsthalist või Giuseppe Verdi hinnatuimast tekstiautorist Arrigo Boitost. Alates 1960. aastatest muutus libretouurimine süstemaatilisemaks ning uut teadusharu hakati hiljem nimetama **libretoloogiaks**.

Kes olid ooperilibretistid?

Ooperilibreto ja seega ka ooperilibretisti prestiiž on läbi sajandite tugevalt kõikunud. Ooperi sünniaastatel XVII sajandi alguse Firenzes peeti veel vajalikuks õigustada muusika olemasolu "vanema õe" – kirjanduse kõrval: esimesed ooperid kandsid nime "dramma per musica" – s.o draama muusikas. Esimesed ooperilibretistid (näiteks Ottavio Rinuccini, keda peetakse esimese ooperiteksti[1] autoriks) nimetasid end poeetideks ja tegelesid muusikateatri tekstide koostamisega muu kirjandusliku töö kõrvalt. Need ei erinenud alguses oluliselt sõnateatri draamadest, nii et libretosid võis ühtviisi nautida nii muusikaga kui ka kodus tugitoolis istudes ja lugedes.

Ühe tuntuima saksa libretouurija Albert Gieri sõnul on ooperilibretistide ajaloos olnud kolm suurt etappi, mida ajaliselt võiks piiritleda aastaarvudega 1600–1750; 1750–1900 ja alates 1900 kuni tänapäevani.[2] Nagu ma eespool mainisin, kirjutasid XVII sajandi algusest kuni XVIII sajandi keskpaigani ooperitekste põhiliselt elukutselised või amatöörkirjanikud, kusjuures libretodele kehtisid umbes samad reeglid nagu teistelegi kirjandusteostele. Eraldi libretospetsialiste, kes oleksid pühendunud vaid sellele alale, tol ajal ei olnud, sest autoriõiguste kaitset veel ei eksisteerinud ning üksnes ooperitekstide kirjutamisest ei olnud võimalik ära elada. Alles XIX sajandil tekkisid Suure Prantsuse Revolutsiooni tagajärjel esimesed autoriõigust reguleerivad seadused, mis kindlustasid ka libretistidele suurema sissetuleku.

[1] Jacopo Peri "Dafne". 1598.

[2] A. Gier (2000), lk 65–68.

Giuseppe Verdi hinnatuim libretist, kirjanik ja helilooja Arrigo Boito (1842–1918), kes loobus ooperihelilooja karjäärist austusest Verdi suurema talendi vastu.

süüvinud selle tagamaadesse. Alles XX sajandi jooksul hakkas suhtumine libretosse järkjärgult muutuma: ilmus põhjalikumaid analüüse üksikute libretistide loomingust, eelkõige muidugi saksa ooperi suurkuju Richard Wagneri fenomenist. Aga kirjutati ka näiteks Mozarti ja Da Ponte koostööst, austria kirjanikust ja Richard Straussi libretistist Hugo von Hofmannsthalist või Giuseppe Verdi hinnatuimast tekstiautorist Arrigo Boitost. Alates 1960. aastatest muutus libretouurimine süstemaatilisemaks ning uut teadusharu hakati hiljem nimetama **libretoloogiaks**.

Kes olid ooperilibretistid?

Ooperilibreto ja seega ka ooperilibretisti prestiiž on läbi sajandite tugevalt kõikunud. Ooperi sünniaastatel XVII sajandi alguse Firenzes peeti veel vajalikuks õigustada muusika olemasolu "vanema õe" – kirjanduse kõrval: esimesed ooperid kandsid nime "dramma per musica" – s.o draama muusikas. Esimesed ooperilibretistid (näiteks Ottavio Rinuccini, keda peetakse esimese ooperiteksti[1] autoriks) nimetasid end poeetideks ja tegelesid muusikateatri tekstide koostamisega muu kirjandusliku töö kõrvalt. Need ei erinenud alguses oluliselt sõnateatri draamadest, nii et libretosid võis ühtviisi nautida nii muusikaga kui ka kodus tugitoolis istudes ja lugedes.

Ühe tuntuima saksa libretouurija Albert Gieri sõnul on ooperilibretistide ajaloos olnud kolm suurt etappi, mida ajaliselt võiks piiritleda aastaarvudega 1600–1750; 1750–1900 ja alates 1900 kuni tänapäevani.[2] Nagu ma eespool mainisin, kirjutasid XVII sajandi algusest kuni XVIII sajandi keskpaigani ooperitekste põhiliselt elukutselised või amatöörkirjanikud, kusjuures libretodele kehtisid umbes samad reeglid nagu teistelegi kirjandusteostele. Eraldi libretospetsialiste, kes oleksid pühendunud vaid sellele alale, tol ajal ei olnud, sest autoriõiguste kaitset veel ei eksisteerinud ning üksnes ooperitekstide kirjutamisest ei olnud võimalik ära elada. Alles XIX sajandil tekkisid Suure Prantsuse Revolutsiooni tagajärjel esimesed autoriõigust reguleerivad seadused, mis kindlustasid ka libretistidele suurema sissetuleku.

[1] Jacopo Peri "Dafne". 1598.

[2] A. Gier (2000), lk 65–68.

XIX sajandit võibki pidada professionaalsete libretistide kõrgajaks. Siis ei pidanud libretist olema tingimata enam suur poeet või kirjanik — piisas ooperiteksti dramaturgia heast tundmisest. Üksikud literaadid kirjutasid ka muusikateatrile (näiteks Johann Wolfgang Goethe ja Victor Hugo), kuid enamik kirjanikke ei pidanud XIX sajandil libretode loomist väärikaks tegevuseks.

Tihti olid libretistid teatriga lähedalt seotud inimesed, näiteks õukonna poeedid, näitlejad või lauljad, intendandid ja XIX sajandil ka lavastajad ning repertuaari eest vastutavad dramaturgid. Nad ei mõelnud oma libretode süžeesid ise välja, vaid kohandasid juba olemasolevat kirjandust muusikateatri tarbeks, tegeldes ka võõrkeelsete ooperitekstide tõlkimisega. Libretode kirjutamine muutus XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul käsitööks, mis nõudis vilumust, ent ei vajanud geeniuste andeid — geniaalsus oli üksnes heliloojate privileeg. Mitte ühelgi sajandil ei ole rõhutatud nii tugevalt muusika ülevõimu sõna ees. Samas leidus ka muusikuid, kes võitlesid ägedalt sõna võrdõiguslikkuse eest ooperis (näiteks Wagner).

Suur nõudmine ooperitekstide järele (eriti XIX sajandi teisel poolel tekkinud operetti vallas) viis edukate libretistide ühinemiseni "tsunftideks", kes siis just nagu konveieri peal ühiselt libretosid "tootsid".[3] Nii jagasid näiteks Offenbachi libretistid Meilhac ja Halévy omavahel tööülesandeid — üks kirjutas kõne- ja teine muusikaliste numbrite tekste.

Libretode üha suurenev kommertsialiseerumine oli kindlasti üks XIX sajandi ooperikriisi (see ei olnud esimene ooperikriis ajaloos ja neid tuli veel) põhjustest, mida Wagner oma kirjutistes muu hulgas ründas. Heliloojate suurenenud nõudlikkus ja soov kasutada kirjanduslikult originaalseid libretosid tegi XIX sajandiga lõpu ka elukutseliste ooperilibretistide ajastule.

Pikkamööda muutus ooperireformide käigus ka libreto struktuur — varabaroksest "lugemisdraamast" (vt eespool mainitud varajaste libretode omadusi) sai XVIII sajandi algul numbriooper selgelt väljakujunenud aariate ja retsitatiividega. Sellest omakorda arenes tänu Wagneri sünteeskunstiteose (*Gesamtkunstwerk*) taotlustele sujuvate üleminekutega muusikadraama. XX sajandi muusikateatris on võimatu rääkida mingist ühtsest stiilist, sest tendents oli pigem lõhkuda vanu struktuure kui luua uusi. Seetõttu võis möödunud sajandil kohata läbisegi kõikvõimalikke ooperi- ja muusikateatri suundi. Isegi piir mõistete "ooper" ja "muusikateater" vahel hägustus sedavõrd, et igasugune liigitamine muutus väga keeruliseks.

XX sajandil tekkis järsku tekstiautorite puudus, sest vanu "käsitöölisi" ei olnud enam kuskilt võtta. Nõnda oli heliloojal valida, kas paluda mõnelt nimekalt kirjanikult libretot, töötada asjaarmastajatega vaevaliselt välja libreto põhimõtted või koostada tekst ise, lühendades ja tihendades tuntud kirjandusteoseid. Viimast teed kasutasid paljud XX sajandi heliloojad, üks tuntumaid näiteid on Alban Bergi ooper "Wozzeck" Georg Büchneri draama "Woyzeck" põhjal. Niisugust nähtust nimetatakse ooperi ajaloos "kirjandus- ehk literatuurooperiks", kuid sellega on seotud mitmeid ohte: esiteks jääb liiga sisutihe tekst ooperis sageli arusaamatuks, sest muusika matab ta sõna otseses mõttes enda alla, ja teiseks süüdistatakse heliloojaid tihti kirjandusklassika rüvetamises, kui nad ei ole võõra tekstiga piisavalt taktitundeliselt ümber käinud.

Euroopa kultuuriloos on ooperilibreto ja -libretistid järelikult läbi teinud üsna vastaka arengu — algselt kõrgkunstiga tegelnud kirjanik-libretistidest said XVIII sajandi lõpust XIX sajandi viimaste kümnenditeni väheste eranditega töökad värsisepad, keda heliloojad vajasid, kuid vaimueliit põlgas ning XX sajandil suri libretistiamet hoopis välja. Kes XX sajandil veel ooperitekste kirjutab, teeb seda suurest armastusest muusika vastu muu töö kõrvalt, eeldusel, et ta ei ole helilooja.

Ooperilibreto kui omapärane kirjandusžanr

Esimeseks sammuks libretode kui kirjandusliku žanri avastamise teel oli XX sajandi alguses ühe saksa kirjastuse (*Reclam*) otsus hakata välja andma kogutud ja kommenteeritud ooperilibretosid. Nii said ooperitekstid väljaspool ooperiteatrite seinu laiemale lugejaskonnale kättesaadavaks. Esimene mulle teada olev ooperilibretodele pühendatud uurimus ilmus 1914. aastal sakslase Edgar Isteli sulest, kes püüdis tutvustada libreto erilist ülesehitust Mozarti ja tema libretisti Da Ponte ooperi "Figaro pulm" varal. Kuni 1950. aastateni trükiti veel üksikuid uurimusi, kuid kindlate meetoditega kirjandusteaduslikust analüüsist selles žanris võib rääkida alles alates 1960. aastatest.

[3] A. Gier (2000), lk 67.

XIX sajandit võibki pidada professionaalsete libretistide kõrgajaks. Siis ei pidanud libretist olema tingimata enam suur poeet või kirjanik — piisas ooperiteksti dramaturgia heast tundmisest. Üksikud literaadid kirjutasid ka muusikateatrile (näiteks Johann Wolfgang Goethe ja Victor Hugo), kuid enamik kirjanikke ei pidanud XIX sajandil libretode loomist väärikaks tegevuseks.

Tihti olid libretistid teatriga lähedalt seotud inimesed, näiteks õukonna poeedid, näitlejad või lauljad, intendandid ja XIX sajandil ka lavastajad ning repertuaari eest vastutavad dramaturgid. Nad ei mõelnud oma libretode süžeesid ise välja, vaid kohandasid juba olemasolevat kirjandust muusikateatri tarbeks, tegeldes ka võõrkeelsete ooperitekstide tõlkimisega. Libretode kirjutamine muutus XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul käsitööks, mis nõudis vilumust, ent ei vajanud geeniuste andeid — geniaalsus oli üksnes heliloojate privileeg. Mitte ühelgi sajandil ei ole rõhutatud nii tugevalt muusika ülevõimu sõna ees. Samas leidus ka muusikuid, kes võitlesid ägedalt sõna võrdõiguslikkuse eest ooperis (näiteks Wagner).

Suur nõudmine ooperitekstide järele (eriti XIX sajandi teisel poolel tekkinud operetti vallas) viis edukate libretistide ühinemiseni "tsunftideks", kes siis just nagu konveieri peal ühiselt libretosid "tootsid".[3] Nii jagasid näiteks Offenbachi libretistid Meilhac ja Halévy omavahel tööülesandeid — üks kirjutas kõne- ja teine muusikaliste numbrite tekste.

Libretode üha suurenev kommertsialiseerumine oli kindlasti üks XIX sajandi ooperikriisi (see ei olnud esimene ooperikriis ajaloos ja neid tuli veel) põhjustest, mida Wagner oma kirjutistes muu hulgas ründas. Heliloojate suurenenud nõudlikkus ja soov kasutada kirjanduslikult originaalseid libretosid tegi XIX sajandiga lõpu ka elukutseliste ooperilibretistide ajastule.

Pikkamööda muutus ooperireformide käigus ka libreto struktuur — varabaroksest "lugemisdraamast" (vt eespool mainitud varajaste libretode omadusi) sai XVIII sajandi algul numbriooper selgelt väljakujunenud aariate ja retsitatiividega. Sellest omakorda arenes tänu Wagneri sünteeskunstiteose (*Gesamtkunstwerk*) taotlustele sujuvate üleminekutega muusikadraama. XX sajandi muusikateatris on võimatu rääkida mingist ühtsest stiilist, sest tendents oli pigem lõhkuda vanu struktuure kui luua uusi. Seetõttu võis möödunud sajandil kohata läbisegi kõikvõimalikke ooperi- ja muusikateatri suundi. Isegi piir mõistete "ooper" ja "muusikateater" vahel hägustus sedavõrd, et igasugune liigitamine muutus väga keeruliseks.

XX sajandil tekkis järsku tekstiautorite puudus, sest vanu "käsitöölisi" ei olnud enam kuskilt võtta. Nõnda oli heliloojal valida, kas paluda mõnelt nimekalt kirjanikult libretot, töötada asjaarmastajatega vaevaliselt välja libreto põhimõtted või koostada tekst ise, lühendades ja tihendades tuntud kirjandusteoseid. Viimast teed kasutasid paljud XX sajandi heliloojad, üks tuntumaid näiteid on Alban Bergi ooper "Wozzeck" Georg Büchneri draama "Woyzeck" põhjal. Niisugust nähtust nimetatakse ooperi ajaloos "kirjandus- ehk literatuurooperiks", kuid sellega on seotud mitmeid ohte: esiteks jääb liiga sisutihe tekst ooperis sageli arusaamatuks, sest muusika matab ta sõna otseses mõttes enda alla, ja teiseks süüdistatakse heliloojaid tihti kirjandusklassika rüvetamises, kui nad ei ole võõra tekstiga piisavalt taktitundeliselt ümber käinud.

Euroopa kultuuriloos on ooperilibreto ja -libretistid järelikult läbi teinud üsna vastaka arengu — algselt kõrgkunstiga tegelnud kirjanik-libretistidest said XVIII sajandi lõpust XIX sajandi viimaste kümnenditeni väheste eranditega töökad värsisepad, keda heliloojad vajasid, kuid vaimueliit põlgas ning XX sajandil suri libretistiamet hoopis välja. Kes XX sajandil veel ooperitekste kirjutab, teeb seda suurest armastusest muusika vastu muu töö kõrvalt, eeldusel, et ta ei ole helilooja.

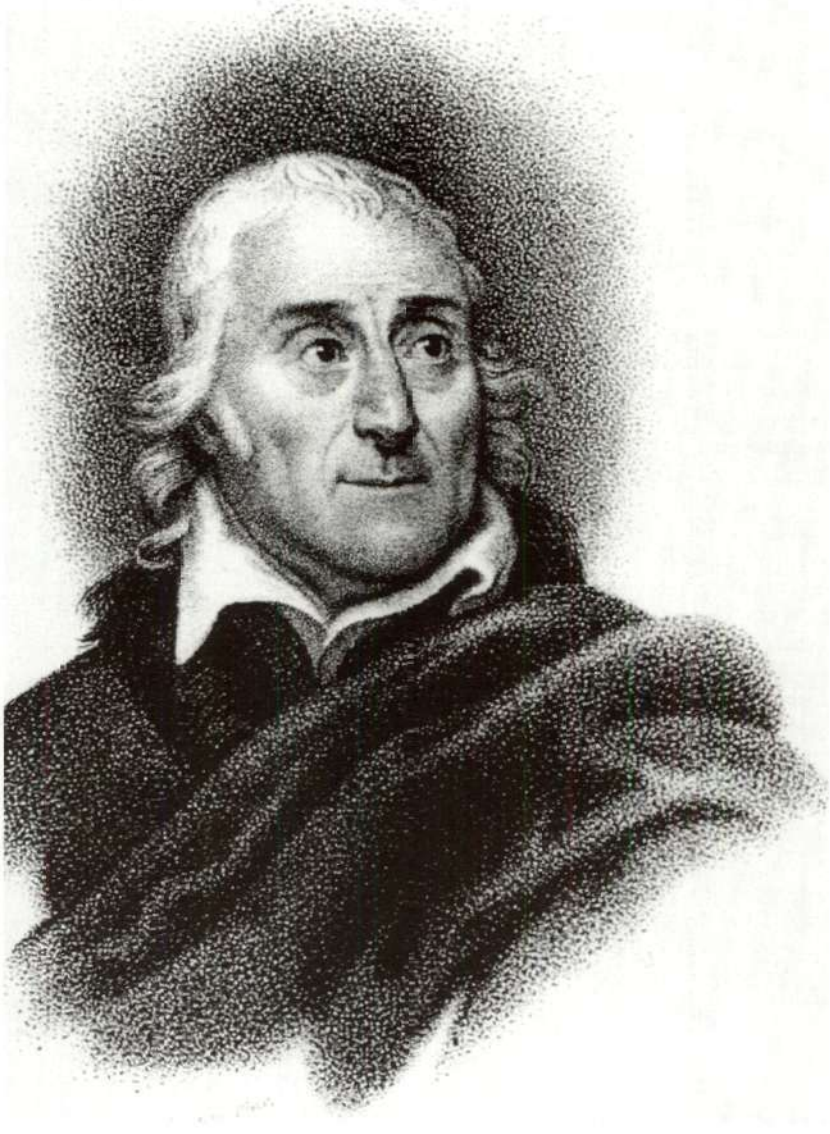
Ooperilibreto kui omapärane kirjandusžanr

Esimeseks sammuks libretode kui kirjandusliku žanri avastamise teel oli XX sajandi alguses ühe saksa kirjastuse (*Reclam*) otsus hakata välja andma kogutud ja kommenteeritud ooperilibretosid. Nii said ooperitekstid väljaspool ooperiteatrite seinu laiemale lugejaskonnale kättesaadavaks. Esimene mulle teada olev ooperilibretodele pühendatud uurimus ilmus 1914. aastal sakslase Edgar Isteli sulest, kes püüdis tutvustada libreto erilist ülesehitust Mozarti ja tema libretisti Da Ponte ooperi "Figaro pulm" varal. Kuni 1950. aastateni trükiti veel üksikuid uurimusi, kuid kindlate meetoditega kirjandusteaduslikust analüüsist selles žanris võib rääkida alles alates 1960. aastatest.

[3] A. Gier (2000), lk 67.

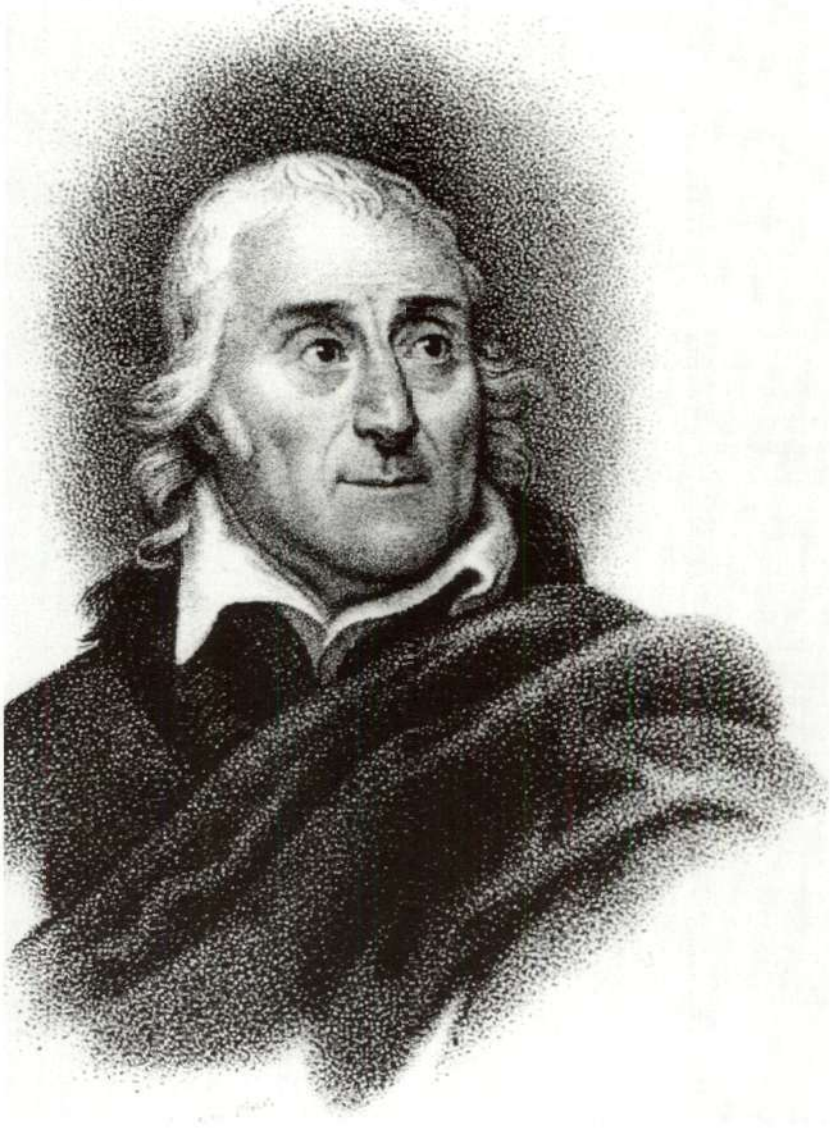
1971. aastal ilmus Ameerika Ühendriikides murranguline teos: "The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto", mille autoriks on ameeriklane Patrick J. Smith. Ta võrdleb ooperilibretot seni tundmatu kümnenda muusaga, kes on oluliselt mõjutanud Õhtumaade kultuurilugu. Libretode kirjandusteadusliku uurimisega tegeleb sellest ajast saadik ka ameerika germanist Ulrich Weisstein ning tema on üks esimesi teadlasi, kes töötas välja libretouurimise kriteeriumid ja komponendid, mida analüüsida. Ehkki ta lähtus ooperiteksti puhul vaidlustatud Aristotelese tragöödia printsiipidest, on see esimene katse piiritleda uurimisobjekti. Weisstein jagas ooperi Arsitotelese järgi kuueks komponendiks, millest libretouurija valdkonda kuuluksid neli: *mythos* ehk sündmustik, *ethe* ehk moraalseid otsustusi tegevad indiviidid, *dianoia* ehk psühholoogiline aspekt ja *lexis* ehk keeleline külg. Ülejäänud kaks valdkonda: *melopoeia* — muusikaline väljendus — ja *opsis* — visuaalsed efektid —, peaksid Weissteini arvates jääma muusika- ja teatriteadlaste hoo-

Wolfgang Amadeus Mozarti tuntuim libretist Lorenzo Da Ponte (1749—1838), "Figaro pulma" ja "Don Giovanni" libreto autor.



1971. aastal ilmus Ameerika Ühendriikides murranguline teos: "The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto", mille autoriks on ameeriklane Patrick J. Smith. Ta võrdleb ooperilibretot seni tundmatu kümnenda muusaga, kes on oluliselt mõjutanud Õhtumaade kultuurilugu. Libretode kirjandusteadusliku uurimisega tegeleb sellest ajast saadik ka ameerika germanist Ulrich Weisstein ning tema on üks esimesi teadlasi, kes töötas välja libretouurimise kriteeriumid ja komponendid, mida analüüsida. Ehkki ta lähtus ooperiteksti puhul vaidlustatud Aristotelese tragöödia printsiipidest, on see esimene katse piiritleda uurimisobjekti. Weisstein jagas ooperi Arsitotelese järgi kuueks komponendiks, millest libretouurija valdkonda kuuluksid neli: *mythos* ehk sündmustik, *ethe* ehk moraalseid otsustusi tegevad indiviidid, *dianoia* ehk psühholoogiline aspekt ja *lexis* ehk keeleline külg. Ülejäänud kaks valdkonda: *melopoeia* — muusikaline väljendus — ja *opsis* — visuaalsed efektid —, peaksid Weissteini arvates jääma muusika- ja teatriteadlaste hoo-

Wolfgang Amadeus Mozarti tuntuim libretist Lorenzo Da Ponte (1749—1838), "Figaro pulma" ja "Don Giovanni" libreto autor.



leks.[4] Tegelikult ei ole niisugune jaotus õigustatud, sest libretouurimine on interdistsiplinaarne valdkond ja nõuab teadmisi ning oskusi kõigil kolmel alal.

Järgmine oluline etapp noore teaduse arengus oli 1983. aastal toimunud romanistide konverents Berliinis, kus käsitleti ooperilibretosid. Sellest võttis osa mitmeid nimekaid teadlasi, kelle ettekanded on kogutud väljaandesse "Oper als Text" (1986). Seal kirjutab Albert Gier, et libretouurimises on toimunud nihe — kui varem püüti formuleerida seaduspärasusi, millele peab kuuletuma üks hea libreto, st valdavalt oli tegevus normatiivne, siis nüüd on aluseks kirjeldav suund. Põhiliselt kasutatakse kahte meetodit: võrdlevat ja sotsiaalajaloolist e mõtteloolist meetodit.[5] Võrdleva meetodiga kõrvutatakse kirjanduslikke allikaid libretodega või ka ooperitekste omavahel, eriti kui nad käsitlevad sarnast teemat (näiteks antiikset müüti). Komparatistliku meetodi alaharuks on veel tõlke võrdlus originaaliga. Ajalooline suund tegeleb libretode analüüsi ja libretistide ning heliloojate koostöö uurimisega pikema aja vältel.

Ooperilibreto žanrilised iseärasused

Aastakümneid on püütud anda libretole definitsiooni. Mainekas ooperileksikonis võib lugeda, et libretoks nimetatakse eelkõige väikest ooperiteksti sisaldavat raamatukest, mida müüakse teatrites enne etendust, ja alles seejärel teksti ennast.[6] Viimast on eri aegadel ja erinevates uurimustes kirjeldatud kui "kirjanduslikku erivormi", "dramaatilist žanrit", "sõnade moodustist, mis ei ole tavalises mõistes kirjandus, ehkki ta jätab kirjanduse mulje [- - -], sest selle eesmärk asub iseendast väljaspool" ja "muusikat võimaldavat struktuuri".[7] Üldjuhul peetakse libretot siiski kirjanduslikuks žanriks, millel on mõningaid eripärasid. Nendeks on:

1. Aja erineva kiirusega voolamine ooperis, mis on tingitud vajadusest peatada aeg-ajalt sündmustik sisemonoloogideks ja afektide kommenteerimiseks. Niisuguseid hetki nimetatakse tavaliselt aariateks, kui nad vastavad teatud vormile ja võimaldavad muusika vaba ning meloodilist arengut. Ehkki ka XX sajandi kirjanduses on sisemonoloogid tuttav nähtus.

2. Teksti tihendamine ehk kontsentreerimine ja vähem olulise väljasõelumine libretost. See puudutab nii tegelasi, situatsioone kui ka dialooge. Tulemus on nagu skelett või raam, millele alles muusika lisandudes antakse lõplik kuju. Richard Strauss on öelnud, et "(...) mitte keegi peale helilooja, kes kavatseb kirjutada libretole muusika, ei oska otsustada tõsiselt võetava, kirjanduslikult väärtusliku ooperiteksti üle, enne kui ei ole kuulnud seda koos sinna juurde kuuluva muusikaga"[8]. Kirjanduslikult väärtuslike tekstide all mõistis Strauss loomulikult oma partneri Hugo von Hofmannsthali[9] libretosid, mida ajakirjandus ooperile tihti liiga tihedaks ja sügavmõtteliseks pidas. Strauss lähtus järelikult teksti hinnates oma vajadustest heliloojana — on tekste, mis tunduvad justkui loodud eksisteerima koos muusikaga, ja leidub ka selliseid, mis ei sobi üldse ooperiks, sest sõnades peitub kogu väljendusjõud, jätmata ruumi teistele kunstidele.

Hofmannsthal sai libreto rollist aru sarnaselt, ehkki kirjanikuna oleks ta mõnikord soovinud oma tekstile suuremat tähelepanu. Siiski rõhutas ta kirjavahetuses Straussiga ooperist "Ariadne Naxosel" rääkides, et kui "ühevaatuseline ooper sisaldab imepärast muusikat, seisneb teksti ülesanne selle muusika diskreetses võimaldamises"[10]. Libreto on järelikult ainult üks osa millestki suuremast ja libretist peab ohjama oma edevust, jättes osa kunstilisi "maiuspalu" muusikale.

3. Pantomiimilaadsete stseenide ja silmaga nähtavate sümbolite olemasolu on väga tähtis situatsioonide tajumiseks ja mõistmiseks, sest osa ooperitekstist läheb niikuinii kaduma, kuidas ka helilooja ei pingutaks. Dramaturgiliselt väga mõjuv on näiteks Lehári operetis "Lõbus lesk" (Victor Léoni ja Leo Steini libreto) lukuaugust piilumise stseen, mis tõstab pinget ja rõhutab olukorra koomilisust.

4. Kontrastid on nagu iga teisegi dramaatilise teose, nii ka ooperi puhul üks põhilisi eeldusi, ainult et võrreldes sõnadraamadega peab neid veelgi tugevamalt ja selgemalt

---

[4] U. Weisstein (1986), lk 154.
[5] A. Gier (1986), lk 9—11.
[6] New Grove Dictionary of Opera (1992), II kd, lk 1185.
[7] Vrd, K. G. Just (1975) lk 230; K.-D. Link (1975) [tsitaat P. Grell (1995), lk 35 järgi]; A. Abert (1960), lk 710; H. U. Gumbrecht (1986), lk 19.
[8] Strauss - Hofmannsthal. Kirjavahetus (1955), 3. V. 1928, lk 544.
[9] Hugo von Hofmannsthal, austria luuletaja ja kirjanik, 1874—1929.
[10] Strauss — Hofmannsthal. Kirjavahetus (1995), 13. II 1913, lk 184.

leks.[4] Tegelikult ei ole niisugune jaotus õigustatud, sest libretouurimine on interdistsiplinaarne valdkond ja nõuab teadmisi ning oskusi kõigil kolmel alal.

Järgmine oluline etapp noore teaduse arengus oli 1983. aastal toimunud romanistide konverents Berliinis, kus käsitleti ooperilibretosid. Sellest võttis osa mitmeid nimekaid teadlasi, kelle ettekanded on kogutud väljaandesse "Oper als Text" (1986). Seal kirjutab Albert Gier, et libretouurimises on toimunud nihe — kui varem püüti formuleerida seaduspärasusi, millele peab kuuletuma üks hea libreto, st valdavalt oli tegevus normatiivne, siis nüüd on aluseks kirjeldav suund. Põhiliselt kasutatakse kahte meetodit: võrdlevat ja sotsiaalajaloolist e mõtteloolist meetodit.[5] Võrdleva meetodiga kõrvutatakse kirjanduslikke allikaid libretodega või ka ooperitekste omavahel, eriti kui nad käsitlevad sarnast teemat (näiteks antiikset müüti). Komparatistliku meetodi alaharuks on veel tõlke võrdlus originaaliga. Ajalooline suund tegeleb libretode analüüsi ja libretistide ning heliloojate koostöö uurimisega pikema aja vältel.

Ooperilibreto žanrilised iseärasused

Aastakümneid on püütud anda libretole definitsiooni. Mainekas ooperileksikonis võib lugeda, et libretoks nimetatakse eelkõige väikest ooperiteksti sisaldavat raamatukest, mida müüakse teatrites enne etendust, ja alles seejärel teksti ennast.[6] Viimast on eri aegadel ja erinevates uurimustes kirjeldatud kui "kirjanduslikku erivormi", "dramaatilist žanrit", "sõnade moodustist, mis ei ole tavalises mõistes kirjandus, ehkki ta jätab kirjanduse mulje [- - -], sest selle eesmärk asub iseendast väljaspool" ja "muusikat võimaldavat struktuuri".[7] Üldjuhul peetakse libretot siiski kirjanduslikuks žanriks, millel on mõningaid eripärasid. Nendeks on:

1. Aja erineva kiirusega voolamine ooperis, mis on tingitud vajadusest peatada aeg-ajalt sündmustik sisemonoloogideks ja afektide kommenteerimiseks. Niisuguseid hetki nimetatakse tavaliselt aariateks, kui nad vastavad teatud vormile ja võimaldavad muusika vaba ning meloodilist arengut. Ehkki ka XX sajandi kirjanduses on sisemonoloogid tuttav nähtus.

2. Teksti tihendamine ehk kontsentreerimine ja vähem olulise väljasõelumine libretost. See puudutab nii tegelasi, situatsioone kui ka dialooge. Tulemus on nagu skelett või raam, millele alles muusika lisandudes antakse lõplik kuju. Richard Strauss on öelnud, et "(...) mitte keegi peale helilooja, kes kavatseb kirjutada libretole muusika, ei oska otsustada tõsiselt võetava, kirjanduslikult väärtusliku ooperiteksti üle, enne kui ei ole kuulnud seda koos sinna juurde kuuluva muusikaga"[8]. Kirjanduslikult väärtuslike tekstide all mõistis Strauss loomulikult oma partneri Hugo von Hofmannsthali[9] libretosid, mida ajakirjandus ooperile tihti liiga tihedaks ja sügavmõtteliseks pidas. Strauss lähtus järelikult teksti hinnates oma vajadustest heliloojana — on tekste, mis tunduvad justkui loodud eksisteerima koos muusikaga, ja leidub ka selliseid, mis ei sobi üldse ooperiks, sest sõnades peitub kogu väljendusjõud, jätmata ruumi teistele kunstidele.

Hofmannsthal sai libreto rollist aru sarnaselt, ehkki kirjanikuna oleks ta mõnikord soovinud oma tekstile suuremat tähelepanu. Siiski rõhutas ta kirjavahetuses Straussiga ooperist "Ariadne Naxosel" rääkides, et kui "ühevaatuseline ooper sisaldab imepärast muusikat, seisneb teksti ülesanne selle muusika diskreetses võimaldamises"[10]. Libreto on järelikult ainult üks osa millestki suuremast ja libretist peab ohjama oma edevust, jättes osa kunstilisi "maiuspalu" muusikale.

3. Pantomiimilaadsete stseenide ja silmaga nähtavate sümbolite olemasolu on väga tähtis situatsioonide tajumiseks ja mõistmiseks, sest osa ooperitekstist läheb niikuinii kaduma, kuidas ka helilooja ei pingutaks. Dramaturgiliselt väga mõjuv on näiteks Lehári operetis "Lõbus lesk" (Victor Léoni ja Leo Steini libreto) lukuaugust piilumise stseen, mis tõstab pinget ja rõhutab olukorra koomilisust.

4. Kontrastid on nagu iga teisegi dramaatilise teose, nii ka ooperi puhul üks põhilisi eeldusi, ainult et võrreldes sõnadraamadega peab neid veelgi tugevamalt ja selgemalt

---

[4] U. Weisstein (1986), lk 154.
[5] A. Gier (1986), lk 9—11.
[6] New Grove Dictionary of Opera (1992), II kd, lk 1185.
[7] Vrd, K. G. Just (1975) lk 230; K.-D. Link (1975) [tsitaat P. Grell (1995), lk 35 järgi]; A. Abert (1960), lk 710; H. U. Gumbrecht (1986), lk 19.
[8] Strauss - Hofmannsthal. Kirjavahetus (1955), 3. V. 1928, lk 544.
[9] Hugo von Hofmannsthal, austria luuletaja ja kirjanik, 1874—1929.
[10] Strauss — Hofmannsthal. Kirjavahetus (1995), 13. II 1913, lk 184.

rõhutama, selleks et muusika võiks luua meeldejäävaid ja äratuntavaid karaktereid. Erinevuste võimendamine tähendab ühtlasi ka tegelaskujude teatavat lihtsustamist, keskendumist paarile dominantsele omadusele, sest tihti mõjub iseloomujoonte segu ooperilaval muusikat killustavana ja efekti lõhkuvana.

5. *Liiirika* on komponent, mis kuulus varem lahutamatu osana ooperisse, sest annab võimaluse väljendada tundeid, mis ongi muusika pärisosa. Seda tehti traditsioonilistes ooperites aariate kujul. Tekstile tähendasid lüürilised momendid eelkõige mõne tabava sõnaga olukorra kirjeldamist, mida helilooja lasi nii tihti korrata, kui tema muusika arenduseks vaja. Kahtlemata mängis muusika või õigemini laulja niisugustes stseenides kõige olulisemat rolli.

Need on üldjoontes libretot sõnadraamast eristavad tunnused, mille tõttu võib ooperitekst ainult lugedes jätta mulje teema pinnapealsest käsitlusest. Ent muusika lisandudes osutuvad loetletud "erinõuded" hädavajalikeks eeldusteks. Nõnda tekib alles ooperit laval nähes tervik.

Libretouurija tööpõld

Tänu nii mitmekesiste kunstide sümbioosile nagu ooper kerkib esile terve hulk huvitavaid küsimusi, mida uurida — näiteks on alati põnev võrrelda omavahel libretisti ja helilooja interpretatsiooni teemat. Vahel võib juhtuda, et helilooja rõhuasetused muusikas erinevad libretisti nägemusest, tekib küsimus — miks? Samuti on huvitav libretisti ja helilooja koostöö iseenesest — missugune on töötaotus, arusaam heast libretost, kas helilooja sekkub libreto kirjutamisse ja kuidas? Missuguseid tekstilõike helilooja kiidab või kritiseerib ja miks? Kas on olemas erinevaid variante tekstist ja mille poolest nad erinevad? Missugune on libreto saamislugu, milliseid allikaid kasutati? Kuidas teos publiku ja kriitika poolt vastu võeti? Need on küsimused, mis pakuvad huvi libretouurijale. Lisaks sellele võib paigutada helilooja ja libretisti koostöid ning libretosid laiemasse konteksti, võrreldes neid teiste kaasaegsetega samal maal või erinevates riikides. On ka uurimusi, mis hõlmavad mitut sajandit korraga. Teemade ring on niisiis päris lai, tuleb vaid leida paljutõotav uurimisobjekt.

Näiteks mulle pakub huvi niisugune nähtus nagu kirjanikud-libretistid XX sajandi Saksamaal, millest kirjutan praegu magistritööd. Teema on selles suhtes eriline, et need juhtumid võib ühe käe sõrmedel üles lugeda, mil tuntud poeet kirjutas XX sajandi Saksamaal muusikateatrile libretosid. Viimaste kirjanduslikult kõrge tase ja keeleline väljendus teevad neist juba iseenesest huvitava lektüüri, kuid peale selle väärib süvenemist küsimus, kuidas mõjutab poeetiliste libretode eriline staatus ooperit kui lõpptulemust.

Selle väikese ülevaatega ooperilibretode teaduslikust uurimisest loodan ärgitada ka teisi avastama uusi interdistsiplinaarseid teemasid, millega siinmail veel ei ole tegeldud. Ooper ja selle tekst pakub igatahes rohkesti võimalusi juurelda osade ja terviku vastastikuse mõjutamise ning koostöö ja lahkarvamuste üle. Tänapäeval, kus piirid erinevate kunstiliikide vahel on sujuvad, võiksid just niisugused üleminekud ühest valdkonnast teise nagu ooperilibreto puhul olla väljakutseks oma maailma avardamisel.

Kasutatud kirjandus:

Anna Amalie Abert. Libretto. Leksikonis: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1960, 8. kd, lk 708—730.

Albert Gier. Das Libretto — Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main, Leipzig, 2000.

Albert Gier. Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Winter, Heidelberg, 1986, lk 9—13.

Petra Grell. Ingeborg Bachmanns Libretti. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berliin jne, 1995, lk 35.

Hans Ulrich Gumbrecht. Musikpragmatik — gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs. Kogumikus: Oper als Text. Winter, Heidelberg, 1986, lk 15—23.

Richard Strauss. Hofmannsthal, Hugo von. Briefwechsel. Atlantis, Zürich, 1955.

The New Grove Dictionary of Opera. London, 1992, II kd, lk 1185—1201.

Ulrich Weisstein. Der Apfel fiel recht weit vom Stamme: Rossinis Guillaume Tell, eine musikalische Schweizerreise. Kogumikus: Oper als Text. Winter, Heidelberg, 1986, lk 147—184.

rõhutama, selleks et muusika võiks luua meeldejäävaid ja äratuntavaid karaktereid. Erinevuste võimendamine tähendab ühtlasi ka tegelaskujude teatavat lihtsustamist, keskendumist paarile dominantsele omadusele, sest tihti mõjub iseloomujoonte segu ooperilaval muusikat killustavana ja efekti lõhkuvana.

5. *Liiirika* on komponent, mis kuulus varem lahutamatu osana ooperisse, sest annab võimaluse väljendada tundeid, mis ongi muusika pärisosa. Seda tehti traditsioonilistes ooperites aariate kujul. Tekstile tähendasid lüürilised momendid eelkõige mõne tabava sõnaga olukorra kirjeldamist, mida helilooja lasi nii tihti korrata, kui tema muusika arenduseks vaja. Kahtlemata mängis muusika või õigemini laulja niisugustes stseenides kõige olulisemat rolli.

Need on üldjoontes libretot sõnadraamast eristavad tunnused, mille tõttu võib ooperitekst ainult lugedes jätta mulje teema pinnapealsest käsitlusest. Ent muusika lisandudes osutuvad loetletud "erinõuded" hädavajalikeks eeldusteks. Nõnda tekib alles ooperit laval nähes tervik.

Libretouurija tööpõld

Tänu nii mitmekesiste kunstide sümbioosile nagu ooper kerkib esile terve hulk huvitavaid küsimusi, mida uurida — näiteks on alati põnev võrrelda omavahel libretisti ja helilooja interpretatsiooni teemat. Vahel võib juhtuda, et helilooja rõhuasetused muusikas erinevad libretisti nägemusest, tekib küsimus — miks? Samuti on huvitav libretisti ja helilooja koostöö iseenesest — missugune on töötaotus, arusaam heast libretost, kas helilooja sekkub libreto kirjutamisse ja kuidas? Missuguseid tekstilõike helilooja kiidab või kritiseerib ja miks? Kas on olemas erinevaid variante tekstist ja mille poolest nad erinevad? Missugune on libreto saamislugu, milliseid allikaid kasutati? Kuidas teos publiku ja kriitika poolt vastu võeti? Need on küsimused, mis pakuvad huvi libretouurijale. Lisaks sellele võib paigutada helilooja ja libretisti koostöid ning libretosid laiemasse konteksti, võrreldes neid teiste kaasaegsetega samal maal või erinevates riikides. On ka uurimusi, mis hõlmavad mitut sajandit korraga. Teemade ring on niisiis päris lai, tuleb vaid leida paljutõotav uurimisobjekt.

Näiteks mulle pakub huvi niisugune nähtus nagu kirjanikud-libretistid XX sajandi Saksamaal, millest kirjutan praegu magistritööd. Teema on selles suhtes eriline, et need juhtumid võib ühe käe sõrmedel üles lugeda, mil tuntud poeet kirjutas XX sajandi Saksamaal muusikateatrile libretosid. Viimaste kirjanduslikult kõrge tase ja keeleline väljendus teevad neist juba iseenesest huvitava lektüüri, kuid peale selle väärib süvenemist küsimus, kuidas mõjutab poeetiliste libretode eriline staatus ooperit kui lõpptulemust.

Selle väikese ülevaatega ooperilibretode teaduslikust uurimisest loodan ärgitada ka teisi avastama uusi interdistsiplinaarseid teemasid, millega siinmail veel ei ole tegeldud. Ooper ja selle tekst pakub igatahes rohkesti võimalusi juurelda osade ja terviku vastastikuse mõjutamise ning koostöö ja lahkarvamuste üle. Tänapäeval, kus piirid erinevate kunstiliikide vahel on sujuvad, võiksid just niisugused üleminekud ühest valdkonnast teise nagu ooperilibreto puhul olla väljakutseks oma maailma avardamisel.

Kasutatud kirjandus:

Anna Amalie Abert. Libretto. Leksikonis: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1960, 8. kd, lk 708—730.

Albert Gier. Das Libretto — Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main, Leipzig, 2000.

Albert Gier. Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Winter, Heidelberg, 1986, lk 9—13.

Petra Grell. Ingeborg Bachmanns Libretti. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berliin jne, 1995, lk 35.

Hans Ulrich Gumbrecht. Musikpragmatik — gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs. Kogumikus: Oper als Text. Winter, Heidelberg, 1986, lk 15—23.

Richard Strauss. Hofmannsthal, Hugo von. Briefwechsel. Atlantis, Zürich, 1955.

The New Grove Dictionary of Opera. London, 1992, II kd, lk 1185—1201.

Ulrich Weisstein. Der Apfel fiel recht weit vom Stamme: Rossinis Guillaume Tell, eine musikalische Schweizerreise. Kogumikus: Oper als Text. Winter, Heidelberg, 1986, lk 147—184.

EVI ARUJÄRV

TUBIN JA AJAD: KLASSIK AJALOO VANGIS

8.–19. juunini kestis pealinnas muusikafestival "Tubin ja tema aeg". 15 kontserdil (peale Tallinna veel Alatskivil, Tartus ja Peterburis – külalisorkestri, Peterburi Filharmoonikute kodulinnas) kõlasid 27 helilooja teosed ja esinesid 13 Eesti ning 9 välissolisti.

Eduard Tubina (1905–1982) nimelise festivali kõrval kohtab Eesti Vabariigis teisigi rahvusromantilisi toiminguid ja mõtteavaldusi: mõned ausambad on püsti pandud; mõni poliitik harrastab veel (vähemasti enne valimisi) isamaalist retoorikat; kodutütred toimetavad ja Erna retk toimub. Üldiselt on rahvusromantika siiski taandunud pragmaatilise individualismi ees. Vastavalt toimetulekule kujundavad Eesti inimese elutunnet ellujäämisfilosoofia või hedonism. Grillfestide lärmis on Tubina festival kokkuvõttes siiski võrdlemisi eeterlik nähtus. Ka kangelas- ja märtrilood ei ole eriti sobivad elumudelid. Aga Eduard Tubina lugu – see ongi kestev dramaatiline märtrilugu ajaloo ahistusest ja üksildusest, mille varju jäävad helilooja teised "minarollid" – Tubin kui romantik või asjalik-kaine helikonstruktor.

"Ajaloo ümberkirjutamine, tõlgendamine käib pidevalt, kõikjal, sest ajalugu teeb tihti ülekohut. Hinnates Tubina muusikat kõrgelt, võiksime öelda, et ka Tubinale tegi ajalugu ülekohut." – "Rahvusvahelise Tubina Ühingu ja festivali "Tubin ja tema aeg" siht oli püüda ajaloo ülekohut heastada, esitada Tubina "mitmekesist ja kõrgväärtuslikku muusikat, mida mitmesugustel põhjustel pole siiani piisavalt esitatud" (Vardo Rumessen festivali kavaraamatus)." Nii kirjutab Avo Sõmer artiklis "Eduard Tubin: aegunud – või muusikaklassik?" ("Sirp" 21. VII 02)

"Aeg" on suurejooneline vaimne konstrukt, mis üsna sobiv Tubina kannatusloolisele autorikujundile pisut avaramat ja erapooletumat konteksti tekitama. Rahvusklassiku nime kõrval sisendab see mõiste mõtet heliloojat ümbritsenud kultuurikeskkonna ühtsusest ja tema tähendusrikkast kuuluvusest sellesse "staatusega" keskkonda. Tegelikkuses jätab mõiste avarus ka laiad piirid festivalikava autorite ja teoste valikuks.

"Tubina aja" sisse mahubki tegelikult terve XX sajand oma üksikute väljendusvahendite (kõlavärv ja rütm) iseseisvumise ning vormivabadustega. Sinna mahub ka näiteks autoritaarsest "kõlatahtest" vabanemise filosoofia John Cage'i ja "algminimalismi" esteetikas. Ja nendesse "paralleelaegadesse" meie rahvusklassik kindlasti ei kuulunud.

Tubina muusika ja vaated kõnelevad sellest, et helilooja kujundav tahe ja tehnoloogilised kaanonid jäid tema jaoks lõpuni eriti oluliseks. Muutuva aja märke lubas ta oma muusikasse küllalt valikuliselt. Tema autoristiili alalhoidlikkust võiks "panklassitsistlikuks" nimetada: selles jäi keskseks tasakaalustatud ning süsteemne meloodilis-harmooniline mõtlemine. See range süsteemsus, milles enamasti on lahti öeldud ka klassikalise funktsionaalharmoonia "isemängivatest" kaunidustest, ei ole eriti kerge "aines" ei kuulamiseks ega ka esitamiseks.

Tubin ja romantism

Eduard Tubina loomingu firmamärgiks on "karge", terts- ja kvartintonatsioone eelistav harmooniakeel ning arhitektooniline, tervikut haarav mõtteviis. See on loonud temast mulje kui monumentalistist, paadunud sümfoonikust ja modernistlikust loojast.

(Hilis)romantismi kajastusi Tubina muusikas rikastavad tõepoolest sajandi esimese poole (saksa, prantsuse ja vene) modernismi värelused. Mitut laadi (rahvus)romantismide kontekst oli festivalikavas, nagu Tubina loominguski, siiski kõnekaim ja kõige laiemalt esindatud.

Tubina seosed romantismiga kerkisid eriti esile **11. juunil Tallinna raekojas** toimunud kammerkontserdil vokaalloomingust (sopran **Pille Lill**, pianist **Marje Lohuaru**; peale **Tubina Richard Strauss, Jean Sibelius, Mart Saar**). Ka eesti väärtluulele kirjutatud soololauludes avaneb Tubin kui romantikust visionäär ja psühhologiseeritud kujundi looja ("Sügise päikene", 1928, Juhan Liiv; "Igatsus", 1941, Ernst Enno; "Õnne ootel", 1943 ja "Ingel lindudega", 1943, Marie Under).

Noore eesti muusika takerdumine hilisromantismi ja ekspressionismi oli üldine ja igati seaduspärane nähtus. Psühhologisee-

EVI ARUJÄRV

TUBIN JA AJAD: KLASSIK AJALOO VANGIS

8.–19. juunini kestis pealinnas muusikafestival "Tubin ja tema aeg". 15 kontserdil (peale Tallinna veel Alatskivil, Tartus ja Peterburis – külalisorkestri, Peterburi Filharmoonikute kodulinnas) kõlasid 27 helilooja teosed ja esinesid 13 Eesti ning 9 välissolisti.

Eduard Tubina (1905–1982) nimelise festivali kõrval kohtab Eesti Vabariigis teisigi rahvusromantilisi toiminguid ja mõtteavaldusi: mõned ausambad on püsti pandud; mõni poliitik harrastab veel (vähemasti enne valimisi) isamaalist retoorikat; kodutütred toimetavad ja Erna retk toimub. Üldiselt on rahvusromantika siiski taandunud pragmaatilise individualismi ees. Vastavalt toimetulekule kujundavad Eesti inimese elutunnet ellujäämisfilosoofia või hedonism. Grillfestide lärmis on Tubina festival kokkuvõttes siiski võrdlemisi eeterlik nähtus. Ka kangelas- ja märtrilood ei ole eriti sobivad elumudelid. Aga Eduard Tubina lugu – see ongi kestev dramaatiline märtrilugu ajaloo ahistusest ja üksildusest, mille varju jäävad helilooja teised "minarollid" – Tubin kui romantik või asjalik-kaine helikonstruktor.

"Ajaloo ümberkirjutamine, tõlgendamine käib pidevalt, kõikjal, sest ajalugu teeb tihti ülekohut. Hinnates Tubina muusikat kõrgelt, võiksime öelda, et ka Tubinale tegi ajalugu ülekohut." – "Rahvusvahelise Tubina Ühingu ja festivali "Tubin ja tema aeg" siht oli püüda ajaloo ülekohut heastada, esitada Tubina "mitmekesist ja kõrgväärtuslikku muusikat, mida mitmesugustel põhjustel pole siiani piisavalt esitatud" (Vardo Rumessen festivali kavaraamatus)." Nii kirjutab Avo Sõmer artiklis "Eduard Tubin: aegunud – või muusikaklassik?" ("Sirp" 21. VII 02)

"Aeg" on suurejooneline vaimne konstrukt, mis üsna sobiv Tubina kannatusloolisele autorikujundile pisut avaramat ja erapooletumat konteksti tekitama. Rahvusklassiku nime kõrval sisendab see mõiste mõtet heliloojat ümbritsenud kultuurikeskkonna ühtsusest ja tema tähendusrikkast kuuluvusest sellesse "staatusega" keskkonda. Tegelikkuses jätab mõiste avarus ka laiad piirid festivalikava autorite ja teoste valikuks.

"Tubina aja" sisse mahubki tegelikult terve XX sajand oma üksikute väljendusvahendite (kõlavärv ja rütm) iseseisvumise ning vormivabadustega. Sinna mahub ka näiteks autoritaarsest "kõlatahtest" vabanemise filosoofia John Cage'i ja "algminimalismi" esteetikas. Ja nendesse "paralleelaegadesse" meie rahvusklassik kindlasti ei kuulunud.

Tubina muusika ja vaated kõnelevad sellest, et helilooja kujundav tahe ja tehnoloogilised kaanonid jäid tema jaoks lõpuni eriti oluliseks. Muutuva aja märke lubas ta oma muusikasse küllalt valikuliselt. Tema autoristiili alalhoidlikkust võiks "panklassitsistlikuks" nimetada: selles jäi keskseks tasakaalustatud ning süsteemne meloodilis-harmooniline mõtlemine. See range süsteemsus, milles enamasti on lahti öeldud ka klassikalise funktsionaalharmoonia "isemängivatest" kaunidustest, ei ole eriti kerge "aines" ei kuulamiseks ega ka esitamiseks.

Tubin ja romantism

Eduard Tubina loomingu firmamärgiks on "karge", terts- ja kvartintonatsioone eelistav harmooniakeel ning arhitektooniline, tervikut haarav mõtteviis. See on loonud temast mulje kui monumentalistist, paadunud sümfoonikust ja modernistlikust loojast.

(Hilis)romantismi kajastusi Tubina muusikas rikastavad tõepoolest sajandi esimese poole (saksa, prantsuse ja vene) modernismi värelused. Mitut laadi (rahvus)romantismide kontekst oli festivalikavas, nagu Tubina loominguski, siiski kõnekaim ja kõige laiemalt esindatud.

Tubina seosed romantismiga kerkisid eriti esile **11. juunil Tallinna raekojas** toimunud kammerkontserdil vokaalloomingust (sopran **Pille Lill**, pianist **Marje Lohuaru**; peale **Tubina Richard Strauss, Jean Sibelius, Mart Saar**). Ka eesti väärtluulele kirjutatud soololauludes avaneb Tubin kui romantikust visionäär ja psühhologiseeritud kujundi looja ("Sügise päikene", 1928, Juhan Liiv; "Igatsus", 1941, Ernst Enno; "Õnne ootel", 1943 ja "Ingel lindudega", 1943, Marie Under).

Noore eesti muusika takerdumine hilisromantismi ja ekspressionismi oli üldine ja igati seaduspärane nähtus. Psühhologisee-

ritud kujund, peenendunud tundeilma kujutus, on mis tahes kultuurilises individualiseerumises vältimatu staadium. Eesti muusikas, mis alles XX sajandi esimestel kümnenditel lõplikult diletantismist välja kasvas, vajas inimesekujund veel läbimängimist (see käib ka meie luule ja kirjanduse kohta).

Kui mõneski Euroopa rahvuskultuuri ruumis (kultuuride Paabelist Ameerikast rääkimata) jõuti XX sajandi esimestel aastakümnetel sihiliku eklektika, eituste või reformatsioonide faasi — irooniliste või distantsitundeliste metatasandi käsitlusteni —, siis Põhjamaade ja Eesti vast ärganud rahvuskultuuride domineeriv "kõneviis" sai seevastu olla valdavalt ja tõsimeelselt siiras ning pateetiline. Ka identiteeti otsiv eesti muusika "isikustas" kujundikeelt, otsis kinnitust ja "jaatavat kõneviisi".

Tõsimeelne paatos läbib eriti Tubina tekstikujundiga seotud vokaalteoseid. **8. juunil avakontserdil** kõlas (bass **Mati Palm**, klaveril **Ralf Taal**) **Tubina ballaad "Ylermi"** (1935/1978; sõnad Eino Leino), mis (hoolimata rahvalaululiselt loitsivast tekstist) oma dramaatilise retoorika ja sümfoniseeritud klaveripartiiga kuulub pigem hilisromantilise muusikakontseptsiooni kui modernistlike vormimängude mõjusfääri.

Romantism oligi Tubina aja ja ka festivalikava võimsaim, inertsiga kontekst.

10. juunil Mustpeade maja Valges saalis mänginud **Rudolf Tobiase nimelise keelpillikvarteti (Maano Männi, Martti Mägi, Heili Eespere, Aare Tammesalu)** kavas ja viimistletud esituses oli kohati lausa salongiromantismi maiku [**Rudolf Tobiase Keelpillikvartett nr 2 *c*-moll 1902; Claude Debussy** üsna romantilise helikeelega **Keelpillikvartett *g*-moll** *op* 10 (1893)].

Tubina "Eleegia" (1946) oma kontsentreeritud motiivistikuga ja käest hajuva tonaalsusega mõjus selle taustal üpris modernselt.

Ka **12. juunil** kõlanud **Teet Järvi** (tšello) ja **Vardo Rumesseni** (klaver) kavas eesti kammermuusikast oli tugev akadeemilise romantismi vari. Meloodiaküllus, tunglev harmooniakeel ja lihtsad žanrikujundid läbisid tervet rida väikevormis teoseid [**Heino Elleri Prelüüd *g*-moll** (1917/1933) ja **Poeem *As*-duur** (1921); **Artur Kapi Prelüüd** (1918); **Rudolf Tobiase "Sõnadeta laul"** (1910), **Mihkel Lüdigi Ballaad *d*-moll** (1945)].

Samal kontserdil kõlanud **Eduard Oja "Ajatriloogia"** (1936) oma tähendusrikaste pealkirjadega ("Elu" — "Igavik" — "Tänapäev") ja rahvalaululist alget ning eksootikat (pentatoonika!) hõlmava helikeelega oli loomisajal tähelepanuväärne katse luua "filosoofilist" muusikakontseptsiooni kõnekate stiilisümbolite kasutamisega. See teos on veel kaugel XX sajandi stiilimängudest ja restauratsioonidest (neoklassitsism; polüstilistika jm), kuid tundlikkus muusika stiilitähenduste suhtes ennustab juba lülitumist muusikakultuuri avaramasse, euroopalikku "keeleruumi".

Tubin ja modernism

Festivalikavas figureeris hulk Tubina-aegseid suurkujusid: Debussy ja Ravel, Sibelius ja Rahmaninov, Medtner ja Skrjabin, Britten ja Šostakovitš. Ei puudunud ka eesti muusika mõjukad nimed läbi aegade: klassikud Rudolf Tobias, Mart Saar ja Heino Eller; meie kaasaegsed Erkki-Sven Tüür, Arvo Pärt ja Veljo Tormis.

Nagu teada, ei peibutanud Tubinat siiski radikaalsus — Skrjabini ekstaatilised ja

Paul Hillieri juhatusel sai kuulda Eesti Filharmoonia Kammerkooriga Alatskivi mõisas ja "Estonia" kontserdisaalis Tubina teoste kõrval ka Kreegi, Kaljo Raidi, Tobiase, Saare, Tormise ja soomlase Einojuhani Rautavaara kooriloomingut.

ritud kujund, peenendunud tundeilma kujutus, on mis tahes kultuurilises individualiseerumises vältimatu staadium. Eesti muusikas, mis alles XX sajandi esimestel kümnenditel lõplikult diletantismist välja kasvas, vajas inimesekujund veel läbimängimist (see käib ka meie luule ja kirjanduse kohta).

Kui mõneski Euroopa rahvuskultuuri ruumis (kultuuride Paabelist Ameerikast rääkimata) jõuti XX sajandi esimestel aastakümnetel sihiliku eklektika, eituste või reformatsioonide faasi — irooniliste või distantsitundeliste metatasandi käsitlusteni —, siis Põhjamaade ja Eesti vast ärganud rahvuskultuuride domineeriv "kõneviis" sai seevastu olla valdavalt ja tõsimeelselt siiras ning pateetiline. Ka identiteeti otsiv eesti muusika "isikustas" kujundikeelt, otsis kinnitust ja "jaatavat kõneviisi".

Tõsimeelne paatos läbib eriti Tubina tekstikujundiga seotud vokaalteoseid. **8. juunil avakontserdil** kõlas (bass **Mati Palm**, klaveril **Ralf Taal**) **Tubina ballaad "Ylermi"** (1935/1978; sõnad Eino Leino), mis (hoolimata rahvalaululiselt loitsivast tekstist) oma dramaatilise retoorika ja sümfoniseeritud klaveripartiiga kuulub pigem hilisromantilise muusikakontseptsiooni kui modernistlike vormimängude mõjusfääri.

Romantism oligi Tubina aja ja ka festivalikava võimsaim, inertsiga kontekst.

10. juunil Mustpeade maja Valges saalis mänginud **Rudolf Tobiase nimelise keelpillikvarteti (Maano Männi, Martti Mägi, Heili Eespere, Aare Tammesalu)** kavas ja viimistletud esituses oli kohati lausa salongiromantismi maiku [**Rudolf Tobiase Keelpillikvartett nr 2 *c*-moll 1902; Claude Debussy** üsna romantilise helikeelega **Keelpillikvartett *g*-moll** *op* 10 (1893)].

Tubina "Eleegia" (1946) oma kontsentreeritud motiivistikuga ja käest hajuva tonaalsusega mõjus selle taustal üpris modernselt.

Ka **12. juunil** kõlanud **Teet Järvi** (tšello) ja **Vardo Rumesseni** (klaver) kavas eesti kammermuusikast oli tugev akadeemilise romantismi vari. Meloodiaküllus, tunglev harmooniakeel ja lihtsad žanrikujundid läbisid tervet rida väikevormis teoseid [**Heino Elleri Prelüüd *g*-moll** (1917/1933) ja **Poeem *As*-duur** (1921); **Artur Kapi Prelüüd** (1918); **Rudolf Tobiase "Sõnadeta laul"** (1910), **Mihkel Lüdigi Ballaad *d*-moll** (1945)].

Samal kontserdil kõlanud **Eduard Oja "Ajatriloogia"** (1936) oma tähendusrikaste pealkirjadega ("Elu" — "Igavik" — "Tänapäev") ja rahvalaululist alget ning eksootikat (pentatoonika!) hõlmava helikeelega oli loomisajal tähelepanuväärne katse luua "filosoofilist" muusikakontseptsiooni kõnekate stiilisümbolite kasutamisega. See teos on veel kaugel XX sajandi stiilimängudest ja restauratsioonidest (neoklassitsism; polüstilistika jm), kuid tundlikkus muusika stiilitähenduste suhtes ennustab juba lülitumist muusikakultuuri avaramasse, euroopalikku "keeleruumi".

Tubin ja modernism

Festivalikavas figureeris hulk Tubina-aegseid suurkujusid: Debussy ja Ravel, Sibelius ja Rahmaninov, Medtner ja Skrjabin, Britten ja Šostakovitš. Ei puudunud ka eesti muusika mõjukad nimed läbi aegade: klassikud Rudolf Tobias, Mart Saar ja Heino Eller; meie kaasaegsed Erkki-Sven Tüür, Arvo Pärt ja Veljo Tormis.

Nagu teada, ei peibutanud Tubinat siiski radikaalsus — Skrjabini ekstaatilised ja

Paul Hillieri juhatusel sai kuulda Eesti Filharmoonia Kammerkooriga Alatskivi mõisas ja "Estonia" kontserdisaalis Tubina teoste kõrval ka Kreegi, Kaljo Raidi, Tobiase, Saare, Tormise ja soomlase Einojuhani Rautavaara kooriloomingut.

Debussy ning Raveli jahedad kõlamängud. Ka Richard Straussi maaliline orkestrikiri jäi bachilikult selgeid mustreid eelistavale Tubinale võõraks.

Pigem on Tubinal teatavat hingesugulust akadeemilise romantiku oreooliga Nikolai Medtneri, filsoofilise sümfonisti Dmitri Šostakovitši või (ühist romantismi "algkooli" ja kainet arhitektoonilist mõtlemist arvesse võttes) Benjamin Britteni muusikaga.

Seosed sajandialguse muusika modernsete värelustega ei peegeldu Tubina muusikas mitte otseste stiililaenudena, vaid kaudsemalt — ekspressionistlikus atmosfääris, peenendunud detailikõnes ja rütmifaktuuri tähtsustumises.

Erinevaid mõjusid, eeskätt harmoonia ja laadikasutuse vallas, kuulis **8. juuni avatseremoonial** kõlanud **Tubina** 1930. aastate **kooriloomingus (Eesti Rahvusmeeskoor,** dirigent **Ants Soots**). Oli kargeid tertsharmooniaid ("Resignatsioon", Eino Leino; "Rändaja õhtulaul", Ernst Enno), rahvalaululisi faktuure ("Jaanitule laul") ja viimasega ühes komplektis — kromatiseeritud, järskude modulatsioonidega helikeel ("Külvipalve").

Seoses mitmekesiste mõjudega on Tubina muusikas huvitavaid sünteese ja provotseerivat eklektikatki.

17. juunil kõlas **Eesti Filharmoonia Kammerkoori** kavas **Paul Hillieri** juhatusel **Tubina** pikk klaverisaatega **ballaad "Laul lumest"** (1952; Henrik Visnapuu; klaveril **Mati Mikalai**). Teose ekspressionistlik tundetoon ja polüfooniline faktuur tekitavad muusikas ülekoormusi; samas üllatab klaveripartii täpsete koloristlike nüanssidega. Impressionistlik koloriidimäng ja kontrapunktiline mõtlemine põhjustavad Tubina muusikas mõnigi kord teatavat vastuolu.

Samal kontserdil kõlanud **Tubina kolm laulu** ("Ära usu", "Üö tuleb", "Oh, minu ellad") **tsüklist "Vanapiiga laulud"** (1969; sõnad rahvaluulest) näitavad samasugust assimileerivat mõtteviisi: klassikalise kontrapunkti võtted (imitatsioonid) segunevad Tubina muusikas sageli rahvamuusikaliste struktuuride ja faktuuritüüpidega (heterofoonia).

Kindel on, et moderniseeritud, struktuurselt üldistatud rahvaviis on üks märkimisväärne stiililine küpsemisprotsess, mis ilmutab end Cyrillus Kreegi, Mart Saare ja Tubina loomingus, ulatub Ester Mägi, Anti Marguste, Heino Jürisalu ja Lepo Sumera töödesse ning saab kroonitud Veljo Tormise töödes, kus peaaegu kaob piir rahvalaulu ja modernistliku struktuurse mõtlemise vahel.

Modernism oma väljakujunenud ja küpsenud tähenduses — mitte kui mingi muusikat puudutav koloristlik või kujundikeele nähtus, vaid kui ruumiline, teosetervikut haarav strukturaalne mõtlemine, — ilmneb eriti Tubina hilisemates väikevormides. Selles suhtes oli avastuslik **18. juunil "Estonias"** toimunud **Peeter Laulu** kontsert, kus kõlasid **Tubina "Seitse prelüüdi"** aastast 1976. Tubina klaveriminiatuuride aforistlik mõttetihedus ja senisest märksa suurem rõhk kõlaväljendusele kõneleb ühest küljest autoristiili püsivusest, teisest küljest helilooja pidevast assimilatsioonivõimest veel kõrges eas.

Festivali "Tubin ja tema aeg" ajal toimus 8.–9. juunil Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu korraldusel ka vastav teaduslik sümpoosion. Fotol vasakult helilooja poeg Eino Tubin abikaasa Beyhaniga ja ühingu presiidiumi liikmed Hans Ästrand ja Gunnar Larsson Rootsist.

13. juunil oli **Tallinna Kammerorkestri** ja **Juha Kangase** kavas ka **Tubina "Muusika keelpillidele"** (1963). Teosele annavad kompaktsuse *ostinato*-rütmid ja tähendusrikkad tuumikintonatsioonid. Melanhoolne heterofoonia, madaldatud astmed ja dramaatilisse groteski kalduvad *ostinato*'d seostuvad selgesti Šostakovitši, Räätsa ja Tambergi loominguga. Valikutes ekspressiivse kõlakujundi ja jooneselguse vahel jääb selles teoses üsna sageli peale ka kõlakujund: XX sajandi kõlakultus mõjutas ka Tubinat. "Muusikas keelpillidele" valitseb seesama mõrkjas dissonantsus, iroonia ja dramatismi sulam, mida me teame 1960. aastate kodueesti muusikast ja milles on juba postmodernismi hõngu. Kahe "Eesti" kultuur jõudis tol ajal "sünkrooni"...

Tubina festivali **lõppkontserdil** kõlas **ERSO** ja **Paavo Järvi** esituses eesti modernismi kuldaja teos — **Arvo Pärdi Esimene, "Polüfooniline" sümfoonia** (1963/64). See on üks nendest töödest, mis sisaldab võimsat sünteesi: teoses ühinevad nii tervikut haarav strukturaalne mõtlemine, traditsioonilise klassikalis-romantilise "suure sümfonismiga" võrdväärne tugev dramaatiline laeng kui ka

Debussy ning Raveli jahedad kõlamängud. Ka Richard Straussi maaliline orkestrikiri jäi bachilikult selgeid mustreid eelistavale Tubinale võõraks.

Pigem on Tubinal teatavat hingesugulust akadeemilise romantiku oreooliga Nikolai Medtneri, filsoofilise sümfonisti Dmitri Šostakovitši või (ühist romantismi "algkooli" ja kainet arhitektoonilist mõtlemist arvesse võttes) Benjamin Britteni muusikaga.

Seosed sajandialguse muusika modernsete värelustega ei peegeldu Tubina muusikas mitte otseste stiililaenudena, vaid kaudsemalt — ekspressionistlikus atmosfääris, peenendunud detailikõnes ja rütmifaktuuri tähtsustumises.

Erinevaid mõjusid, eeskätt harmoonia ja laadikasutuse vallas, kuulis **8. juuni avatseremoonial** kõlanud **Tubina** 1930. aastate **kooriloomingus (Eesti Rahvusmeeskoor,** dirigent **Ants Soots**). Oli kargeid tertsharmooniaid ("Resignatsioon", Eino Leino; "Rändaja õhtulaul", Ernst Enno), rahvalaululisi faktuure ("Jaanitule laul") ja viimasega ühes komplektis — kromatiseeritud, järskude modulatsioonidega helikeel ("Külvipalve").

Seoses mitmekesiste mõjudega on Tubina muusikas huvitavaid sünteese ja provotseerivat eklektikatki.

17. juunil kõlas **Eesti Filharmoonia Kammerkoori** kavas **Paul Hillieri** juhatusel **Tubina** pikk klaverisaatega **ballaad "Laul lumest"** (1952; Henrik Visnapuu; klaveril **Mati Mikalai**). Teose ekspressionistlik tundetoon ja polüfooniline faktuur tekitavad muusikas ülekoormusi; samas üllatab klaveripartii täpsete koloristlike nüanssidega. Impressionistlik koloriidimäng ja kontrapunktiline mõtlemine põhjustavad Tubina muusikas mõnigi kord teatavat vastuolu.

Samal kontserdil kõlanud **Tubina kolm laulu** ("Ära usu", "Üö tuleb", "Oh, minu ellad") **tsüklist "Vanapiiga laulud"** (1969; sõnad rahvaluulest) näitavad samasugust assimileerivat mõtteviisi: klassikalise kontrapunkti võtted (imitatsioonid) segunevad Tubina muusikas sageli rahvamuusikaliste struktuuride ja faktuuritüüpidega (heterofoonia).

Kindel on, et moderniseeritud, struktuurselt üldistatud rahvaviis on üks märkimisväärne stiililine küpsemisprotsess, mis ilmutab end Cyrillus Kreegi, Mart Saare ja Tubina loomingus, ulatub Ester Mägi, Anti Marguste, Heino Jürisalu ja Lepo Sumera töödesse ning saab kroonitud Veljo Tormise töödes, kus peaaegu kaob piir rahvalaulu ja modernistliku struktuurse mõtlemise vahel.

Modernism oma väljakujunenud ja küpsenud tähenduses — mitte kui mingi muusikat puudutav koloristlik või kujundikeele nähtus, vaid kui ruumiline, teosetervikut haarav strukturaalne mõtlemine, — ilmneb eriti Tubina hilisemates väikevormides. Selles suhtes oli avastuslik **18. juunil "Estonias"** toimunud **Peeter Laulu** kontsert, kus kõlasid **Tubina "Seitse prelüüdi"** aastast 1976. Tubina klaveriminiatuuride aforistlik mõttetihedus ja senisest märksa suurem rõhk kõlaväljendusele kõneleb ühest küljest autoristiili püsivusest, teisest küljest helilooja pidevast assimilatsioonivõimest veel kõrges eas.

Festivali "Tubin ja tema aeg" ajal toimus 8.–9. juunil Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu korraldusel ka vastav teaduslik sümpoosion. Fotol vasakult helilooja poeg Eino Tubin abikaasa Beyhaniga ja ühingu presiidiumi liikmed Hans Ästrand ja Gunnar Larsson Rootsist.

13. juunil oli **Tallinna Kammerorkestri** ja **Juha Kangase** kavas ka **Tubina "Muusika keelpillidele"** (1963). Teosele annavad kompaktsuse *ostinato*-rütmid ja tähendusrikkad tuumikintonatsioonid. Melanhoolne heterofoonia, madaldatud astmed ja dramaatilisse groteski kalduvad *ostinato*'d seostuvad selgesti Šostakovitši, Räätsa ja Tambergi loominguga. Valikutes ekspressiivse kõlakujundi ja jooneselguse vahel jääb selles teoses üsna sageli peale ka kõlakujund: XX sajandi kõlakultus mõjutas ka Tubinat. "Muusikas keelpillidele" valitseb seesama mõrkjas dissonantsus, iroonia ja dramatismi sulam, mida me teame 1960. aastate kodueesti muusikast ja milles on juba postmodernismi hõngu. Kahe "Eesti" kultuur jõudis tol ajal "sünkrooni"...

Tubina festivali **lõppkontserdil** kõlas **ERSO** ja **Paavo Järvi** esituses eesti modernismi kuldaja teos — **Arvo Pärdi Esimene, "Polüfooniline" sümfoonia** (1963/64). See on üks nendest töödest, mis sisaldab võimsat sünteesi: teoses ühinevad nii tervikut haarav strukturaalne mõtlemine, traditsioonilise klassikalis-romantilise "suure sümfonismiga" võrdväärne tugev dramaatiline laeng kui ka

üldistatud vanamuusikalised — kontrapunktilised struktuurid.

Põhimõtteliselt läbib seesama väljendusvahendite sulam arengus ja vastasseisudes ka Eduard Tubina muusikat. Tubina muusika ongi omal moel jätkunud 1960. aastate ja hilisemas eesti muusikas.

Tubin ja interpretatsioon

XX sajandi interpretatsiooni praktikast paistab selgesti, et mingid retoorika üldmudelid, pingeväljade kujundamine ja "kõnelised" struktuurid on muusikas märksa püsivamad nähtused kui peenem stilistika — näiteks laadistruktuurid ja harmooniakeel.

Romantikute rikkalik retooriline arsenal mängib olulist rolli ka XX sajandi modernistlikes tuultes. Ka Tubin järgib oma väikevormides, eriti vokaalloomingus enamasti üsna paindlikult romantilise meloodiakujunduse ja dramaturgia tavapäraseid pingekaari. Uuenenud, modernistlik autoripilk avaldub väljendusrikkas, teravdunud kõla- ja detailitajus.

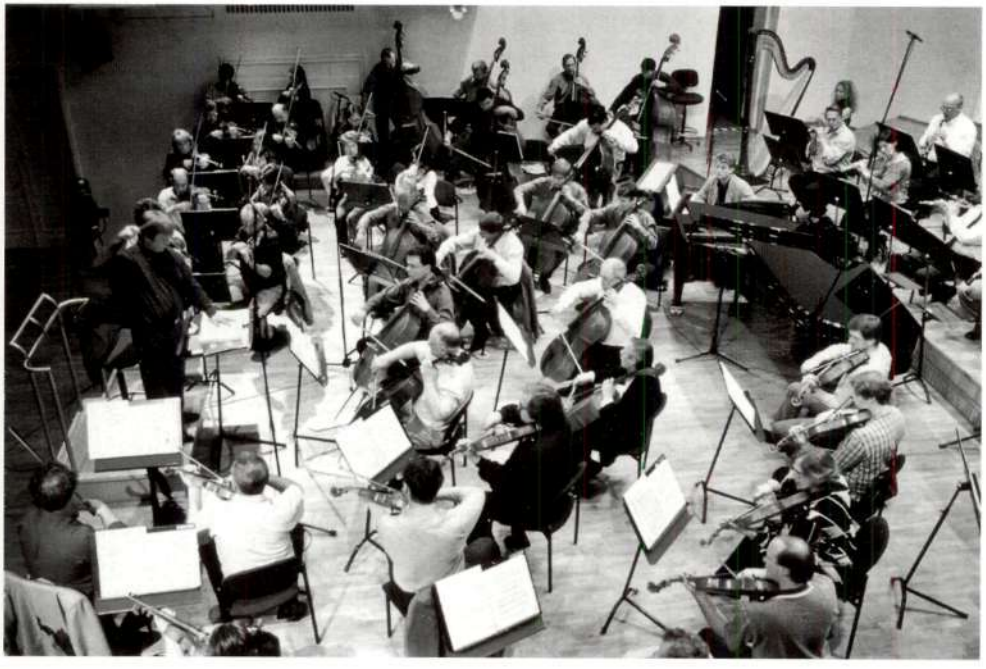
Tubina festivali seekordne parim kammerkontsert ja ehk kvaliteetseim muusikasündmus üldse oli **11. juunil Tallinna raekojas** kõlanud **romantiline kammerkava Pille Lillelt** (sopran) ja **Marje Lohuarult** (klaver). **Tubina** ja **Mart Saare** 1920.—1940. aastate soololaulude kõrval kõlasid **Britteni** laulud (1960), **Sibeliuse** (tugevate Tšaikovski mõjudega) kaks laulu XIX—XX sajandi vahetuselt ja terve hulk **Richard Straussi** laule XIX sajandi lõpult. Tervikuna suurepärasest koostööst jäi eriti kõrvu Marje Lohuaru haruldaselt detailitäpne ja poeetiliselt tundlik klaveripartii.

14. juunil mängis **"Estonia" kontserdisaalis** brasiillannast inglise pianist **Cristina Ortiz**, kelle tehniliselt laitmatu mängulaadi iseärasuseks oli valdavalt mahe-lüüriline, otsekui sügavuseta kõlafaktuur.

Ortiz hiilgas mitmekesise tehnikaga **Sergei Rahmaninovi** orkestraalsetes **"Variatsioonides Corelli teemale"** *d*-moll (1931) ja särava koloriidiga **Heitor Villa-Lobose** palades. Samas mahendas pianisti kammerlik mängumaneer **Maurice Raveli** (Sonatiin *fis*-moll, 105) rütmifaktuuri ja **Debussy** teoste värvipaletti (Kaks arabeski, 1988; "Reflets dans l'eau"/ "Peegeldused vees" — tsüklist "Images"/"Kujundid", 1905; "L'Isle joyeuse"/"Rõõmu saar", 1904).

Hoolikalt tembitud kõla ja liikumiskergusega mängis Ortiz "ümaraks" ka **Tubina "Viie prelüüdi"** (1928; 1934, 1935) kõla- ja rütmikujundid, millesse (kas või heitliku vabatonaalsuse ja intervallipingete läbi) on siiski märksa enam "esituse valu" kirjutatud, kui kontserdilavalt kuulda oli...

Peterburi eestlasest rahvusvahelise nimega superpianist **Peeter Laul** mängis oma

Legendaarsed, nn Mravinski orkestrina tuntud Peterburi Filharmoonikud Nikolai Alekseevi juhatusel. Hetk proovist "Estonia" kontserdisaalis.

üldistatud vanamuusikalised — kontrapunktilised struktuurid.

Põhimõtteliselt läbib seesama väljendusvahendite sulam arengus ja vastasseisudes ka Eduard Tubina muusikat. Tubina muusika ongi omal moel jätkunud 1960. aastate ja hilisemas eesti muusikas.

Tubin ja interpretatsioon

XX sajandi interpretatsiooni praktikast paistab selgesti, et mingid retoorika üldmudelid, pingeväljade kujundamine ja "kõnelised" struktuurid on muusikas märksa püsivamad nähtused kui peenem stilistika — näiteks laadistruktuurid ja harmooniakeel.

Romantikute rikkalik retooriline arsenal mängib olulist rolli ka XX sajandi modernistlikes tuultes. Ka Tubin järgib oma väikevormides, eriti vokaalloomingus enamasti üsna paindlikult romantilise meloodiakujunduse ja dramaturgia tavapäraseid pingekaari. Uuenenud, modernistlik autoripilk avaldub väljendusrikkas, teravdunud kõla- ja detailitajus.

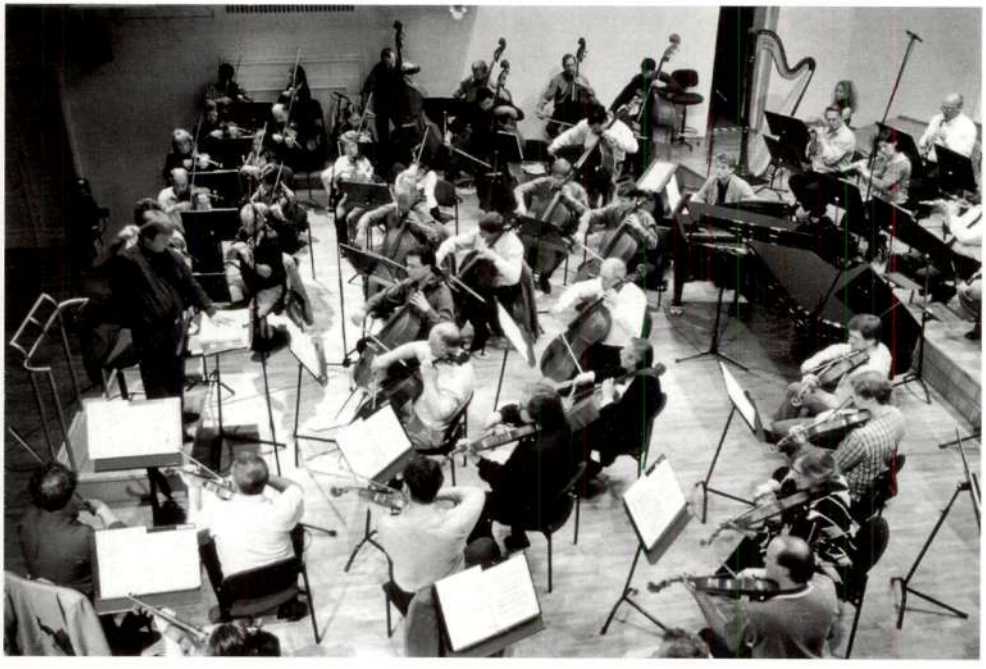
Tubina festivali seekordne parim kammerkontsert ja ehk kvaliteetseim muusikasündmus üldse oli **11. juunil Tallinna raekojas** kõlanud **romantiline kammerkava Pille Lillelt** (sopran) ja **Marje Lohuarult** (klaver). **Tubina** ja **Mart Saare** 1920.—1940. aastate soololaulude kõrval kõlasid **Britteni** laulud (1960), **Sibeliuse** (tugevate Tšaikovski mõjudega) kaks laulu XIX—XX sajandi vahetuselt ja terve hulk **Richard Straussi** laule XIX sajandi lõpult. Tervikuna suurepärasest koostööst jäi eriti kõrvu Marje Lohuaru haruldaselt detailitäpne ja poeetiliselt tundlik klaveripartii.

14. juunil mängis **"Estonia" kontserdisaalis** brasiillannast inglise pianist **Cristina Ortiz**, kelle tehniliselt laitmatu mängulaadi iseärasuseks oli valdavalt mahe-lüüriline, otsekui sügavuseta kõlafaktuur.

Ortiz hiilgas mitmekesise tehnikaga **Sergei Rahmaninovi** orkestraalsetes **"Variatsioonides Corelli teemale"** *d*-moll (1931) ja särava koloriidiga **Heitor Villa-Lobose** palades. Samas mahendas pianisti kammerlik mängumaneer **Maurice Raveli** (Sonatiin *fis*-moll, 105) rütmifaktuuri ja **Debussy** teoste värvipaletti (Kaks arabeski, 1988; "Reflets dans l'eau"/ "Peegeldused vees" — tsüklist "Images"/"Kujundid", 1905; "L'Isle joyeuse"/"Rõõmu saar", 1904).

Hoolikalt tembitud kõla ja liikumiskergusega mängis Ortiz "ümaraks" ka **Tubina "Viie prelüüdi"** (1928; 1934, 1935) kõla- ja rütmikujundid, millesse (kas või heitliku vabatonaalsuse ja intervallipingete läbi) on siiski märksa enam "esituse valu" kirjutatud, kui kontserdilavalt kuulda oli...

Peterburi eestlasest rahvusvahelise nimega superpianist **Peeter Laul** mängis oma

Legendaarsed, nn Mravinski orkestrina tuntud Peterburi Filharmoonikud Nikolai Alekseevi juhatusel. Hetk proovist "Estonia" kontserdisaalis.

soolokontserdil (**18. juunil**) **Tubina "Seitset prelüüdi"** "lehest"; esituses oli mõnigi otsisklev hetk, aga seda huvitavam oli jälgida hetke tabamise kiirust, kujundi sündi muusikas. Laulu kontsentratsioonivõime klappis suurepäraselt Tubina väikevormide lakoonilise väljendusrikkusega.

Aga tundub, et nagu Tubina nii ka Šostakovitši (10 prelüüdi tsüklist "24 prelüüdi" *op* 33; 1933) uusaegne, karmivõitu, löökhelil põhinev kõlakontseptsioon ei sobinud päris hästi Laulu aristokraatse sõrmelöögiga... Vähemasti traditsiooniks saanud autorikujundit arvesse võttes.

Tubina suurvormides lõhub või muudab romantilisi retoorikamudeleid keerukamaks polüfooniline faktuurikäsitlus ja *ostinato*-printsiip. Polüfoonia muudab kõlapildi tihedaks; rahvalaulust või neoklassitsismist inspireeritud ostinaatsus kipub paigalseisu inertsi tekitama.

Seda sorti tiheduse ning inertsijõudude ületamine tundub olevat üks Tubina suurvormide esituse võtmeküsimusi. Siin tuleb teravamalt esile ka valikusund (modernistliku) struktuuriselguse või (romantilise) "tormi ja tungi" retoorika vahel.

Festivali neli kontserti suurele orkestrile tõid tolle (juba helilooja stiilist johtuva) dilemma selgelt esile.

8. juuni avatseremoonial "Estonia" kontserdisaalis (**ERSO**, dirigent **Arvo Volmer**) kõlas kammer- ja koorimuusika kõrval **Tubina** viimane, lõpetamata **XI sümfoonia** (partituuri vormistas Kanada väliseestlasest helilooja Kaljo Raid). Teose helikeel on tüüpiline Tubin: hakitud kontuuriga ekspressionistlik meloodika, *ostinato*'d ja fanfaarsed kvartintonatsioonid... Sümfoonia esituses jäi domineerima jaanräätsalik, lahenduseta, suletud ringis tiksuv motoorika. Esitus oli üks näide sellest, kuidas dramaturgiline pikamaastrateegia jääb kontserdilaval modernistlike struktuurimängude varju. (9. juunil taas ERSO ja Volmeri esitatud Tubina X sümfoonia jäi kahjuks kuulamata.)

13. juunil esitas **Tallinna Kammerorkester Juha Kangase** juhatusel **Tubina "Muusika keelpillidele"** (1963). Kangas on dirigent, kes pöörab erilist tähelepanu kõlakujundile. Tema huvi ei ole mitte intonatsioon, vaid värv, keelpillifaktuuri erinevates kirkuseastmetes (matist säravate toonideni) "pinnatöötlused". Ka kohati üsna ekstsentriliselt ilmekas fraasikujundus ja kõnekad tsesuurid. Kangase kõlamängud ei ole küll väga tubinlikud, aga on küllalt põnevad ja dramaatilised; sellest tekkiv detailirikkus kompenseerib ka esituse dramaturgilisi, "suure plaani" puudujääke.

Ka Kangase dirigeeritud teised teosed moodustasid kauni akvarelse rea. **Rudolf Tobiase "Ööpalas"** (1902/1939, Eduard Tubina seade) võlusid puhangulisus ja matt kõla. **Jean Sibeliuse** teoste ("Impromptu", 1894; "Romanss", 1903; "Presto", 1889/90) esitusi värvis lüüriline tundepeenus: rahumeelsed koraaliharmooniad ja keelpillimeloodiate kõlavarjundite rikkus.

USA sopran Wendy Walleri esituses ERSOga kuulis publik Arvo Volmeri juhatusel 9. juunil Richard Straussi tsükli "Neli viimast laulu" väga muusikaalset ja paindlikku esitust.

Peterburi Filharmoonikute kontrabassisolist Aleksandr Šilo (keskel) solceris Tubina Kontrabassikontserdis.

soolokontserdil (**18. juunil**) **Tubina "Seitset prelüüdi"** "lehest"; esituses oli mõnigi otsisklev hetk, aga seda huvitavam oli jälgida hetke tabamise kiirust, kujundi sündi muusikas. Laulu kontsentratsioonivõime klappis suurepäraselt Tubina väikevormide lakoonilise väljendusrikkusega.

Aga tundub, et nagu Tubina nii ka Šostakovitši (10 prelüüdi tsüklist "24 prelüüdi" *op* 33; 1933) uusaegne, karmivõitu, löökhelil põhinev kõlakontseptsioon ei sobinud päris hästi Laulu aristokraatse sõrmelöögiga... Vähemasti traditsiooniks saanud autorikujundit arvesse võttes.

Tubina suurvormides lõhub või muudab romantilisi retoorikamudeleid keerukamaks polüfooniline faktuurikäsitlus ja *ostinato*-printsiip. Polüfoonia muudab kõlapildi tihedaks; rahvalaulust või neoklassitsismist inspireeritud ostinaatsus kipub paigalseisu inertsi tekitama.

Seda sorti tiheduse ning inertsijõudude ületamine tundub olevat üks Tubina suurvormide esituse võtmeküsimusi. Siin tuleb teravamalt esile ka valikusund (modernistliku) struktuuriselguse või (romantilise) "tormi ja tungi" retoorika vahel.

Festivali neli kontserti suurele orkestrile tõid tolle (juba helilooja stiilist johtuva) dilemma selgelt esile.

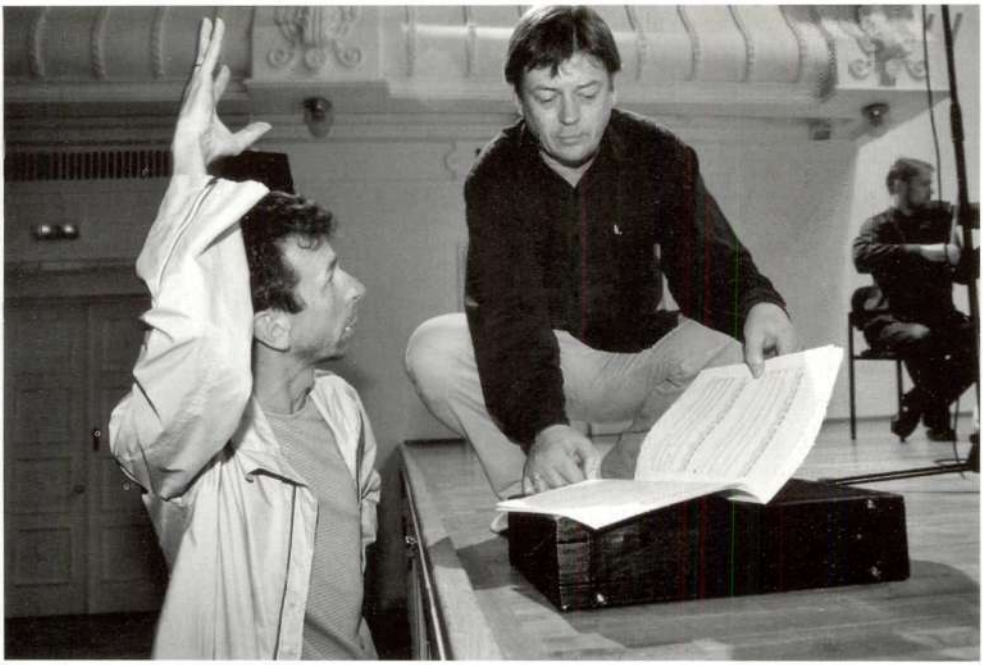
8. juuni avatseremoonial "Estonia" kontserdisaalis (**ERSO**, dirigent **Arvo Volmer**) kõlas kammer- ja koorimuusika kõrval **Tubina** viimane, lõpetamata **XI sümfoonia** (partituuri vormistas Kanada väliseestlasest helilooja Kaljo Raid). Teose helikeel on tüüpiline Tubin: hakitud kontuuriga ekspressionistlik meloodika, *ostinato*'d ja fanfaarsed kvartintonatsioonid... Sümfoonia esituses jäi domineerima jaanräätsalik, lahenduseta, suletud ringis tiksuv motoorika. Esitus oli üks näide sellest, kuidas dramaturgiline pikamaastrateegia jääb kontserdilaval modernistlike struktuurimängude varju. (9. juunil taas ERSO ja Volmeri esitatud Tubina X sümfoonia jäi kahjuks kuulamata.)

13. juunil esitas **Tallinna Kammerorkester Juha Kangase** juhatusel **Tubina "Muusika keelpillidele"** (1963). Kangas on dirigent, kes pöörab erilist tähelepanu kõlakujundile. Tema huvi ei ole mitte intonatsioon, vaid värv, keelpillifaktuuri erinevates kirkuseastmetes (matist säravate toonideni) "pinnatöötlused". Ka kohati üsna ekstsentriliselt ilmekas fraasikujundus ja kõnekad tsesuurid. Kangase kõlamängud ei ole küll väga tubinlikud, aga on küllalt põnevad ja dramaatilised; sellest tekkiv detailirikkus kompenseerib ka esituse dramaturgilisi, "suure plaani" puudujääke.

Ka Kangase dirigeeritud teised teosed moodustasid kauni akvarelse rea. **Rudolf Tobiase "Ööpalas"** (1902/1939, Eduard Tubina seade) võlusid puhangulisus ja matt kõla. **Jean Sibeliuse** teoste ("Impromptu", 1894; "Romanss", 1903; "Presto", 1889/90) esitusi värvis lüüriline tundepeenus: rahumeelsed koraaliharmooniad ja keelpillimeloodiate kõlavarjundite rikkus.

USA sopran Wendy Walleri esituses ERSOga kuulis publik Arvo Volmeri juhatusel 9. juunil Richard Straussi tsükli "Neli viimast laulu" väga muusikaalset ja paindlikku esitust.

Peterburi Filharmoonikute kontrabassisolist Aleksandr Šilo (keskel) solceris Tubina Kontrabassikontserdis.



Erkki-Sven Tüüri Tšellokontserdi ettekanne (sol Marko Ylönen; kaastegev Tallinna Kammerorkester) oli kahtlemata festivali üks tipphetki. Helilooja dirigent Juha Kangasega proovis.

16. juunil mängisid **Peterburi Filharmoonikud Nikolai Aleksejevi** juhatusel **Tubina Kontrabassikontserti** (1948; solist **Aleksandr Šilo**). Esituse põhihäda oli kõlapildi üldine labiilsus ja kooskõlastamatus. Tulise virtuoossuse hägusse uppusid nii faktuurimuster kui ka kontrabassikontserdi spetsiifiline — huumori ja draama vahel heitlev intonatsioonikeel.

Tundub, et Tubina tihedad polüfoonilised faktuurid lausa nõuavad romantilise stiihia taltsutamist esituses — kõlapildi sihikindla ja tundliku korrastamise kasuks.

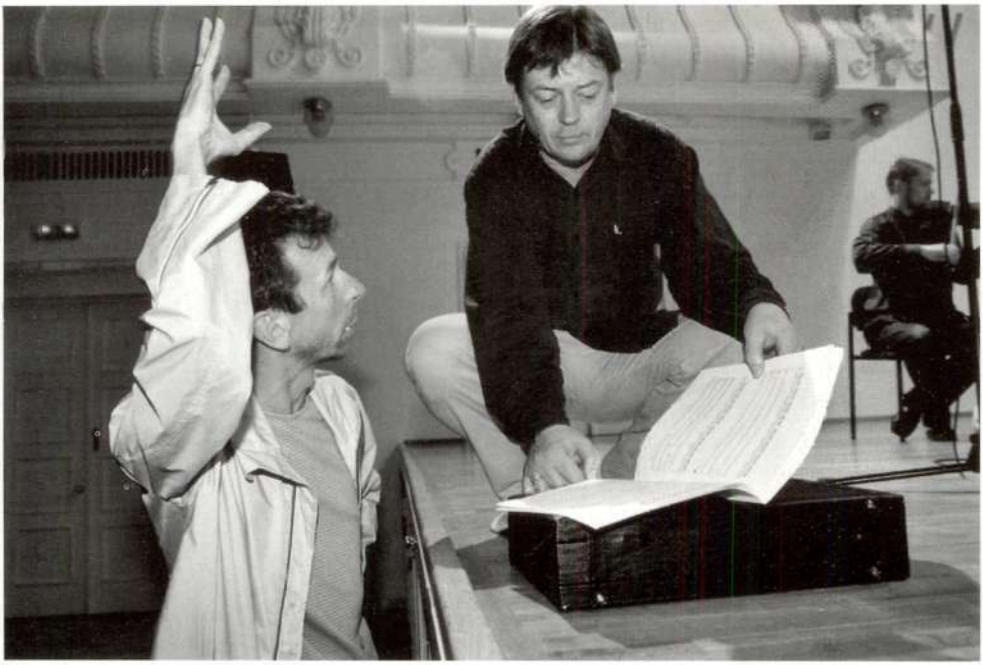
Sellist sihikindlat ja ratsionaalset lähenemist oli kuulda **19. juuni lõppkontserdil**, kus **ERSOt** dirigeeris **Paavo Järvi**. **Debussy** ("Fauni pärastlõuna"), **Raveli** (süit "Daphnis ja Chloë"), **Artur Kapi** (sümfooniline poeem "Hauad") ja **Pärdi** ("Polüfooniline sümfoonia") kõrval kõlas **Tubina Kontsertiino klaverile ja orkestrile** (1945, solist **Vardo Rumessen**).

Kontserdile andis ilme Paavo Järvi dirigendistiil: mõõdukuse ja kõlalise tasakaalu taotlus; hoolikalt välja kuulatud ja välja mängitud vertikaal (harmoonia), kuid üsna talitsetud horisontaal (intonatsioonikõne). See tõi leebet impressionistlikku maalilisust Debussy ja Raveli esitustesse ning laadis "filosoofilise sümfonismi" karmselgete intonatsioonipingetega Tubina ja Pärdi teoseid.

Tüüri Tšellokontserdi solist Marko Ylönen (Soome).
Harri Rospu fotod

Tubina kontsertiino klaveripartii esituses domineeris üsna asjalik vaim (Vardo Rumessen), mis taltsutas teose rütmistiihiat.

Tubina rahvaluulel põhinevate vokaalteoste esituses **EF Kammerkooriga** (**17. juunil** "Vanapiiga laulud") oli üks pisut negatiivne, kuid seda kõnekam üllatus. **Paul Hillieri** dirigeerimisel jäi mõnelgi juhul kõrvu tekstikujundi suhtes nüansi võrra valesti



Erkki-Sven Tüüri Tšellokontserdi ettekanne (sol Marko Ylönen; kaastegev Tallinna Kammerorkester) oli kahtlemata festivali üks tipphetki. Helilooja dirigent Juha Kangasega proovis.

16. juunil mängisid **Peterburi Filharmoonikud Nikolai Aleksejevi** juhatusel **Tubina Kontrabassikontserti** (1948; solist **Aleksandr Šilo**). Esituse põhihäda oli kõlapildi üldine labiilsus ja kooskõlastamatus. Tulise virtuoossuse hägusse uppusid nii faktuurimuster kui ka kontrabassikontserdi spetsiifiline — huumori ja draama vahel heitlev intonatsioonikeel.

Tundub, et Tubina tihedad polüfoonilised faktuurid lausa nõuavad romantilise stiihia taltsutamist esituses — kõlapildi sihikindla ja tundliku korrastamise kasuks.

Sellist sihikindlat ja ratsionaalset lähenemist oli kuulda **19. juuni lõppkontserdil**, kus **ERSOt** dirigeeris **Paavo Järvi**. **Debussy** ("Fauni pärastlõuna"), **Raveli** (süit "Daphnis ja Chloë"), **Artur Kapi** (sümfooniline poeem "Hauad") ja **Pärdi** ("Polüfooniline sümfoonia") kõrval kõlas **Tubina Kontsertiino klaverile ja orkestrile** (1945, solist **Vardo Rumessen**).

Kontserdile andis ilme Paavo Järvi dirigendistiil: mõõdukuse ja kõlalise tasakaalu taotlus; hoolikalt välja kuulatud ja välja mängitud vertikaal (harmoonia), kuid üsna talitsetud horisontaal (intonatsioonikõne). See tõi leebet impressionistlikku maalilisust Debussy ja Raveli esitustesse ning laadis "filosoofilise sümfonismi" karmselgete intonatsioonipingetega Tubina ja Pärdi teoseid.

Tüüri Tšellokontserdi solist Marko Ylönen (Soome).
Harri Rospu fotod

Tubina kontsertiino klaveripartii esituses domineeris üsna asjalik vaim (Vardo Rumessen), mis taltsutas teose rütmistiihiat.

Tubina rahvaluulel põhinevate vokaalteoste esituses **EF Kammerkooriga** (**17. juunil** "Vanapiiga laulud") oli üks pisut negatiivne, kuid seda kõnekam üllatus. **Paul Hillieri** dirigeerimisel jäi mõnelgi juhul kõrvu tekstikujundi suhtes nüansi võrra valesti

(?) valitud tempo; või näiteks karakter, mis muusikas peituva huumori ära nullis.

Näib, et Hillieri tegevus vanamuusika tõlgitsejana on kujundanud tema pisut formaalset kõla- ja puhtfoneetilist keeletaju. See lähenemine klappis üsna hästi Tobiase vaimulike kooriteostega ("Ascendit in coelum" – "Üles läinud taeva"; Busslied" – "Kahetsuslaul"; "Loblied" – "Kiituselaul"), milles valitseb rahulik koraalilik faktuur ja religioosne sentiment.

Pisut paigast tempod (enamasti aeglus) häirisid aga juba märksa rohkem Mart Saare rahvaluuleliste kooriteoste puhul ("Vihmakõnõ, vellekõnõ", 1915, "Miks sa nutad, tammekene", 1930). Sama käib ka Veljo Tormise "Läti burdoonlaulude" (1982) kohta, milles dirigent andis suure panuse kõlale ja kõlaruumi väljamängimisele (ringikõndimine, häälerühmade vastandamine, heterofoonilised efektid), aga milles sageli jäi tagaplaanile sõnarõhutuste – teksti mõtte täpsus ja väljendusrikkus.

Kindlasti ei saagi Tubina kõlamaailm interpreedi jaoks olla ühetähenduslik. Erinevate esteetikate, rahvamuusika, romantismi, modernismi ristumispunktis paiknev Tubina intonatsioon on nende esteetikate kontekstis ambivalentne: kord on see otsekui puhta sümfoonilise struktuuri "ehituskivi", kord pürib isikustatud kujundi ja draama poole.

Tubin ja ajad

Tubina festivali kavas ei olnud just eriti palju eesti nüüdismuusikat. Üks kaalukamaid teoseid oli **13. juunil Tallinna Kammerorkestrilt** (dirigent **Juha Kangas**, solist **Marko Ylönen**; Soome) **"Estonias"** kõlanud **Erkki-Sven Tüüri Tšellokontsert** (1997).

Tüüri stiiliruum on avar; selles avaneb otsekui kompositsioonitehnikate leksikon. Aga hoolimata sellest, et autor ise kõneleb sünteesimistaotlustest ja väldib plakatlikku polüstiilsust, on tema muusika köitvaks tuumaks stiililine ambivalents ja muusikamõtte traagilised "rebestused" enne raskelt sündivaid sünteese. Tüüri muusikas on ka "ülaltvaadet" – metatasandi vaadet, millele rahvusklassik Tubin kui siiras "stiilitõe" otsija eriti lähedale ei jõudnud.

Milleski on pärastmodernistlik Tüür (ka oma Tšellokontserdis) rahvusklassik Tubinale ka üsna lähedane: mõlemale on omane dramaatiline elutunne ja võimas assimileerimispüüd.

Avaramas perspektiivis on Tüüri ja Tubina püüdlused isegi ühise ajalooga: terve XX sajandi üks võtmeküsimusi on olnud, kuidas ühildada muusika traditsioonilist süsteemset, arhitektoonilist mõtlemist sajandi emantsipatsioonidega – semantiseerunud kõla, rütmi või intonatsioonikillu iseväärtuse ja tähendusrikkusega. Erinevus seisneb vaid selles, et Tubina mänguruum oli kitsam, Tüüri muusikasse mahub terve sajand eksperimente.

17. juunil kõlas **"Estonias" Eesti Filharmoonia Kammerkoori** kontsert **eesti koorimuusikast: Kaljo Raidi** ja eesti koorimuusika klassikute **Kreegi, Tubina, Tobiase, Saare** ning **Veljo Tormise** ("Läti burdoonlaulud"), 1982) kõrval ka **Einojuhani Rautavaara** looming.

Tubina muusika rahvamuusikaliste struktuuride elu jätkub täiesti uuel viisil Veljo Tormise loomingus. Kaemuslik, "šamanistlik" rütmitaju ja väikestel terts-sekund struktuuridel põhinev mikrodramaturgia (mis modernistliku hooga laotab end üle terve teose) on kindlasti eesti muusika ühistunnused.

Tubina festivali **12. juuni kammerkavas (Teet Järvi – Vardo Rumessen)** tekkis üks tähendusrikas teoste rida: **Tubina "Trubaduuri laul XIII sajandist"** (1950) – rahvusromantiliselt stiliseeritud ajalugu; **Ester Mägi "Psalm"** (1991) – rahvalaululine heterofoonia nüüdismuusikaliste kõlaefektidega, ja **Arvo Pärdi "Fratres"** (1977/1980) tšellole ja klaverile – maailmamuusikasse kuuluv "tintinnabulistiil", milles kõrvaltvaatajad kipuvad visalt eesti rahvuslikku "eksootikat" tuvastama.

See rida osutab eesti muusikat läbivale seostevõrgustikule. Euroopa muusikapärandi ja rahvamuusika ristumised ei ole mitte üksnes Tubina mängumaa; see on tervet eesti muusikat läbiv protsess.

Tüür, Tormis ja Pärt olid Tubina festivali rahvusromantilises üldkõlas siiski erandlikud. Kokkuvõttes ongi tunne, et Tubina festival ilma uuema kodueesti muusikata, üksnes sajandi esimese poole teoste või prantsuse ja vene muusika ümbritsuses, lülitab meie rahvusklassiku kuidagi ajast välja.

Eduard Tubina nimi on tähendusrikas eeskätt eesti muusikakultuuri kontekstis. Ta on üks rahvusliku helikeele vundamendi rajaja – ja samas otsekui üks eesti muusikakultuuri katkestuse sümbol. Märksa vähem on pööratud tähelepanu jätkuvusele – sellele, missugune on olnud Tubina otsene või kaudne mõju kodueesti muusikale. Ei ole kahtlust, et Tubina looming oli ka üks olulisi lähtepunkte eesti 1960. aastate muusika uuenemisprotsessis. Seepärast oleks ka parim aeg ja Tubina festivali üks suur šanss loobuda ajalookatkestuse ja ohvrimüüdi dramatiseerimisest ning siduda rahvusklassik ka eesti muusika olevikuga, poliitilisi allhoovusi nüüd juba kõrvale jättes.

(?) valitud tempo; või näiteks karakter, mis muusikas peituva huumori ära nullis.

Näib, et Hillieri tegevus vanamuusika tõlgitsejana on kujundanud tema pisut formaalset kõla- ja puhtfoneetilist keeletaju. See lähenemine klappis üsna hästi Tobiase vaimulike kooriteostega ("Ascendit in coelum" – "Üles läinud taeva"; Busslied" – "Kahetsuslaul"; "Loblied" – "Kiituselaul"), milles valitseb rahulik koraalilik faktuur ja religioosne sentiment.

Pisut paigast tempod (enamasti aeglus) häirisid aga juba märksa rohkem Mart Saare rahvaluuleliste kooriteoste puhul ("Vihmakõnõ, vellekõnõ", 1915, "Miks sa nutad, tammekene", 1930). Sama käib ka Veljo Tormise "Läti burdoonlaulude" (1982) kohta, milles dirigent andis suure panuse kõlale ja kõlaruumi väljamängimisele (ringikõndimine, häälerühmade vastandamine, heterofoonilised efektid), aga milles sageli jäi tagaplaanile sõnarõhutuste – teksti mõtte täpsus ja väljendusrikkus.

Kindlasti ei saagi Tubina kõlamaailm interpreedi jaoks olla ühetähenduslik. Erinevate esteetikate, rahvamuusika, romantismi, modernismi ristumispunktis paiknev Tubina intonatsioon on nende esteetikate kontekstis ambivalentne: kord on see otsekui puhta sümfoonilise struktuuri "ehituskivi", kord pürib isikustatud kujundi ja draama poole.

Tubin ja ajad

Tubina festivali kavas ei olnud just eriti palju eesti nüüdismuusikat. Üks kaalukamaid teoseid oli **13. juunil Tallinna Kammerorkestrilt** (dirigent **Juha Kangas**, solist **Marko Ylönen**; Soome) **"Estonias"** kõlanud **Erkki-Sven Tüüri Tšellokontsert** (1997).

Tüüri stiiliruum on avar; selles avaneb otsekui kompositsioonitehnikate leksikon. Aga hoolimata sellest, et autor ise kõneleb sünteesimistaotlustest ja väldib plakatlikku polüstiilsust, on tema muusika köitvaks tuumaks stiililine ambivalents ja muusikamõtte traagilised "rebestused" enne raskelt sündivaid sünteese. Tüüri muusikas on ka "ülaltvaadet" – metatasandi vaadet, millele rahvusklassik Tubin kui siiras "stiilitõe" otsija eriti lähedale ei jõudnud.

Milleski on pärastmodernistlik Tüür (ka oma Tšellokontserdis) rahvusklassik Tubinale ka üsna lähedane: mõlemale on omane dramaatiline elutunne ja võimas assimileerimispüüd.

Avaramas perspektiivis on Tüüri ja Tubina püüdlused isegi ühise ajalooga: terve XX sajandi üks võtmeküsimusi on olnud, kuidas ühildada muusika traditsioonilist süsteemset, arhitektoonilist mõtlemist sajandi emantsipatsioonidega – semantiseerunud kõla, rütmi või intonatsioonikillu iseväärtuse ja tähendusrikkusega. Erinevus seisneb vaid selles, et Tubina mänguruum oli kitsam, Tüüri muusikasse mahub terve sajand eksperimente.

17. juunil kõlas **"Estonias" Eesti Filharmoonia Kammerkoori** kontsert **eesti koorimuusikast: Kaljo Raidi** ja eesti koorimuusika klassikute **Kreegi, Tubina, Tobiase, Saare** ning **Veljo Tormise** ("Läti burdoonlaulud"), 1982) kõrval ka **Einojuhani Rautavaara** looming.

Tubina muusika rahvamuusikaliste struktuuride elu jätkub täiesti uuel viisil Veljo Tormise loomingus. Kaemuslik, "šamanistlik" rütmitaju ja väikestel terts-sekund struktuuridel põhinev mikrodramaturgia (mis modernistliku hooga laotab end üle terve teose) on kindlasti eesti muusika ühistunnused.

Tubina festivali **12. juuni kammerkavas (Teet Järvi – Vardo Rumessen)** tekkis üks tähendusrikas teoste rida: **Tubina "Trubaduuri laul XIII sajandist"** (1950) – rahvusromantiliselt stiliseeritud ajalugu; **Ester Mägi "Psalm"** (1991) – rahvalaululine heterofoonia nüüdismuusikaliste kõlaefektidega, ja **Arvo Pärdi "Fratres"** (1977/1980) tšellole ja klaverile – maailmamuusikasse kuuluv "tintinnabulistiil", milles kõrvaltvaatajad kipuvad visalt eesti rahvuslikku "eksootikat" tuvastama.

See rida osutab eesti muusikat läbivale seostevõrgustikule. Euroopa muusikapärandi ja rahvamuusika ristumised ei ole mitte üksnes Tubina mängumaa; see on tervet eesti muusikat läbiv protsess.

Tüür, Tormis ja Pärt olid Tubina festivali rahvusromantilises üldkõlas siiski erandlikud. Kokkuvõttes ongi tunne, et Tubina festival ilma uuema kodueesti muusikata, üksnes sajandi esimese poole teoste või prantsuse ja vene muusika ümbritsuses, lülitab meie rahvusklassiku kuidagi ajast välja.

Eduard Tubina nimi on tähendusrikas eeskätt eesti muusikakultuuri kontekstis. Ta on üks rahvusliku helikeele vundamendi rajaja – ja samas otsekui üks eesti muusikakultuuri katkestuse sümbol. Märksa vähem on pööratud tähelepanu jätkuvusele – sellele, missugune on olnud Tubina otsene või kaudne mõju kodueesti muusikale. Ei ole kahtlust, et Tubina looming oli ka üks olulisi lähtepunkte eesti 1960. aastate muusika uuenemisprotsessis. Seepärast oleks ka parim aeg ja Tubina festivali üks suur šanss loobuda ajalookatkestuse ja ohvrimüüdi dramatiseerimisest ning siduda rahvusklassik ka eesti muusika olevikuga, poliitilisi allhoovusi nüüd juba kõrvale jättes.

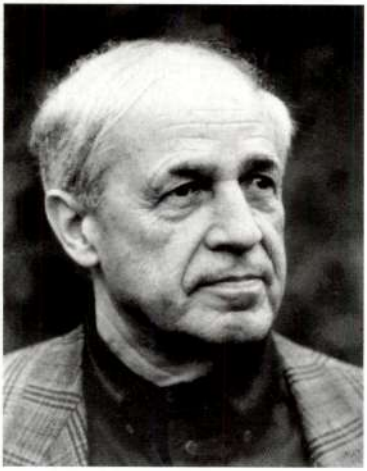
NÜÜDISAEGNE PRANTSUSE MUUSIKA: MÕNED SUUNAD

Algus vt TMK 2002, nr 5

Ühest "mixist" teise

Traditsiooniliste instrumentide mängimine otse ja koos helikandjale fikseeritud elektrooniliste või 'konkreetsete' helidega, akustiliste (instrumentaalsete, vokaalsete, 'konkreetsete') helide ühendamine elektrooniliste või arvuti abil reaalajas muundatud helidega – 'mixi' mõiste – viitab alati segule, assotsiatsioonile, mitme erisuguse päritoluga heliallika vastastikusele toimele. Esimesed miksitud teosed pärinevad viiekümnendatest aastatest: Pierre Schaefferi ja Pierre Henry *Orphée 51* sopranile ja helilindile (1951), Bruno Maderna *Musica su due dimensioni* flöödile ja lindile (1952) ja Edgard Varèse'i *Déserts* orkestrile ja lindile (1954). Hiljem leiavad paljud heliloojad oma teostes selle salapärase sideme, mis võib eksisteerida intrumentaalsete ja teistsugust päritolu helide vahel. Nimetagem näiteks järgmisi teoseid: François-Bernard Mâche'i *Korwar* (klavessiin ja lint, 1972), Michaël Lévinase *Concerto pour un piano espace No 2* (klaver ja lint, 1977), Ivo Maleci *Attaca* (löökpillid ja lint, 1985), Michel Zbari *Jazzy night in yellow* (saksofon ja lint, 1989), Carlos Grätzeri *Failles fluorescentes* (saksofon ja lint, 1990), Jacques Lejeune'i *L'oiseau-danse-la-pluie* (klaver ja lint, 1992), Gilles Racot' *Diffluences* (klaver ja lint, 1994), Nicolas Vérini *Mariposa clavada medita su vuelo* (flööt ja lint, 1996), Denis Dufouri *Le mystère des tornades* (viis instrumenti ja lint, 1997), Daniel Teruggi *Crystal Mirages* (klaver ja lint, 1998), Bruno Gineri *Ptyx II* (viiul, simbel ja lint, 1999), André Serre'i *Trois rêves* (akordion ja lint, 1999) jt.

IRCAMi juht kuni aastani 1992 – Pierre Boulez.



1970. aastatest peale võimaldab tehnoloogia areng siduda ükskõik millist akustilise heli allikat ükskõik millise elektroonilise seadeldisega. Heli muundatakse niisiis reaalajas ja mitte enam tagantjärele stuudiomanipulatsioonidega. Teisest küljest saavad instrumentalistid kerge vaevaga kasutada sämplereid ja süntesaatoreid ning segada neid (ikka reaalajas) teiste heliallikatega (helilindid, instrumendid, hääl...). Enam ei saa rääkida miksitud muusikast termini ranges tähenduses, vaid interaktiivsest muusikast, see tähendab, et muusiku ja arvuti või MIDI[1]-süsteemi vahel toimub reaalajas mäng. Teoseid: Alain Savouret' *La complainte du Bossué* (kont-

[1] 1980. aastate alguses standardiseeritud MIDI-süsteem (*Musical Instrument Digital Interface*) võimaldab siduda omavahel erinevaid digitaal-audioaparaate (süntesaatorid, sämplerid, rütmimasinad jms) ja arvuteid. Nende põhifunktsioon on edastada heli kohta informatsiooni, kontrollida selle töötlust, valida erinevaid käsklusi ja sünkroniseerida ühe võrgu piires erinevaid seadiseid. Mängija võib oma äranägemisel anda käsklusi, mis muudavad heli ühte või teist parameetrit.

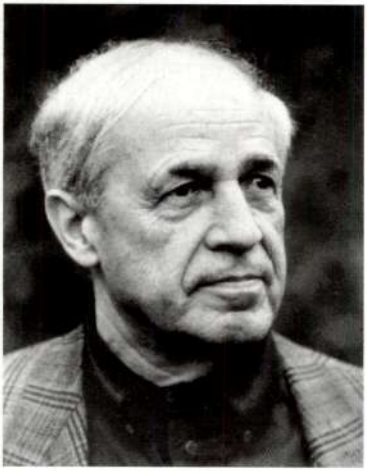
NÜÜDISAEGNE PRANTSUSE MUUSIKA: MÕNED SUUNAD

Algus vt TMK 2002, nr 5

Ühest "mixist" teise

Traditsiooniliste instrumentide mängimine otse ja koos helikandjale fikseeritud elektrooniliste või 'konkreetsete' helidega, akustiliste (instrumentaalsete, vokaalsete, 'konkreetsete') helide ühendamine elektrooniliste või arvuti abil reaalajas muundatud helidega – 'mixi' mõiste – viitab alati segule, assotsiatsioonile, mitme erisuguse päritoluga heliallika vastastikusele toimele. Esimesed miksitud teosed pärinevad viiekümnendatest aastatest: Pierre Schaefferi ja Pierre Henry *Orphée 51* sopranile ja helilindile (1951), Bruno Maderna *Musica su due dimensioni* flöödile ja lindile (1952) ja Edgard Varèse'i *Déserts* orkestrile ja lindile (1954). Hiljem leiavad paljud heliloojad oma teostes selle salapärase sideme, mis võib eksisteerida intrumentaalsete ja teistsugust päritolu helide vahel. Nimetagem näiteks järgmisi teoseid: François-Bernard Mâche'i *Korwar* (klavessiin ja lint, 1972), Michaël Lévinase *Concerto pour un piano espace No 2* (klaver ja lint, 1977), Ivo Maleci *Attaca* (löökpillid ja lint, 1985), Michel Zbari *Jazzy night in yellow* (saksofon ja lint, 1989), Carlos Grätzeri *Failles fluorescentes* (saksofon ja lint, 1990), Jacques Lejeune'i *L'oiseau-danse-la-pluie* (klaver ja lint, 1992), Gilles Racot' *Diffluences* (klaver ja lint, 1994), Nicolas Vérini *Mariposa clavada medita su vuelo* (flööt ja lint, 1996), Denis Dufouri *Le mystère des tornades* (viis instrumenti ja lint, 1997), Daniel Teruggi *Crystal Mirages* (klaver ja lint, 1998), Bruno Gineri *Ptyx II* (viiul, simbel ja lint, 1999), André Serre'i *Trois rêves* (akordion ja lint, 1999) jt.

IRCAMi juht kuni aastani 1992 – Pierre Boulez.



1970. aastatest peale võimaldab tehnoloogia areng siduda ükskõik millist akustilise heli allikat ükskõik millise elektroonilise seadeldisega. Heli muundatakse niisiis reaalajas ja mitte enam tagantjärele stuudiomanipulatsioonidega. Teisest küljest saavad instrumentalistid kerge vaevaga kasutada sämplereid ja süntesaatoreid ning segada neid (ikka reaalajas) teiste heliallikatega (helilindid, instrumendid, hääl...). Enam ei saa rääkida miksitud muusikast termini ranges tähenduses, vaid interaktiivsest muusikast, see tähendab, et muusiku ja arvuti või MIDI[1]-süsteemi vahel toimub reaalajas mäng. Teoseid: Alain Savouret' *La complainte du Bossué* (kont-

[1] 1980. aastate alguses standardiseeritud MIDI-süsteem (*Musical Instrument Digital Interface*) võimaldab siduda omavahel erinevaid digitaal-audioaparaate (süntesaatorid, sämplerid, rütmimasinad jms) ja arvuteid. Nende põhifunktsioon on edastada heli kohta informatsiooni, kontrollida selle töötlust, valida erinevaid käsklusi ja sünkroniseerida ühe võrgu piires erinevaid seadiseid. Mängija võib oma äranägemisel anda käsklusi, mis muudavad heli ühte või teist parameetrit.

rabass ja elektroonika, 1987), Pierre Boulezi *Répons* (instrumentaalansambel ja elektroonika, 1984–1988), Philippe Manoury *La partition du ciel et de l'enfer* (flööt, kaks MIDI-klaverit, orkester ja elektroonika, 1989), Marc-André Dalbavie *Instances* (12 häälele, orkestrile ja elektroonikale, 1991), Serge de Laubier' *Saxo Sonnerie* (saksofon, lint ja elektroonika, 1992), Daniel Teruggi *Syrcus* (löökriistad ja elektroonika, 1992), Michael Jarrelli *Rhizomes* (kaks klaverit, kahed löökpillid ja elektroonika, 1993), Jean-Louis Agobet' *Points vacillants* (tuuba ja elektroonika, 1994), José-Luis Campana *D'un geste apprivoisé* (fagott ja elektroonika, 1995), Francis Faberi *Cristal sur bruit* (MIDI-kitarr ja elektroonika, 1995), Yan Mareszi *Metallics* (trompet ja elektroonika, 1995), Pierre Boulezi *Anthèmes 2* (viiul ja elektroonika, 1997) jne.

Luciano Berio – elektroakustika osakonna juhataja IRCAMi esimeses meeskonnas.

IRCAM – l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique

IRCAM – Georges Pompidou Keskusega seotud uurimise, loomingu, muusika levitamise ja pedagoogika keskus, mida kuni 1992. aastani juhatas Pierre Boulez ja seejärel Laurent Bayle, sai alguse 1973. aastal. Uute tehnoloogiliste väljakutsete tõttu osutus vajalikuks luua vastupidavad sillad uurijate (akustika, informaatika) ning heliloojate vahele. Juba 1976. aastal juhendab esimene meeskond viit osakonda: instrumendid ja hääl (Vinko Globokar), elektroakustika (Luciano Berio), informaatika (Jean-Claude Risset), pedagoogika (Michel Decoust), koordinatsioon (Gerald Bennett).[2] 1980. aastal, pärast osakonnajuhatajate lahkumise põhjustanud sisekriisi mõtleb Pierre Boulez uuesti üksipulgi läbi insti-

[2] Vt "La musique en projet" (Gallimard-IRCAM, Pariis, 1975 ja "Quoi? Quand? Comment?: la recherche musicale", (Bourgois, Pariis, 1985. Sari "*Musique/Passé/Présent*").

Françoise-Bernard Mâche.

Vinko Globokar juhatas instrumentide ja hääle osakonda IRCAMi esimeses meeskonnas.

rabass ja elektroonika, 1987), Pierre Boulezi *Répons* (instrumentaalansambel ja elektroonika, 1984–1988), Philippe Manoury *La partition du ciel et de l'enfer* (flööt, kaks MIDI-klaverit, orkester ja elektroonika, 1989), Marc-André Dalbavie *Instances* (12 häälele, orkestrile ja elektroonikale, 1991), Serge de Laubier' *Saxo Sonnerie* (saksofon, lint ja elektroonika, 1992), Daniel Teruggi *Syrcus* (löökriistad ja elektroonika, 1992), Michael Jarrelli *Rhizomes* (kaks klaverit, kahed löökpillid ja elektroonika, 1993), Jean-Louis Agobet' *Points vacillants* (tuuba ja elektroonika, 1994), José-Luis Campana *D'un geste apprivoisé* (fagott ja elektroonika, 1995), Francis Faberi *Cristal sur bruit* (MIDI-kitarr ja elektroonika, 1995), Yan Mareszi *Metallics* (trompet ja elektroonika, 1995), Pierre Boulezi *Anthèmes 2* (viiul ja elektroonika, 1997) jne.

Luciano Berio – elektroakustika osakonna juhataja IRCAMi esimeses meeskonnas.

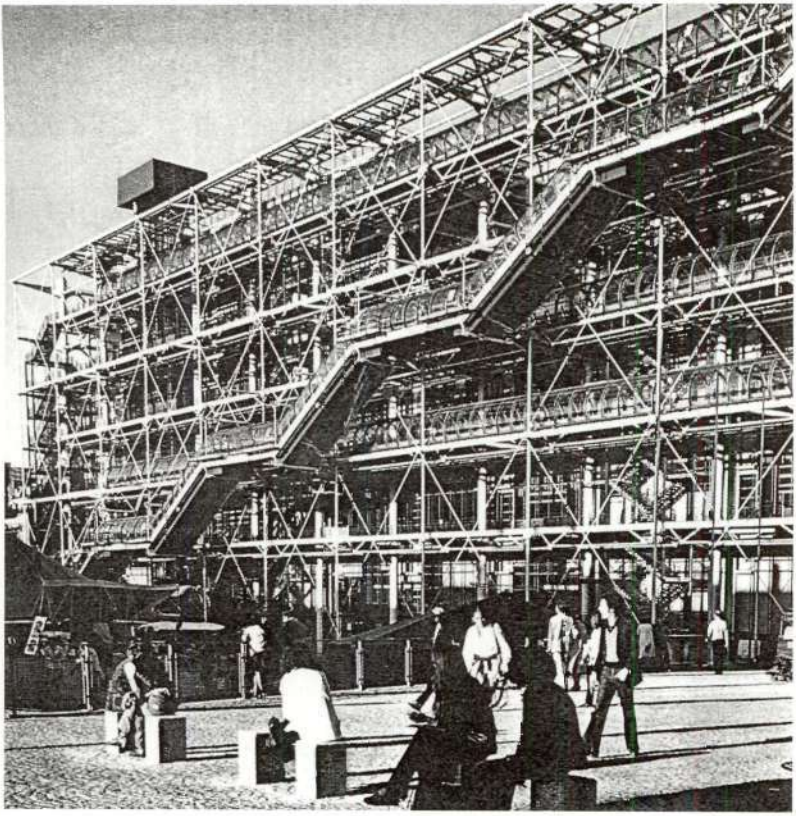
IRCAM – l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique

IRCAM – Georges Pompidou Keskusega seotud uurimise, loomingu, muusika levitamise ja pedagoogika keskus, mida kuni 1992. aastani juhatas Pierre Boulez ja seejärel Laurent Bayle, sai alguse 1973. aastal. Uute tehnoloogiliste väljakutsete tõttu osutus vajalikuks luua vastupidavad sillad uurijate (akustika, informaatika) ning heliloojate vahele. Juba 1976. aastal juhendab esimene meeskond viit osakonda: instrumendid ja hääl (Vinko Globokar), elektroakustika (Luciano Berio), informaatika (Jean-Claude Risset), pedagoogika (Michel Decoust), koordinatsioon (Gerald Bennett).[2] 1980. aastal, pärast osakonnajuhatajate lahkumise põhjustanud sisekriisi mõtleb Pierre Boulez uuesti üksipulgi läbi insti-

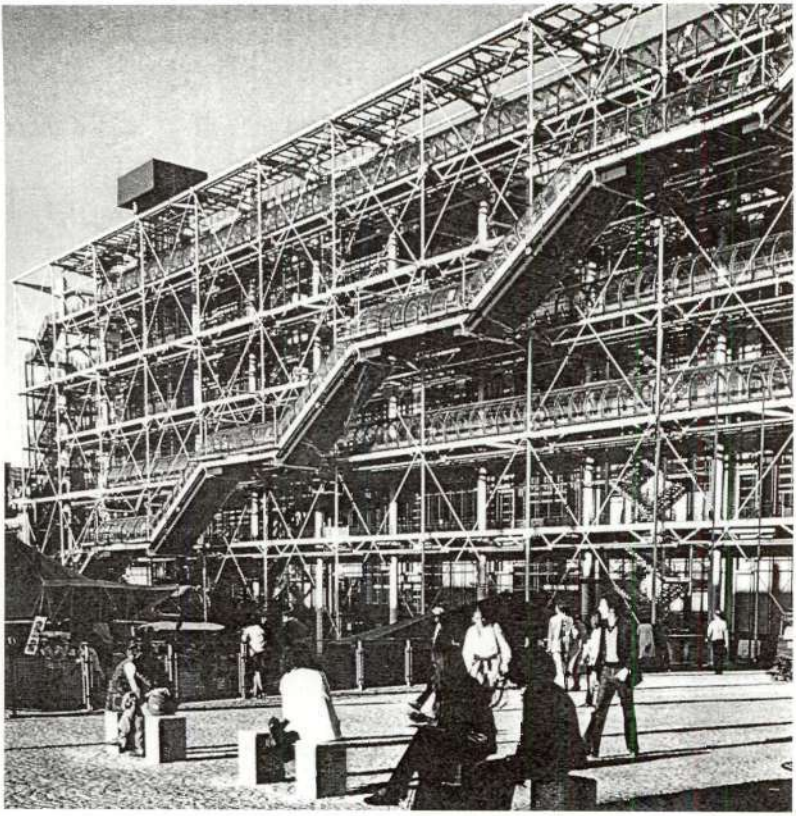
[2] Vt "La musique en projet" (Gallimard-IRCAM, Pariis, 1975 ja "Quoi? Quand? Comment?: la recherche musicale", (Bourgois, Pariis, 1985. Sari "*Musique/Passé/Présent*").

Françoise-Bernard Mâche.

Vinko Globokar juhatas instrumentide ja hääle osakonda IRCAMi esimeses meeskonnas.

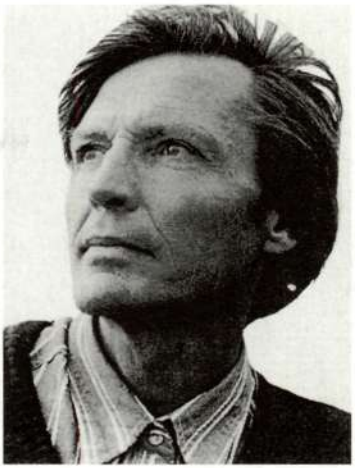


Vaated Georges Pompidou Keskusele Pariisis.



Vaated Georges Pompidou Keskusele Pariisis.

Gérard Grisey.



Jean-Claude Risset.

tuudi üldise funktsioneerimise, n-ö lammutab vaheseinad ja rajab muusikaloomingule paremini sobiva paindlikuma struktuuri. Heliloojaid võetakse keskusse konkreetsete projektide teostamiseks ja neid abistavad juhendajad, kelle ülesanne on neile tööks vajalikke juhatusi anda. 1981. aastal töötab Giuseppe di Giugno välja heli reaalajas digitaalse töötlemise süsteemi *4X*:

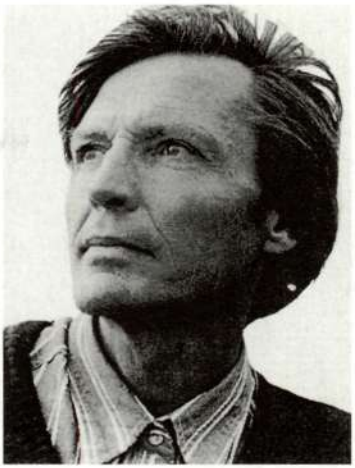
4X avab tee muusika keerukuse uuele tajumisele, nimelt taastab ta vähemalt osaliselt muusikalise 'mängu' olulisima funktsiooni. See uus masinate põlvkond paneb meid otsustavalt revideerima senist ettekujutust süntesaatoritest, ja nüüdsest peale räägime pigem 'heli protsessorist' kui 'süntesaatorist'. *4X* puhul pole tõepoolest enam tegemist ainult sünteesiga, vaid ka kontrolli ja töötlemisega reaalajas, see tähendab muusika ettekandmise ajal. *4X* abil võib seega genereerida ja juhtida keerukaid protsesse, olgu need siis üksnes sünteesivad või ka konkreetset tüüpi, st sellised, mis manipuleerivad instrumentidest või teistest heliallikatest tulevaid helisid ja transformeerivad need vastavalt helilooja varem välja töötatud programmile.[3]

1991. aastal astub nüüdseks vananenud *4X* asemele SIM – *la Station d'Informatique Musicale*. See on digitaal-audio töötlemise seadis, kuhu on koondatud kõik transformeerimise, sünteesimise, sünkroniseerimise ja MIDI informatsiooni edastamise vahendid ja mida saab kasutada niihästi uurimusteks kui ka muusikateoste loomiseks ning esitamiseks. IRCAM asub muide arendama arvuti kaasabil komponeerimist, seda tänu väljatöötatud programmidele nagu *Boards* (1983), *Carla* (1991), *Patchwork* (1992) jt.

Lisaks uurimustele (akustika, psühhoakustika, helisüntees, arvuti kaasabil komponeerimine, interaktiivne muusika), pedagoogikale ja dokumenteerimisele (kompositsiooni ja muusikainformaatika kursus, muusikainformaatika täienduskursus, suveakadeemia, IRCAMi kolleegium, raamatukogu) asub instituut *Ensemble InterContemporain*'i eksklusiivsel vahendusel looma ja levitama mitte ainult tema oma stuudiotes valminud teoseid, vaid ka suurt osa XX sajandi teise poole repertuaarist. Esimestest IRCAMis loodud teostest nimetagem järgmisi: Jean-Claude Risset' *Songes* (1979) Yves-Marie Pasquet' *Atemkristall* (1980), Pierre Boulezi *Répons* (1984—1988), Philippe Manoury *Jupiter* (1987) ja Marco Stroppa *Traiettoria* (1988). Tänapäeval töötavad paljud heliloojad IRCAMis ühel või teisel viisil enamvähem regulaarselt ja loovad seal osa oma teoseid, olgu nimetatud näiteks Magnus Lindberg, Thierry Lancino, Kaija Saariaho, Philippe Hurel, José-Luis Campana, Antoine Bonnet, Yan Maresz, Martin Matalon, Fausto

[3] Jean Kott ja Jean-Baptiste Barrière. "Le processeur numérique de sons 4X", *Porte ouverte à l'IRCAM: colloque "Le concept de recherche en musique"* (Centre Georges Pompidou, Pariis, 1983, lk 25.

Gérard Grisey.



Jean-Claude Risset.

tuudi üldise funktsioneerimise, n-ö lammutab vaheseinad ja rajab muusikaloomingule paremini sobiva paindlikuma struktuuri. Heliloojaid võetakse keskusse konkreetsete projektide teostamiseks ja neid abistavad juhendajad, kelle ülesanne on neile tööks vajalikke juhatusi anda. 1981. aastal töötab Giuseppe di Giugno välja heli reaalajas digitaalse töötlemise süsteemi *4X*:

4X avab tee muusika keerukuse uuele tajumisele, nimelt taastab ta vähemalt osaliselt muusikalise 'mängu' olulisima funktsiooni. See uus masinate põlvkond paneb meid otsustavalt revideerima senist ettekujutust süntesaatoritest, ja nüüdsest peale räägime pigem 'heli protsessorist' kui 'süntesaatorist'. *4X* puhul pole tõepoolest enam tegemist ainult sünteesiga, vaid ka kontrolli ja töötlemisega reaalajas, see tähendab muusika ettekandmise ajal. *4X* abil võib seega genereerida ja juhtida keerukaid protsesse, olgu need siis üksnes sünteesivad või ka konkreetset tüüpi, st sellised, mis manipuleerivad instrumentidest või teistest heliallikatest tulevaid helisid ja transformeerivad need vastavalt helilooja varem välja töötatud programmile.[3]

1991. aastal astub nüüdseks vananenud *4X* asemele SIM – *la Station d'Informatique Musicale*. See on digitaal-audio töötlemise seadis, kuhu on koondatud kõik transformeerimise, sünteesimise, sünkroniseerimise ja MIDI informatsiooni edastamise vahendid ja mida saab kasutada niihästi uurimusteks kui ka muusikateoste loomiseks ning esitamiseks. IRCAM asub muide arendama arvuti kaasabil komponeerimist, seda tänu väljatöötatud programmidele nagu *Boards* (1983), *Carla* (1991), *Patchwork* (1992) jt.

Lisaks uurimustele (akustika, psühhoakustika, helisüntees, arvuti kaasabil komponeerimine, interaktiivne muusika), pedagoogikale ja dokumenteerimisele (kompositsiooni ja muusikainformaatika kursus, muusikainformaatika täienduskursus, suveakadeemia, IRCAMi kolleegium, raamatukogu) asub instituut *Ensemble InterContemporain*'i eksklusiivsel vahendusel looma ja levitama mitte ainult tema oma stuudiotes valminud teoseid, vaid ka suurt osa XX sajandi teise poole repertuaarist. Esimestest IRCAMis loodud teostest nimetagem järgmisi: Jean-Claude Risset' *Songes* (1979) Yves-Marie Pasquet' *Atemkristall* (1980), Pierre Boulezi *Répons* (1984—1988), Philippe Manoury *Jupiter* (1987) ja Marco Stroppa *Traiettoria* (1988). Tänapäeval töötavad paljud heliloojad IRCAMis ühel või teisel viisil enamvähem regulaarselt ja loovad seal osa oma teoseid, olgu nimetatud näiteks Magnus Lindberg, Thierry Lancino, Kaija Saariaho, Philippe Hurel, José-Luis Campana, Antoine Bonnet, Yan Maresz, Martin Matalon, Fausto

[3] Jean Kott ja Jean-Baptiste Barrière. "Le processeur numérique de sons 4X", *Porte ouverte à l'IRCAM: colloque "Le concept de recherche en musique"* (Centre Georges Pompidou, Pariis, 1983, lk 25.

Stseen Kaija Saariaho esikooperist *L'amour de loin*, mis esietendus Salzburgi festivalil 15. augustil 2000. Libreto autor on liibanoni-prantsuse päritolu kirjanik Amin Maalouf. Ooperit esitatakse prantsuse keeles, selle tellijaiks olid Salzburgi festival ja Pariisi *Théâtre du Châtelet*, kus ooperit ka festivalijärgselt on mängitud. Heliloojat inspireeris ooperit looma 1992. aastal Salzburgi festivalil nähtud Messiaeni "Püha Franciscus Assisist". Ooper tugineb Saariaho varasemale teosele *Lonh* sopranile ja elektroonikale (pühendatud sopran Dawn Upshaw'le).

Stseen Kaija Saariaho esikooperist *L'amour de loin*, mis esietendus Salzburgi festivalil 15. augustil 2000. Libreto autor on liibanoni-prantsuse päritolu kirjanik Amin Maalouf. Ooperit esitatakse prantsuse keeles, selle tellijaiks olid Salzburgi festival ja Pariisi *Théâtre du Châtelet*, kus ooperit ka festivalijärgselt on mängitud. Heliloojat inspireeris ooperit looma 1992. aastal Salzburgi festivalil nähtud Messiaeni "Püha Franciscus Assisist". Ooper tugineb Saariaho varasemale teosele *Lonh* sopranile ja elektroonikale (pühendatud sopran Dawn Upshaw'le).

Romitelli, Denis Cohen, Philippe Leroux, Joshua Fineberg, Brice Pauset, Jacopo Baboni Schilingi, Jean-Luc Hervé ja Bruno Mantovani.

Spektraalmuusika

Spektraalmuusika esteetiline vool tekkis Prantsusmaal 1970. aastate alguses ja seda esindavad peamiselt heliloojad Hugues Dufourt (s 1943), Gérard Grisey (1946–1998), Tristan Murail (s 1947) ja Michael Lévinas (s 1947). See taastas (varem seeriamuusika utoopiates kaduma läinud) seose noodi ja heli vahel, tiheda omavahelise sideme heli akustiliste omaduste, instrumentaalmuusika kirjutamise ja uute elektrooniliste või arvutitehnoloogiate kasutamise vahel: spektraalmuusika puhul ilmub heli jälle kui muusika kirjutamise alus. Heliobjekt ei ole enam see inertne ja heterogeenne ühik, mida on võimalik tükeldada elementideks – kõrgus, kestus, intensiivsus, tämber –, ja ta ei kao enam dünaamika- ja artikulatsioonimärkide rägastikku. Seda vaadeldakse tema ainukordsuses ja dünaamilises keerukuses: tema akustilise struktuuriga seotud parameetrid viiakse vastastikusesse seosesse; kui need siis muusikaväljal aktiveeritakse, tingivad nad seal toimuvaid operatsioone. Nende vahel valitseb ilmselge solidaarsus: objektid mõjutavad üksteist vastastikku igas olukorras. Dedutseeritud talitlused ehitavadki nii üles sidusa ja rütmilise teose, sest muusika kirjutamise kulg ei sõltu siin ühestki teemast ega algrakust.[4]

Heli spektraalanalüüs (st tema lahtivõtmine ülemhelideks) annab heliloojale kätte loodava teose põhiandmed. Kõrgused, kestused, tämber ja vorm tulenevad kõik helist enesest, olgu siis tegu spektri simulatsiooniga või instrumentaalsünteesiga (Gérard Grisey *Modulations* 33 instrumendile, 1976/77, Tristan Murail' *Gondwana* orkestrile, 1980), elektrooniliste võtete simulatsiooniga (Tristan Murail' *Ethers* väikesele instrumentaalansamblile, 1978), konsoneerivate kõlade uurimisega (Michael Lévinase *Appels* 11 instrumendile, 1974, Gérard Grisey *Prologue* aldile ja resonaatoritele, 1996) või artikulatsioonielementide[5] sünteesimisega (Michael Lévinase *Préfixes* instrumentaalansamblile, 1991 ja *Pardelà* orkestrile, 1994) – töösuundi on mitmeid, diferentseerituid, ja nad kõik saavad alguse heli enda sisevaatlusest ja mitte seeria-, modaalse vms skaala kontrapunktilist ning kombineeritud päritolu abstraktsest spekulatsioonist. Spektraalmuusikat iseloomustavad tämbriuuringud ja teose ajas nähtavale tulev lineaarne protsess.

Muusika ja teater

Ooper on juba mitu aastakümmet enneolematus kriisis. Oma peaaegu eksklusiivse repertuaaripoliitika ja oma hiigelstruktuuride nii kunstilise kui ka administratiivse poole kohanematuse tõttu olid ooperimajad sõna otseses mõttes ära lõigatud heliloojatest, kes otsisid uusi suhteid teatri ja muusika vahel. Vastureaktsioonina ametlike ooperiteatrite ebaadekvaatsusele ja täielikule huvipuudusele selliste uute suhete vastu tekkis aga uus, multidistsiplinaarne ja vägagi eripalgelisteks eksperimentideks sobiv žanr. 1960-ndatel tekkinud termin 'muusikateater' märgib lava- ja muusikaloomingut, mis ei suutnud end allutada traditsioonilise ooperi akadeemilistele sundustele: "Muusikateatri loomuses on liikuda rajajoonteta territooriumil ja teda tuleb haarata kompleksselt: ooperimajade piiridest kuni ülikergete lavastusteni, etendustest, mis ühel päeval võetakse võib-olla ooperirepertuaari, kuni praeguse ooperisüsteemi jaoks ennekuulmatute esteetikateni." [6]

1980. aastal defineerib (Prantsuse Kultuuriministeeriumi) muusikaosakonna komisjon muusikateatrit nii: "teatrietendus, mille dramaturgia aluseks on peamiselt muusikaline projekt ja millel ilma selleta ei ole sisu." Instrumentaalteatrist 'puhta' muusikani, onomatopoeetikast autoritekstini, ooperilaulust traditsioonivaba vokaalini, lavast tänavani ja lauljast näitlejani – muusikateatri mõiste ei lase ennast taandada jäigaks definitsiooniks. Olenevalt heliloojast ja olenevalt projekti

[4] Claude Malherbe. "L'enjeu spectral". *Entretemps 8* (1989), lk 48–49.

[5] Näiteks heli alguses esinev löök, hingamine, poogna hõõrdumine vms.

[6] Marie-Noël Rio ja Michel Rostain. "L'opéra mort ou vif" (Editions Recherches, Pariis, 1982).

Romitelli, Denis Cohen, Philippe Leroux, Joshua Fineberg, Brice Pauset, Jacopo Baboni Schilingi, Jean-Luc Hervé ja Bruno Mantovani.

Spektraalmuusika

Spektraalmuusika esteetiline vool tekkis Prantsusmaal 1970. aastate alguses ja seda esindavad peamiselt heliloojad Hugues Dufourt (s 1943), Gérard Grisey (1946–1998), Tristan Murail (s 1947) ja Michael Lévinas (s 1947). See taastas (varem seeriamuusika utoopiates kaduma läinud) seose noodi ja heli vahel, tiheda omavahelise sideme heli akustiliste omaduste, instrumentaalmuusika kirjutamise ja uute elektrooniliste või arvutitehnoloogiate kasutamise vahel: spektraalmuusika puhul ilmub heli jälle kui muusika kirjutamise alus. Heliobjekt ei ole enam see inertne ja heterogeenne ühik, mida on võimalik tükeldada elementideks – kõrgus, kestus, intensiivsus, tämber –, ja ta ei kao enam dünaamika- ja artikulatsioonimärkide rägastikku. Seda vaadeldakse tema ainukordsuses ja dünaamilises keerukuses: tema akustilise struktuuriga seotud parameetrid viiakse vastastikusesse seosesse; kui need siis muusikaväljal aktiveeritakse, tingivad nad seal toimuvaid operatsioone. Nende vahel valitseb ilmselge solidaarsus: objektid mõjutavad üksteist vastastikku igas olukorras. Dedutseeritud talitlused ehitavadki nii üles sidusa ja rütmilise teose, sest muusika kirjutamise kulg ei sõltu siin ühestki teemast ega algrakust.[4]

Heli spektraalanalüüs (st tema lahtivõtmine ülemhelideks) annab heliloojale kätte loodava teose põhiandmed. Kõrgused, kestused, tämber ja vorm tulenevad kõik helist enesest, olgu siis tegu spektri simulatsiooniga või instrumentaalsünteesiga (Gérard Grisey *Modulations* 33 instrumendile, 1976/77, Tristan Murail' *Gondwana* orkestrile, 1980), elektrooniliste võtete simulatsiooniga (Tristan Murail' *Ethers* väikesele instrumentaalansamblile, 1978), konsoneerivate kõlade uurimisega (Michael Lévinase *Appels* 11 instrumendile, 1974, Gérard Grisey *Prologue* aldile ja resonaatoritele, 1996) või artikulatsioonielementide[5] sünteesimisega (Michael Lévinase *Préfixes* instrumentaalansamblile, 1991 ja *Pardelà* orkestrile, 1994) – töösuundi on mitmeid, diferentseerituid, ja nad kõik saavad alguse heli enda sisevaatlusest ja mitte seeria-, modaalse vms skaala kontrapunktilist ning kombineeritud päritolu abstraktsest spekulatsioonist. Spektraalmuusikat iseloomustavad tämbriuuringud ja teose ajas nähtavale tulev lineaarne protsess.

Muusika ja teater

Ooper on juba mitu aastakümmet enneolematus kriisis. Oma peaaegu eksklusiivse repertuaaripoliitika ja oma hiigelstruktuuride nii kunstilise kui ka administratiivse poole kohanematuse tõttu olid ooperimajad sõna otseses mõttes ära lõigatud heliloojatest, kes otsisid uusi suhteid teatri ja muusika vahel. Vastureaktsioonina ametlike ooperiteatrite ebaadekvaatsusele ja täielikule huvipuudusele selliste uute suhete vastu tekkis aga uus, multidistsiplinaarne ja vägagi eripalgelisteks eksperimentideks sobiv žanr. 1960-ndatel tekkinud termin 'muusikateater' märgib lava- ja muusikaloomingut, mis ei suutnud end allutada traditsioonilise ooperi akadeemilistele sundustele: "Muusikateatri loomuses on liikuda rajajoonteta territooriumil ja teda tuleb haarata kompleksselt: ooperimajade piiridest kuni ülikergete lavastusteni, etendustest, mis ühel päeval võetakse võib-olla ooperirepertuaari, kuni praeguse ooperisüsteemi jaoks ennekuulmatute esteetikateni." [6]

1980. aastal defineerib (Prantsuse Kultuuriministeeriumi) muusikaosakonna komisjon muusikateatrit nii: "teatrietendus, mille dramaturgia aluseks on peamiselt muusikaline projekt ja millel ilma selleta ei ole sisu." Instrumentaalteatrist 'puhta' muusikani, onomatopoeetikast autoritekstini, ooperilaulust traditsioonivaba vokaalini, lavast tänavani ja lauljast näitlejani – muusikateatri mõiste ei lase ennast taandada jäigaks definitsiooniks. Olenevalt heliloojast ja olenevalt projekti

[4] Claude Malherbe. "L'enjeu spectral". *Entretemps 8* (1989), lk 48–49.

[5] Näiteks heli alguses esinev löök, hingamine, poogna hõõrdumine vms.

[6] Marie-Noël Rio ja Michel Rostain. "L'opéra mort ou vif" (Editions Recherches, Pariis, 1982).

Soome-rootsi helilooja Magnus Lindberg, kes oli ka Tallinna möödunud "NYYD"-festivali üks "fookushelilooja id".

olemusest on lavastused mitmepalgelised ning varieeruvad sisu, kestuse ja vokaal- või instrumentaalkoosseisu poolest. Selle kinnituseks olgu järgmised väga eripalgelised teosed: Ivo Maleci *Victor Hugo, un contre tous* (1971), François-Bernard Mâche'i *Da Capo* (1976), Georges Aperghis' *Histoires de loups* (1976), Ahmed Essyadi *Le collier des ruses* (1977), Carlos Roqué Alsina *La Muraille* (1981), Marc Monnet' *À corps et à cris* (1988), Georges Aperghis' *Jojo* (1990) jt. Kui jätta kõrvale selle või teise helilooja ning selle või teise lavastuse tüübi eripära, tundub siiski olevat võimalik eristada ühte läbivat joont, mis annab tunnistust peamisest ja ühisest lähtekohast: muusika organiseerib ja õigustab teatrit. "Partituur organiseerib kõike. Ta juhib nii põhi- kui ka kõrvalsündmusi (nende intensiivsust, muutumist), nii abstraktseid kui ka mõtet edasi andvaid tekste, valgustust, liigutusi. Partituur ei määra mitte ainult 'helilisi', vaid kõiki lavastuse komponente kuni lavalise käitumise, jutustamise ja esemeteni välja. Ta tagab sellega omamoodi sõnastamatu dramaturgia. Seega ei tule teile üllatusena minu arusaamine, mille kohaselt muusikateater on see, kus muusikalise organiseerimise abstraktne võim on vallutanud teatritempli — ja mitte vastupidi." [7]

1990-ndatest alates võib märgata mõningast ooperlike vormide tagasitulekut ja mõned heliloojad üritavad ühitada oma loojanõudmisi institutsioonidega, mis siiski kõigest hoolimata püüavad areneda. Toogem näiteks järgmised: Charles Chaynes — *Noces de sang* (1987), Pascal Dusapin — *Roméo et Juliette* (1985/88), Philippe Hersant — *Le château des Carpathes* (1991), Bernard Cavanna — *La confession impudique* (1992), Michael Lévinas — *Go-gol* (1996), Jean Prodomidès — *Goya* (1990), Philippe Manoury — *60° parallèle* (1997), Philippe Fénelon — *Salammbô* (1998) jt.

Minimalism prantsuse moodi

Reaktsioonina muusika kirjutamise teatud keerukusele ja atonaalsele ning dissonantsele helikeelele pöördub osa heliloojaid tagasi lihtsamate esteetiliste taotluste juurde ning taandab muusikakõne pigem mõnele heakõlalisele (tonaalsele või modaalsele) vormelile ja mõnele põhirütmidest koosnevale ning tihti ka korduvale rütmistruktuurile. Seda stiili, mis tekkis 1960. aastatel Ameerika Ühendriikides (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, John Adams) ja mida rahvusvaheliselt on rikastanud sellised heliloojad nagu Arvo Pärt, Louis Andriessen, Gavin Bryars, Henryk Górecki, Michael Nyman või James MacMillan, esindavad Prantsusmaal praegu Jean-Louis Florentz, Jean-François Zygel, Laurent Petitgirard, Nicolas Bacri, Thierry Escaich, Jean-Philippe Goude jt. Nii nagu 1960-ndatel — vanal heal Boulezi/Landowski vastasseisu ajal — käib taas igikestev vana vaidlus konsonantsi/dissonantsi, tonaalse/atonaalse, ekspressiivsuse/intellektuaalsuse lepitamatu vastuolu üle! Tunnistagem ometi, et kui muusika äärmusliku keerukuse lõputu edasiarendamine näibki võidujooksuna kuristikku ega saa mingil juhul olla *a priori* märk modernsusest ning veelgi vähem *ilust*, ei anna ka naasmine aegunud vormide ja sõnavara

[7] "Georges Aperghis: le corps musical" Antoine Gindti idee ja teostus (Arles, Actes Sud; Strasbourg, Festival international des musiques d'aujourd'hui, 1990), lk 62–63.

Soome-rootsi helilooja Magnus Lindberg, kes oli ka Tallinna möödunud "NYYD"-festivali üks "fookushelilooja id".

olemusest on lavastused mitmepalgelised ning varieeruvad sisu, kestuse ja vokaal- või instrumentaalkoosseisu poolest. Selle kinnituseks olgu järgmised väga eripalgelised teosed: Ivo Maleci *Victor Hugo, un contre tous* (1971), François-Bernard Mâche'i *Da Capo* (1976), Georges Aperghis' *Histoires de loups* (1976), Ahmed Essyadi *Le collier des ruses* (1977), Carlos Roqué Alsina *La Muraille* (1981), Marc Monnet' *À corps et à cris* (1988), Georges Aperghis' *Jojo* (1990) jt. Kui jätta kõrvale selle või teise helilooja ning selle või teise lavastuse tüübi eripära, tundub siiski olevat võimalik eristada ühte läbivat joont, mis annab tunnistust peamisest ja ühisest lähtekohast: muusika organiseerib ja õigustab teatrit. "Partituur organiseerib kõike. Ta juhib nii põhi- kui ka kõrvalsündmusi (nende intensiivsust, muutumist), nii abstraktseid kui ka mõtet edasi andvaid tekste, valgustust, liigutusi. Partituur ei määra mitte ainult 'helilisi', vaid kõiki lavastuse komponente kuni lavalise käitumise, jutustamise ja esemeteni välja. Ta tagab sellega omamoodi sõnastamatu dramaturgia. Seega ei tule teile üllatusena minu arusaamine, mille kohaselt muusikateater on see, kus muusikalise organiseerimise abstraktne võim on vallutanud teatritempli — ja mitte vastupidi." [7]

1990-ndatest alates võib märgata mõningast ooperlike vormide tagasitulekut ja mõned heliloojad üritavad ühitada oma loojanõudmisi institutsioonidega, mis siiski kõigest hoolimata püüavad areneda. Toogem näiteks järgmised: Charles Chaynes — *Noces de sang* (1987), Pascal Dusapin — *Roméo et Juliette* (1985/88), Philippe Hersant — *Le château des Carpathes* (1991), Bernard Cavanna — *La confession impudique* (1992), Michael Lévinas — *Go-gol* (1996), Jean Prodomidès — *Goya* (1990), Philippe Manoury — *60° parallèle* (1997), Philippe Fénelon — *Salammbô* (1998) jt.

Minimalism prantsuse moodi

Reaktsioonina muusika kirjutamise teatud keerukusele ja atonaalsele ning dissonantsele helikeelele pöördub osa heliloojaid tagasi lihtsamate esteetiliste taotluste juurde ning taandab muusikakõne pigem mõnele heakõlalisele (tonaalsele või modaalsele) vormelile ja mõnele põhirütmidest koosnevale ning tihti ka korduvale rütmistruktuurile. Seda stiili, mis tekkis 1960. aastatel Ameerika Ühendriikides (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, John Adams) ja mida rahvusvaheliselt on rikastanud sellised heliloojad nagu Arvo Pärt, Louis Andriessen, Gavin Bryars, Henryk Górecki, Michael Nyman või James MacMillan, esindavad Prantsusmaal praegu Jean-Louis Florentz, Jean-François Zygel, Laurent Petitgirard, Nicolas Bacri, Thierry Escaich, Jean-Philippe Goude jt. Nii nagu 1960-ndatel — vanal heal Boulezi/Landowski vastasseisu ajal — käib taas igikestev vana vaidlus konsonantsi/dissonantsi, tonaalse/atonaalse, ekspressiivsuse/intellektuaalsuse lepitamatu vastuolu üle! Tunnistagem ometi, et kui muusika äärmusliku keerukuse lõputu edasiarendamine näibki võidujooksuna kuristikku ega saa mingil juhul olla *a priori* märk modernsusest ning veelgi vähem *ilust*, ei anna ka naasmine aegunud vormide ja sõnavara

[7] "Georges Aperghis: le corps musical" Antoine Gindti idee ja teostus (Arles, Actes Sud; Strasbourg, Festival international des musiques d'aujourd'hui, 1990), lk 62–63.

juurde garantiid esmajärgulisest kunstnikuvitaalsusest; pigem võib siin aimata lihtsama lahenduse teed minemist: vastutulemist tarbijalikkusele ning kunstiteose kiirele merkantiliseerimisele.

Prantsuse kaleidoskoop

Maastik on veel avar ning paljusid heliloojaid (tegelikult enamikku) ei saa defineerida lihtsalt kuulumise kaudu mingisse väga täpselt määratletud ortodoksesse voolu (postseriaalne, spektraalne, akusmaatiline, neotonaalne, minimalistlik vms). See ei tähenda, et nende muusikal puuduks identiteet või omapära — hoopis vastupidi! Igaühe esteetilise maailma ja komponeerimismeetodi defineerimine võtaks mitukümmend lehekülge ja väljuks kaugele käesoleva artikli raamidest. [- - -]

Muusikalevi vääritimõistmised

Niipea kui puudutame nüüdisaja muusika levitamist, komistame tingimata kahele kivile: ühelt poolt heliloojad, kes kurdavad (mõnikord õigustatult) muusika levi vähesuse üle — pole piisavalt kontserte, pole piisavalt plaate, kirjastamisprobleemid, kitsa ringi publik jne —, ja teiselt poolt üsnagi levinud tendents pidada seda muusikat marginaalseks, problemaatiliseks ning igal juhul väga vähe tasuvaks ja mittetulusaks. Riskides küll ujuda vastuvoolu, pean mina oluliseks seda, et kunstilooming ei oleks mingil juhul allutatud kuulatavuskriteeriumidele ja/või tasuvusele. Ainsad asjakohased kriteeriumid — need, mis elavad üle moe-efektid ja päevakäsud, — on mõtte nõudlikkus, teostuse kvaliteet ja individuaalne ehedus. Nendest kriteeriumidest lähtudes tuleb paratamatult konstateerida, et nüüdisaja muusika levikuga ei ole asjad sugugi nii halvad kui räägitakse või arvatakse. Tänapäeval on igal neljakümne ringis heliloojal — kui tal minimaalseltki annet on — Prantsusmaal või mujal ette kantud rohkem teoseid kui Debussyl, Webernil, Bartókil või Varèse'il nende elu lõpul! Festivalid, stuudiod, raadiod, uurimis- ja dokumendikeskused, spetsialiseerunud kammeransamblid, vahelduva koosseisuga ansamblid, orkestrid, andekad interpreedid,

Soome nüüdismuusika *grand lady* Kaija Saariaho.

diskograafia, partituurid — kes vähegi soovib, saab kerge vaevaga kuulata ja tundma õppida suuremat osa viimase kolmekümne aasta jooksul loodud muusikat. Kui võrdleme klassikalise repertuaari ja nüüdismuusika levikut, võib tulemus paista muidugi kehv ja mitterahuldav; kuid võrrelda saab siiski ainult võrreldavat. Võtkem mõni teine valdkond: keegi ei imesta ju, et Victor Hugo teoseid trükitakse suuremates tiraažides kui Philippe Sollersi raamatuid; vastupidine oleks muide ebanormaalne, sest universaalsuseni ja seega suurema hulgani jõudmiseks kulub aega — palju aega. Ja siinkohal sekkub mõtisklusse kurikuulus küsimus väidetavalt tühjadest saalidest: milline peaks olema nüüdismuusika publik? Nagu teada, ei tunne "lai" publik peaaegu üldse seda tihti tunnustamata muusikat, mida sageli kirjeldatakse kui arusaamatut, keerulist või veidrat. Aga publik on ometi olemas: küll väike — aga kunsti- ja loomevallas on alati nii. Ei tohi unustada, et lai publik ei ole kunagi tundnud oma ajastu eli-

juurde garantiid esmajärgulisest kunstnikuvitaalsusest; pigem võib siin aimata lihtsama lahenduse teed minemist: vastutulemist tarbijalikkusele ning kunstiteose kiirele merkantiliseerimisele.

Prantsuse kaleidoskoop

Maastik on veel avar ning paljusid heliloojaid (tegelikult enamikku) ei saa defineerida lihtsalt kuulumise kaudu mingisse väga täpselt määratletud ortodoksesse voolu (postseriaalne, spektraalne, akusmaatiline, neotonaalne, minimalistlik vms). See ei tähenda, et nende muusikal puuduks identiteet või omapära — hoopis vastupidi! Igaühe esteetilise maailma ja komponeerimismeetodi defineerimine võtaks mitukümmend lehekülge ja väljuks kaugele käesoleva artikli raamidest. [- - -]

Muusikalevi vääritimõistmised

Niipea kui puudutame nüüdisaja muusika levitamist, komistame tingimata kahele kivile: ühelt poolt heliloojad, kes kurdavad (mõnikord õigustatult) muusika levi vähesuse üle — pole piisavalt kontserte, pole piisavalt plaate, kirjastamisprobleemid, kitsa ringi publik jne —, ja teiselt poolt üsnagi levinud tendents pidada seda muusikat marginaalseks, problemaatiliseks ning igal juhul väga vähe tasuvaks ja mittetulusaks. Riskides küll ujuda vastuvoolu, pean mina oluliseks seda, et kunstilooming ei oleks mingil juhul allutatud kuulatavuskriteeriumidele ja/või tasuvusele. Ainsad asjakohased kriteeriumid — need, mis elavad üle moe-efektid ja päevakäsud, — on mõtte nõudlikkus, teostuse kvaliteet ja individuaalne ehedus. Nendest kriteeriumidest lähtudes tuleb paratamatult konstateerida, et nüüdisaja muusika levikuga ei ole asjad sugugi nii halvad kui räägitakse või arvatakse. Tänapäeval on igal neljakümne ringis heliloojal — kui tal minimaalseltki annet on — Prantsusmaal või mujal ette kantud rohkem teoseid kui Debussyl, Webernil, Bartókil või Varèse'il nende elu lõpul! Festivalid, stuudiod, raadiod, uurimis- ja dokumendikeskused, spetsialiseerunud kammeransamblid, vahelduva koosseisuga ansamblid, orkestrid, andekad interpreedid,

Soome nüüdismuusika *grand lady* Kaija Saariaho.

diskograafia, partituurid — kes vähegi soovib, saab kerge vaevaga kuulata ja tundma õppida suuremat osa viimase kolmekümne aasta jooksul loodud muusikat. Kui võrdleme klassikalise repertuaari ja nüüdismuusika levikut, võib tulemus paista muidugi kehv ja mitterahuldav; kuid võrrelda saab siiski ainult võrreldavat. Võtkem mõni teine valdkond: keegi ei imesta ju, et Victor Hugo teoseid trükitakse suuremates tiraažides kui Philippe Sollersi raamatuid; vastupidine oleks muide ebanormaalne, sest universaalsuseni ja seega suurema hulgani jõudmiseks kulub aega — palju aega. Ja siinkohal sekkub mõtisklusse kurikuulus küsimus väidetavalt tühjadest saalidest: milline peaks olema nüüdismuusika publik? Nagu teada, ei tunne "lai" publik peaaegu üldse seda tihti tunnustamata muusikat, mida sageli kirjeldatakse kui arusaamatut, keerulist või veidrat. Aga publik on ometi olemas: küll väike — aga kunsti- ja loomevallas on alati nii. Ei tohi unustada, et lai publik ei ole kunagi tundnud oma ajastu eli-

taarset muusikat ja selles mõttes ei oleks intellektuaalselt aus nõuda, et nüüdisaja heliloojad sellele probleemile lahenduse leiaksid. Riskides küll ennast kompromiteerida süüdistustega kahtlases elitarismis, pean tarvilikuks meenutada, et kunstilooming ei ole kunagi olnud mõeldud massitarbeks ja naudinguks. Nii ei olnud Beethoveni kvartetid ega Bachi "Fuugakunst" määratud "laiale" publikule, vaid kitsale pühendatute ringile — miks ei võiks see nii olla ka tänapäeval uute teostega? Muusikal on alati olnud mitu funktsiooni (tantsumuusika, seltskonnamuusika, militaarmuusika jne), kuid igasuguse traditsiooniga elitaarne muusika on alati nõudnud ühelt poolt sügavat sellesse puutuvate koodide tundmist ja teiselt poolt suurt kuulamisvõimet ja -kvaliteeti, kunsti ja helide nautimise oskust! Demagoogiline mõte, et "kõik kultuurisse puutuv on odav", ei tohi meid viia arvamusele, nagu peaks kunst olema tänapäeval lihtsam kui eile, ainuüksi sellepärast, et ta on kõigile kättesaadav. Maailma visionäärid (muusika puhul siis helide visionäärid) on oma kaasaegsetest alati mitu sammu ees. Neil on tingimata õigus, isegi kui rahvahulgad nende nägemust otsekohe ei jaga! Selle asemel et tulususe mõttes allapoole nivelleerida (see on kõige haiglasem viis kunsti ja mõtet sandistada), tuleks hoopis maitset harida, tõsta "laia" publiku taset, nii et ta tajuks kunsti koode ja naudiks selle mõistmist. Nii saaks ta maitsta oma kaasaja hõrgutisi.

Ajakirjast "Fontes Artis Musicae"
aprill–september 2000 tõlkinud lühendatult
MALLE TALVET

ERSO KONTSERTE OKTOOBRIS

Rahvusvahelise muusikapäeva kontsert
1. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal

Gioachino Rossini — Avamäng ooperile "Semiramide"
Richard Strauss — Burlesk klaverile ja orkestrile d-moll
An–lung Huang — Katkendid "Saibei süitidest" nr 1 ja nr 2"
Béla Bartók — Süit balletist "Võlumandariin" op 19

Solist: Pierre-Laurent Aimard (klaver, Prantsusmaa)
Dirigent: EN SHAO (Hiina)

4. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
I kontsert seeriast "KULDNE KLASSIKA"
Yasushi Akutagawa — *Musica per Orchestra Sinfonica* (1950)

Gustav Mahler — *Rheinlegendchen*
— *Verlor'ne Müh*
— *Das irdische Leben*
— *Wer hat dies Liedlein erdacht?*
— *Urlicht*
— Antonin Dvořák — Sümfoonia nr 8 *G*-duur *op* 88

Solist: Annely Peebo (Eesti/Austria)
Dirigent KIYOTAKA TERAOKA (Jaapan/Austria)

11. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
I kontsert seeriast "ERSO SOLISTE"

Dmitri Šostakovitš — Sümfoonia nr 4 *c*-moll, *op* 43
Einojuhani Rautavaara — Viiulikontsert

Solist: Arvo Leibur (viiul)
Dirigent: NIKOLAI ALEKSEJEV

18. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
I kontsert seeriast "FANTAASIA"

Tōru Takemitsu — *Day Signal*
— *Spirit Garden*
Ottorino Respighi — "Rooma purskkaevud"
Luigi Cherubini – "Veevalaja" (*Der Wasserträger*)
Tan Dun — Kontsert vee–löökpillidele ja orkestrile

Solist: Steven Schick (vee–löökpillid,USA)
Dirigent: OLARI ELTS

25. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
Festivali "KLAVER '02" avakontsert

Maurice Ravel — Süit "Hane-ema"
Mussorgski–Ravel— "Pildid näituselt"
Sergei Rahmaninov — Klaverikontsert nr 3 *d*-moll *op* 30

Solist: Peter Donahoe (klaver; Inglismaa)
Dirigent: ARVO VOLMER
Kontserdi korraldaja: "Eesti Kontsert"

HINGEDEPÄEVA KONTSERT
31. oktoober kell 19 Tartu, Peetri kirik
Wolfgang Amadeus Mozart — Reekviem

Dirigent: ANDRES MUSTONEN
Kontserdi korraldaja: "Eesti Kontsert"

taarset muusikat ja selles mõttes ei oleks intellektuaalselt aus nõuda, et nüüdisaja heliloojad sellele probleemile lahenduse leiaksid. Riskides küll ennast kompromiteerida süüdistustega kahtlases elitarismis, pean tarvilikuks meenutada, et kunstilooming ei ole kunagi olnud mõeldud massitarbeks ja naudinguks. Nii ei olnud Beethoveni kvartetid ega Bachi "Fuugakunst" määratud "laiale" publikule, vaid kitsale pühendatute ringile — miks ei võiks see nii olla ka tänapäeval uute teostega? Muusikal on alati olnud mitu funktsiooni (tantsumuusika, seltskonnamuusika, militaarmuusika jne), kuid igasuguse traditsiooniga elitaarne muusika on alati nõudnud ühelt poolt sügavat sellesse puutuvate koodide tundmist ja teiselt poolt suurt kuulamisvõimet ja -kvaliteeti, kunsti ja helide nautimise oskust! Demagoogiline mõte, et "kõik kultuurisse puutuv on odav", ei tohi meid viia arvamusele, nagu peaks kunst olema tänapäeval lihtsam kui eile, ainuüksi sellepärast, et ta on kõigile kättesaadav. Maailma visionäärid (muusika puhul siis helide visionäärid) on oma kaasaegsetest alati mitu sammu ees. Neil on tingimata õigus, isegi kui rahvahulgad nende nägemust otsekohe ei jaga! Selle asemel et tulususe mõttes allapoole nivelleerida (see on kõige haiglasem viis kunsti ja mõtet sandistada), tuleks hoopis maitset harida, tõsta "laia" publiku taset, nii et ta tajuks kunsti koode ja naudiks selle mõistmist. Nii saaks ta maitsta oma kaasaja hõrgutisi.

Ajakirjast "Fontes Artis Musicae"
aprill–september 2000 tõlkinud lühendatult
MALLE TALVET

ERSO KONTSERTE OKTOOBRIS

Rahvusvahelise muusikapäeva kontsert
1. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal

Gioachino Rossini — Avamäng ooperile "Semiramide"
Richard Strauss — Burlesk klaverile ja orkestrile d-moll
An–lung Huang — Katkendid "Saibei süitidest" nr 1 ja nr 2"
Béla Bartók — Süit balletist "Võlumandariin" op 19

Solist: Pierre-Laurent Aimard (klaver, Prantsusmaa)
Dirigent: EN SHAO (Hiina)

4. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
I kontsert seeriast "KULDNE KLASSIKA"
Yasushi Akutagawa — *Musica per Orchestra Sinfonica* (1950)

Gustav Mahler — *Rheinlegendchen*
— *Verlor'ne Müh*
— *Das irdische Leben*
— *Wer hat dies Liedlein erdacht?*
— *Urlicht*
— Antonin Dvořák — Sümfoonia nr 8 *G*-duur *op* 88

Solist: Annely Peebo (Eesti/Austria)
Dirigent KIYOTAKA TERAOKA (Jaapan/Austria)

11. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
I kontsert seeriast "ERSO SOLISTE"

Dmitri Šostakovitš — Sümfoonia nr 4 *c*-moll, *op* 43
Einojuhani Rautavaara — Viiulikontsert

Solist: Arvo Leibur (viiul)
Dirigent: NIKOLAI ALEKSEJEV

18. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
I kontsert seeriast "FANTAASIA"

Tōru Takemitsu — *Day Signal*
— *Spirit Garden*
Ottorino Respighi — "Rooma purskkaevud"
Luigi Cherubini – "Veevalaja" (*Der Wasserträger*)
Tan Dun — Kontsert vee–löökpillidele ja orkestrile

Solist: Steven Schick (vee–löökpillid,USA)
Dirigent: OLARI ELTS

25. oktoober kell 19 "Estonia" kontserdisaal
Festivali "KLAVER '02" avakontsert

Maurice Ravel — Süit "Hane-ema"
Mussorgski–Ravel— "Pildid näituselt"
Sergei Rahmaninov — Klaverikontsert nr 3 *d*-moll *op* 30

Solist: Peter Donahoe (klaver; Inglismaa)
Dirigent: ARVO VOLMER
Kontserdi korraldaja: "Eesti Kontsert"

HINGEDEPÄEVA KONTSERT
31. oktoober kell 19 Tartu, Peetri kirik
Wolfgang Amadeus Mozart — Reekviem

Dirigent: ANDRES MUSTONEN
Kontserdi korraldaja: "Eesti Kontsert"

ERSO KONTSERDIHOOAEG 2001/2002

Kroonikat: repertuaar, solistid, dirigendid, arvamusi ja arve[1]

Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri 75. hooaeg, esimene peadirigent Nikolai Aleksejevi käe all. ERSO andis 54 kontserti 39 erineva kavaga. Neist ERSO enda korraldatud oli 28 (21 erineva kavaga), Eesti Kontserdi korraldatud 13 (9 erineva kavaga) ning ERSO, Eesti Kontserdi ja Heliloojate Liidu koostöös korraldatud 1 kontsert. Manalasse läks ERSO kauaaegne dirigent ja peadirigent maestro Roman Matsov.

August

Kuigi ERSO hooaja 2001/02 avakontsert toimus septembri keskel, alustati kontsertidega juba augustis:
5. VIII festivali **"Leigo järvemuusika"** vabaõhukontsert; lisaks kirevale lühipalade valikule kanti ette **Beethoveni avamäng "Fidelio"** ja **Klaverikontsert nr 3**, sol **Kalle Randalu**, dir **Olari Elts**.

7.—16. VIII oli ERSO ringreisil. Kolmel korral osaleti **Kurt Bestori "Saints of the Seas"** ettekannetel, dir **Mark Robinette** (USA): **9. VIII Kopenhaageni raekoja platsil, 11. VIII Göteborgi Ooperis** ning **14. VIII Oslo Kontserdimajas**.

19.—20. VIII festivali **"Klaaspärlimäng"** raames **"Estonia" kontserdisaalis** ning **Uulu kultuuri- ja spordikeskuses** (20. VIII) kanti ette **Mahleri Teine sümfoonia *c*-moll**. Dir maailma kuulsaima amatöördirigendina tuntud **Gilbert Kaplan** (USA), sol **Fiona Cameron** (sopran, Inglismaa), **Manuela Bress** (metsosopran, Saksamaa), kaastegevad **RAM** ja **tütarlastekoor "Ellerhein"** (koormeistrid **Ants Soots** ja **Tiia-Ester Loitme**).

September

14. IX hooaja avakontsert, Peterburi dirigeerimiskoolkonda esindava **Nikolai Aleksejevi** esimene kontsert ERSO peadirigendina. Esitusele tulid **Elleri "Koit"**, **Prokofjevi Klaverikontsert nr 2 *g*-moll**, sol **Kalle Randalu**, ja **Mahleri Neljas sümfoonia *G*-duur**, sol **Karmen Puis** (metsosopran), lisapalana kõlas **9. variatsioon Elgari "Enigma variatsioonidest"** *op* 36.
Heili Vaus-Tamm: "...selle kontserdiga mängis Aleksejev end Eesti publiku südamesse." ("Eesti Päevaleht" 18. VIII 2001.)

20. VIII statsionaaris — kavas **Bruckneri Kaheksas sümfoonia *c*-moll**, dir **Arvo Volmer**, ERSO peadirigent eelmised kaheksa hooaega; kaastegev **Eesti Muusikaakadeemia sümfooniaorkester**.

Oktoober

1. X rahvusvahelise muusikapäeva kontsert, kõlasid **Bartóki Klaverikontsert nr 1**, sol **Ralf Taal**; **Sumera "Musica Profana"**, **Tšellokontsert**, sol **David Geringas** (Saksamaa) ja **Kuues sümfoonia**; dir äsja Cincinnati Sümfooniaorkestri peadirigendi ja kunstilise juhina tööd alustanud **Paavo Järvi**.
Sumera Kuuenda sümfoonia tõlgendust peeti Paavo Järvi seni parimaks dirigenditööks Eestis (H. V.-T. "Eesti Päevaleht" 3. X 2001) . Kontserdile järgnenud neljal päeval helisalvestati kõik esitatud Sumera teosed, helirežissöör **Maido Maadik**.

11. ja 12. X kaks kontserti "NYYD"-festivali raames, vastavalt **Narva kultuurikeskuses** ja **"Estonia" kontserdisaalis**. Kavas **Thomas Adési "Asyla"** ("Varjupaigad"), **Magnus Lindbergi "Feria"** ning **Jüri Reinvere "Liivale kirjutatud"** (esiettekanne), dir **Olari Elts**.

20. X salvestati ETV stuudios **Ester Mägi "Bukoolika"** ja **"Vesper"**; dir **Arvo Volmer**, režissöör **Jüri Tallinn**.

25. ja 26. X toimusid hooaja esimesed kolm perekontserti pealkirjaga **"Teekond muusikamaailma: sümfoonia"**. Kavas **Prokofjevi Esimene sümfoonia *D*-duur** ("Klassikaline") ja

[1] Kontserdid toimusid "Estonia" kontserdisaalis, kui ei ole märgitud teisiti. Kõik ERSO kontserdid (v.a välisreisil) salvestas Klassikaraadio. ETV salvestas hooaja avakontserdi (14. IX 2001) ning "Klassika-Eurovisiooni" Eesti finaalkontserdi (21. III 2002).

ERSO KONTSERDIHOOAEG 2001/2002

Kroonikat: repertuaar, solistid, dirigendid, arvamusi ja arve[1]

Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri 75. hooaeg, esimene peadirigent Nikolai Aleksejevi käe all. ERSO andis 54 kontserti 39 erineva kavaga. Neist ERSO enda korraldatud oli 28 (21 erineva kavaga), Eesti Kontserdi korraldatud 13 (9 erineva kavaga) ning ERSO, Eesti Kontserdi ja Heliloojate Liidu koostöös korraldatud 1 kontsert. Manalasse läks ERSO kauaaegne dirigent ja peadirigent maestro Roman Matsov.

August

Kuigi ERSO hooaja 2001/02 avakontsert toimus septembri keskel, alustati kontsertidega juba augustis:
5. VIII festivali **"Leigo järvemuusika"** vabaõhukontsert; lisaks kirevale lühipalade valikule kanti ette **Beethoveni avamäng "Fidelio"** ja **Klaverikontsert nr 3**, sol **Kalle Randalu**, dir **Olari Elts**.

7.—16. VIII oli ERSO ringreisil. Kolmel korral osaleti **Kurt Bestori "Saints of the Seas"** ettekannetel, dir **Mark Robinette** (USA): **9. VIII Kopenhaageni raekoja platsil, 11. VIII Göteborgi Ooperis** ning **14. VIII Oslo Kontserdimajas**.

19.—20. VIII festivali **"Klaaspärlimäng"** raames **"Estonia" kontserdisaalis** ning **Uulu kultuuri- ja spordikeskuses** (20. VIII) kanti ette **Mahleri Teine sümfoonia *c*-moll**. Dir maailma kuulsaima amatöördirigendina tuntud **Gilbert Kaplan** (USA), sol **Fiona Cameron** (sopran, Inglismaa), **Manuela Bress** (metsosopran, Saksamaa), kaastegevad **RAM** ja **tütarlastekoor "Ellerhein"** (koormeistrid **Ants Soots** ja **Tiia-Ester Loitme**).

September

14. IX hooaja avakontsert, Peterburi dirigeerimiskoolkonda esindava **Nikolai Aleksejevi** esimene kontsert ERSO peadirigendina. Esitusele tulid **Elleri "Koit"**, **Prokofjevi Klaverikontsert nr 2 *g*-moll**, sol **Kalle Randalu**, ja **Mahleri Neljas sümfoonia *G*-duur**, sol **Karmen Puis** (metsosopran), lisapalana kõlas **9. variatsioon Elgari "Enigma variatsioonidest"** *op* 36.
Heili Vaus-Tamm: "...selle kontserdiga mängis Aleksejev end Eesti publiku südamesse." ("Eesti Päevaleht" 18. VIII 2001.)

20. VIII statsionaaris — kavas **Bruckneri Kaheksas sümfoonia *c*-moll**, dir **Arvo Volmer**, ERSO peadirigent eelmised kaheksa hooaega; kaastegev **Eesti Muusikaakadeemia sümfooniaorkester**.

Oktoober

1. X rahvusvahelise muusikapäeva kontsert, kõlasid **Bartóki Klaverikontsert nr 1**, sol **Ralf Taal**; **Sumera "Musica Profana"**, **Tšellokontsert**, sol **David Geringas** (Saksamaa) ja **Kuues sümfoonia**; dir äsja Cincinnati Sümfooniaorkestri peadirigendi ja kunstilise juhina tööd alustanud **Paavo Järvi**.
Sumera Kuuenda sümfoonia tõlgendust peeti Paavo Järvi seni parimaks dirigenditööks Eestis (H. V.-T. "Eesti Päevaleht" 3. X 2001) . Kontserdile järgnenud neljal päeval helisalvestati kõik esitatud Sumera teosed, helirežissöör **Maido Maadik**.

11. ja 12. X kaks kontserti "NYYD"-festivali raames, vastavalt **Narva kultuurikeskuses** ja **"Estonia" kontserdisaalis**. Kavas **Thomas Adési "Asyla"** ("Varjupaigad"), **Magnus Lindbergi "Feria"** ning **Jüri Reinvere "Liivale kirjutatud"** (esiettekanne), dir **Olari Elts**.

20. X salvestati ETV stuudios **Ester Mägi "Bukoolika"** ja **"Vesper"**; dir **Arvo Volmer**, režissöör **Jüri Tallinn**.

25. ja 26. X toimusid hooaja esimesed kolm perekontserti pealkirjaga **"Teekond muusikamaailma: sümfoonia"**. Kavas **Prokofjevi Esimene sümfoonia *D*-duur** ("Klassikaline") ja

[1] Kontserdid toimusid "Estonia" kontserdisaalis, kui ei ole märgitud teisiti. Kõik ERSO kontserdid (v.a välisreisil) salvestas Klassikaraadio. ETV salvestas hooaja avakontserdi (14. IX 2001) ning "Klassika-Eurovisiooni" Eesti finaalkontserdi (21. III 2002).

Stravinski **Süit balletist "Petruška"**, dir **Aivo Välja**, vahepalasid rääkis ja pilte joonistas **Raivo Järvi**.

November

1.–3. XI hingedepäeva kontserdid, vastavalt **"Vanemuise" kontserdimajas**, **"Estonia" kontserdisaalis** ning **Viljandi Pauluse kirikus**. Kuulajateni toodi **Cherubini Reekviem *d*-moll**, Tallinna ja Tartu kontsertidel ka **Schuberti Kaheksas sümfoonia** ("Lõpetamata"), dir **Andres Mustonen**, kaastegev **RAM** (koormeister **Ants Soots**).

ERSO möödunud hooaja avakontserdi solist Kalle Randalu ja dirigent Paavo Järvi, kelle CD ERSOga Sibeliuse loomingust firmale Virgin Classics *tõi orkestrile suure rahvusvahelise tunnustuse.*

Kalju Suure foto

Tallinnas toimunud kontserdi järelkajas andis Evi Arujärv ERSO-le "kaks plusspunkti": Cherubini Reekviemis "taltsutatud vasekõlade, õrnade ja mõtlike faktuuride" eest ning Schuberti Sümfoonias "selge ja kerge orkestrifaktuuri" eest ("Sirp" 9. XI 2001).

9. XI Tallinna Muusikakeskkooli 40. aastapäeva galakontsert "Estonia" kontserdisaalis; ERSOt dirigeerisid ja orkestri ees soleerisid TMKK vilistlased **Anu Tali, Jüri Alperten, Toomas Vavilov, Olari Elts, Paul Mägi, Andres Mustonen**, pianistid **Kalle Randalu** ja **Peep Lassmann**, viiuldaja **Andrus Haav, tšellist Henry-David Varema**, klaveriduo **Mati Mikalai – Kai Ratassepp** ning metsosopran **Annely Peebo**.

17. XI kontsert **"ERSO tutvustab: noor talent Silver Ainomäe"**. Ettekandele tulid **Berliozi "Rooma karneval"**, **Albert Rousseli Kolmas sümfoonia *g*-moll**, **Raveli "Valss"** ning **Šostakovitši Tšellokontsert *Es*-duur**, sol **Silver Ainomäe**, dir **Alain Pâris** (Prantsusmaa).

23. XI Joaquín Rodrigo 100. sünniaastapäevale pühendatud kontsert. Esimeses pooles kõlasid **"Concierto de Aranjuez"** ("Aranjuezi kontsert"), sol rootsi kitarrist **Per Skareng** ning **"Fantasia para un gentilhombre"** ("Fantaasia džentelmenile"), sol **Heiki Mätlik**; teises pooles **Schumanni Kolmas sümfoonia *Es*-duur** ("Reini sümfoonia"), dir **Toomas Vavilov**.

30. XI esimene kontsert ERSO möödunud hooaega läbinud **sarjast "Brahms ja Stravinski"**. Kontsert algas **Brahmsi "Variatsioonidega Haydni teemale"** ning päädis **Stravinski "Kevadpühitsusega"**. Nende kahe teose vahel kõlas **Toivo Tulevi Viiulikontsert** (esiettekanne), sol ERSO kontsertmeister **Arvo Leibur**, dir **Nikolai Aleksejev**.

E. A.: "ERSO edeneb. Tehniline pingutus kärbib mõnikord muusika loomulikku kulgemist. Erandlik on, et see ei too kaasa käsitöö higilõhna. Nüüdse peadirigendi käe all jääb muusikas peale aristokraatne põhitoon." ("Postimees", 4. XII 2001.)

Detsember

18. XII sai **ERSO 75. aastaseks**. Juubelikontserdid toimusid juba paar nädalat varem, **6. detsembril** "Estonia" kontserdisaalis ja **7. detsembril** "Vanemuise" kontserdimajas. Kavas **Tobiase** avamäng **"Julius Caesar"**, **Stravinski Süit balletist "Pulcinella"** ja **"Capriccio" klaverile ja orkestrile**, sol **Boris Berman** (USA), ning **Brahmsi Kolmas sümfoonia *F*-duur**, dir **Nikolai Aleksejev**.

Toomas Velmet: "Aleksejev – ERSO – Brahms on jumaliku sädemega kooslus. Brahms on orkestrifilosoofia tippautor ja *F*-duur sümfoonia tema peateos – brahmsilikum kui Brahms ise. Maestro Aleksejevi dirigendinatuur on iseloomustatav ühe sõnaga: brahmsilik nii seest kui väljastki. Sama sõnaga saab iseloomustada ERSO musitseerimistahet ja -valmidust. Kõik märgid näitavad, et see peab saama jäädvustatud, vaatamata ebaõiglasele maailmale. Teist võimalust ei anta. Ettekanne oli täiuslik ja teose mažoorne kustumine ei lubanud publiku soovile lisapaladega vastu tulla." ("Sirp" 14. XII 2001.)

11.–13. XII helisalvestati **Poulenci Kontsert kahele klaverile ja orkestrile *d*-moll**, sol **Kai Ratassepp ja Mati Mikalai**, dir **Toomas Vavilov**, helirežissöör **Maido Maadik**.

21.–23. XII jõulukontserdid, vastavalt **"Vanemuise" kontserdimajas** ja **"Estonia" kontser-**

Stravinski **Süit balletist "Petruška"**, dir **Aivo Välja**, vahepalasid rääkis ja pilte joonistas **Raivo Järvi**.

November

1.–3. XI hingedepäeva kontserdid, vastavalt **"Vanemuise" kontserdimajas**, **"Estonia" kontserdisaalis** ning **Viljandi Pauluse kirikus**. Kuulajateni toodi **Cherubini Reekviem *d*-moll**, Tallinna ja Tartu kontsertidel ka **Schuberti Kaheksas sümfoonia** ("Lõpetamata"), dir **Andres Mustonen**, kaastegev **RAM** (koormeister **Ants Soots**).

ERSO möödunud hooaja avakontserdi solist Kalle Randalu ja dirigent Paavo Järvi, kelle CD ERSOga Sibeliuse loomingust firmale Virgin Classics *tõi orkestrile suure rahvusvahelise tunnustuse.*

Kalju Suure foto

Tallinnas toimunud kontserdi järelkajas andis Evi Arujärv ERSO-le "kaks plusspunkti": Cherubini Reekviemis "taltsutatud vasekõlade, õrnade ja mõtlike faktuuride" eest ning Schuberti Sümfoonias "selge ja kerge orkestrifaktuuri" eest ("Sirp" 9. XI 2001).

9. XI Tallinna Muusikakeskkooli 40. aastapäeva galakontsert "Estonia" kontserdisaalis; ERSOt dirigeerisid ja orkestri ees soleerisid TMKK vilistlased **Anu Tali, Jüri Alperten, Toomas Vavilov, Olari Elts, Paul Mägi, Andres Mustonen**, pianistid **Kalle Randalu** ja **Peep Lassmann**, viiuldaja **Andrus Haav, tšellist Henry-David Varema**, klaveriduo **Mati Mikalai – Kai Ratassepp** ning metsosopran **Annely Peebo**.

17. XI kontsert **"ERSO tutvustab: noor talent Silver Ainomäe"**. Ettekandele tulid **Berliozi "Rooma karneval"**, **Albert Rousseli Kolmas sümfoonia *g*-moll**, **Raveli "Valss"** ning **Šostakovitši Tšellokontsert *Es*-duur**, sol **Silver Ainomäe**, dir **Alain Pâris** (Prantsusmaa).

23. XI Joaquín Rodrigo 100. sünniaastapäevale pühendatud kontsert. Esimeses pooles kõlasid **"Concierto de Aranjuez"** ("Aranjuezi kontsert"), sol rootsi kitarrist **Per Skareng** ning **"Fantasia para un gentilhombre"** ("Fantaasia džentelmenile"), sol **Heiki Mätlik**; teises pooles **Schumanni Kolmas sümfoonia *Es*-duur** ("Reini sümfoonia"), dir **Toomas Vavilov**.

30. XI esimene kontsert ERSO möödunud hooaega läbinud **sarjast "Brahms ja Stravinski"**. Kontsert algas **Brahmsi "Variatsioonidega Haydni teemale"** ning päädis **Stravinski "Kevadpühitsusega"**. Nende kahe teose vahel kõlas **Toivo Tulevi Viiulikontsert** (esiettekanne), sol ERSO kontsertmeister **Arvo Leibur**, dir **Nikolai Aleksejev**.

E. A.: "ERSO edeneb. Tehniline pingutus kärbib mõnikord muusika loomulikku kulgemist. Erandlik on, et see ei too kaasa käsitöö higilõhna. Nüüdse peadirigendi käe all jääb muusikas peale aristokraatne põhitoon." ("Postimees", 4. XII 2001.)

Detsember

18. XII sai **ERSO 75. aastaseks**. Juubelikontserdid toimusid juba paar nädalat varem, **6. detsembril** "Estonia" kontserdisaalis ja **7. detsembril** "Vanemuise" kontserdimajas. Kavas **Tobiase** avamäng **"Julius Caesar"**, **Stravinski Süit balletist "Pulcinella"** ja **"Capriccio" klaverile ja orkestrile**, sol **Boris Berman** (USA), ning **Brahmsi Kolmas sümfoonia *F*-duur**, dir **Nikolai Aleksejev**.

Toomas Velmet: "Aleksejev – ERSO – Brahms on jumaliku sädemega kooslus. Brahms on orkestrifilosoofia tippautor ja *F*-duur sümfoonia tema peateos – brahmsilikum kui Brahms ise. Maestro Aleksejevi dirigendinatuur on iseloomustatav ühe sõnaga: brahmsilik nii seest kui väljastki. Sama sõnaga saab iseloomustada ERSO musitseerimistahet ja -valmidust. Kõik märgid näitavad, et see peab saama jäädvustatud, vaatamata ebaõiglasele maailmale. Teist võimalust ei anta. Ettekanne oli täiuslik ja teose mažoorne kustumine ei lubanud publiku soovile lisapaladega vastu tulla." ("Sirp" 14. XII 2001.)

11.–13. XII helisalvestati **Poulenci Kontsert kahele klaverile ja orkestrile *d*-moll**, sol **Kai Ratassepp ja Mati Mikalai**, dir **Toomas Vavilov**, helirežissöör **Maido Maadik**.

21.–23. XII jõulukontserdid, vastavalt **"Vanemuise" kontserdimajas** ja **"Estonia" kontser-**

disaalis. Kavas **Beethoveni oratoorium "Kristus Õlimäel"**, sol **Irma Gigolašvili** (sopran) ja **Dmitri Voropajev** (tenor) Peterburist, kaastegev **Rahvusooperi "Estonia" ooperikoor** (koormeister **Elmo Tiisvald**), ja **Dvořáki "Piiblilaulud"**, sol **Ain Anger** (bass), dir **Eri Klas**.

31. XII aastalõpukontsert "Vanemuise" kontserdimajas, kavas vokaal- ja orkestrinumbreid **Wolfgang Amadeus Mozarti, Johann Straussi, Imre Kálmáni, Franz Lehári, Leonard Bernsteini** ja **Frederick Loewe** teostest, sol **Annely Peebo** (metsosopran) ja **Markus Werba** (bariton) Viinist, dir **Mikko Franck** (Soome); õhtut juhtis **Mart Mikk**.

Jaanuar

1. I uusaastakontsert "Estonia" kontserdisaalis eelmise päeva kava ja esinejatega.
10. I helilooja Ester Mägi 80. aasta juubeli kontsert, kavas **"Tuule tuba"** (kaastegev **RAM**), dir Ants Soots, **Variatsioonid klaverile, klarnetile ja kammerorkestrile**, sol **Mati Mikalai** ja **Tarmo Pajusaar**, ning **Sümfoonia**, dir **Mihkel Kütson**.

17. ja 18. I teine kontsert sarjast "Brahms ja Stravinski", vastavalt **"Vanemuise" kontserdimajas** ja **"Estonia" kontserdisaalis**, kavas **Elleri sümfooniline poeem "Videvik"**, **Stravinski "Sümfoonia kolmes osas"** ja **Brahmsi Klaverikontsert nr 1 *d*-moll**, sol **Toomas Vana**, dir **Nikolai Aleksejev**.

Veebruar

1. II festivali "opeNBaroque" avakontsert, kavas **Beethoveni Neljas sümfoonia *B*-duur** ja **Philip Glassi** sümfooniline portree **"Itaipu"**; kaastegev **segakoor "Latvija"** (Läti), dir **Andres Mustonen**.

7., 8. ja 10. II Rakvere teatris, "Vanemuise" kontserdimajas ja **"Estonia" kontserdisaalis** toimunud neljal kontserdil naerutas lapsi, lapsevanemaid ning ERSOtki kloun **Melvin Tix** (kodanikunimega Petter Vabog) Norrast.

15. II kõlasid Mozarti avamäng ooperile "Figaro pulm", Sümfoonia nr 41 *C*-duur ("Jupiter") ning **Richard Straussi sümfooniline poeem "Don Quijote"**, sol **Pärt Tarvas** (tšello) ning **Daniel Raiskin** (viiola, Holland), dir **Mika Eichenholz** (Rootsi).
T. V. ei hinnanud just eriti kõrgelt Mozarti-esitust, kuid leidis arvukalt kiidusõnu Straussi "Don Quijotet" kommenteerides: "Peaosatäitja P. Tarvas demonstreeris suurepärast üleolekut materjalist ja ka olulist näitlejameisterlikkust (...) Suurepäraselt sekundeeris P. Tarvasele Daniel Raiskin mõnusa sanchopanzaliku sehkendamise ja seletamisega. Kogu seda mastaapset etendust juhtis kindlakäeline lavastaja Mika Eichenholz hoopis teises rollis kui Mozarti orkestri ees. Selle etekande järgi tundub, et R. Strauss on ERSOle soodne autor, kelle loomingusse tasub süveneda kõrgel tasemel." ("Sirp" 28. II 2002.)

Eesti ninekamaid pianiste Ralf Taal soleeris Bartóki Klaverikontserdis nr 1 rahvusvahelise muusikapäeva kontserdil (dir Paavo Järvi).
Foto ERSO arhiivist

Klarnetistina nime teinud Toomas Vavilov on ülal sagedamini hakanud ERSO ees üles astuma dirigendina.
Harri Rospu foto

24. II Eesti Vabariigi iseseisvuspäeva kontsert Rahvusooperis "Estonia"; kavas **Tobiase avamäng "Julius Caesar"** ning **Beethoveni Fantaasia klaverile, koorile ja orkestrile**, sol

disaalis. Kavas **Beethoveni oratoorium "Kristus Õlimäel"**, sol **Irma Gigolašvili** (sopran) ja **Dmitri Voropajev** (tenor) Peterburist, kaastegev **Rahvusooperi "Estonia" ooperikoor** (koormeister **Elmo Tiisvald**), ja **Dvořáki "Piiblilaulud"**, sol **Ain Anger** (bass), dir **Eri Klas**.

31. XII aastalõpukontsert "Vanemuise" kontserdimajas, kavas vokaal- ja orkestrinumbreid **Wolfgang Amadeus Mozarti, Johann Straussi, Imre Kálmáni, Franz Lehári, Leonard Bernsteini** ja **Frederick Loewe** teostest, sol **Annely Peebo** (metsosopran) ja **Markus Werba** (bariton) Viinist, dir **Mikko Franck** (Soome); õhtut juhtis **Mart Mikk**.

Jaanuar

1. I uusaastakontsert "Estonia" kontserdisaalis eelmise päeva kava ja esinejatega.
10. I helilooja Ester Mägi 80. aasta juubeli kontsert, kavas **"Tuule tuba"** (kaastegev **RAM**), dir Ants Soots, **Variatsioonid klaverile, klarnetile ja kammerorkestrile**, sol **Mati Mikalai** ja **Tarmo Pajusaar**, ning **Sümfoonia**, dir **Mihkel Kütson**.

17. ja 18. I teine kontsert sarjast "Brahms ja Stravinski", vastavalt **"Vanemuise" kontserdimajas** ja **"Estonia" kontserdisaalis**, kavas **Elleri sümfooniline poeem "Videvik"**, **Stravinski "Sümfoonia kolmes osas"** ja **Brahmsi Klaverikontsert nr 1 *d*-moll**, sol **Toomas Vana**, dir **Nikolai Aleksejev**.

Veebruar

1. II festivali "opeNBaroque" avakontsert, kavas **Beethoveni Neljas sümfoonia *B*-duur** ja **Philip Glassi** sümfooniline portree **"Itaipu"**; kaastegev **segakoor "Latvija"** (Läti), dir **Andres Mustonen**.

7., 8. ja 10. II Rakvere teatris, "Vanemuise" kontserdimajas ja **"Estonia" kontserdisaalis** toimunud neljal kontserdil naerutas lapsi, lapsevanemaid ning ERSOtki kloun **Melvin Tix** (kodanikunimega Petter Vabog) Norrast.

15. II kõlasid Mozarti avamäng ooperile "Figaro pulm", Sümfoonia nr 41 *C*-duur ("Jupiter") ning **Richard Straussi sümfooniline poeem "Don Quijote"**, sol **Pärt Tarvas** (tšello) ning **Daniel Raiskin** (viiola, Holland), dir **Mika Eichenholz** (Rootsi).
T. V. ei hinnanud just eriti kõrgelt Mozarti-esitust, kuid leidis arvukalt kiidusõnu Straussi "Don Quijotet" kommenteerides: "Peaosatäitja P. Tarvas demonstreeris suurepärast üleolekut materjalist ja ka olulist näitlejameisterlikkust (...) Suurepäraselt sekundeeris P. Tarvasele Daniel Raiskin mõnusa sanchopanzaliku sehkendamise ja seletamisega. Kogu seda mastaapset etendust juhtis kindlakäeline lavastaja Mika Eichenholz hoopis teises rollis kui Mozarti orkestri ees. Selle etekande järgi tundub, et R. Strauss on ERSOle soodne autor, kelle loomingusse tasub süveneda kõrgel tasemel." ("Sirp" 28. II 2002.)

Eesti ninekamaid pianiste Ralf Taal soleeris Bartóki Klaverikontserdis nr 1 rahvusvahelise muusikapäeva kontserdil (dir Paavo Järvi).
Foto ERSO arhiivist

Klarnetistina nime teinud Toomas Vavilov on ülal sagedamini hakanud ERSO ees üles astuma dirigendina.
Harri Rospu foto

24. II Eesti Vabariigi iseseisvuspäeva kontsert Rahvusooperis "Estonia"; kavas **Tobiase avamäng "Julius Caesar"** ning **Beethoveni Fantaasia klaverile, koorile ja orkestrile**, sol

Peep Lassmann, kaastegevad **Rahvusooperi "Estonia" poistekoor, Eesti Meestelaulu Seltsi poistekoor** ja **"Revalia" kammermeeskoor** (koormeister **Hirvo Surva**), dir **Nikolai Aleksejev.**

Samal ajal kui Toomas Mattson arvas, et kõlanud teosed olid pidupäeval sobimatud ja soodustavad enesetappude arvu kasvamist Eestis ("Postimees" 26. II 2002), oli E. A. kommentaar kontserdile järgmine: "Sedasorti kontserti on raske mõõta kunstilise mõõdupuuga, sest see kuulub rituaalide, võimu pühitsemise, riiklikku ühistunnet õhutava tseremoonia juurde [- - -] Kontserdil oli kõik, mis vaja: koorilaul, eesti muusika klassika ja Beethoven (...) ERSO ja Peep Lassmann esindavad professionaalset ja garanteeritud tasemega eesti muusikat. Viimistletud hea esitus. Nikolai Aleksejev on väga hea dirigent. Ta suudab orkestri muusikat väga täpselt hääldama panna. Kõik täitsid oma ülesande väärikalt." ("Eesti Päevaleht" 25. II 2002.)

Peadirigent sügisest 2001 – Nikolai Aleksejev.
Harri Rospu foto

ERSO kontsertmeister Arvo Leibur.
Foto ERSO arhiivist

Metsosopran Anneli Peebo soleeris Tallinna Muusikakeskkooli 40. aastapäeva, vana-aasta lõpu ja uusaasta galakontserdeil (dir Mikko Franck).
Kalju Suure foto

Märts

1. III esitleti ERSO kahte äsjailmunud CD-plaati. Esimene neist oli 2001. aasta detsembris kuulajateni jõudnud **kolmas CD Eduard Tubina sümfooniate seeriast**, kus **Arvo Volmeri** dirigeerimisel kõlavad **IV sümfoonia** ("Lüüriline") ja **VII sümfoonia** (*Alba Records*). Teine CD jõudis avalikkuseni 2002. aasta veebruaris ning seal kõlab **Paavo Järvi**

Peep Lassmann, kaastegevad **Rahvusooperi "Estonia" poistekoor, Eesti Meestelaulu Seltsi poistekoor** ja **"Revalia" kammermeeskoor** (koormeister **Hirvo Surva**), dir **Nikolai Aleksejev.**

Samal ajal kui Toomas Mattson arvas, et kõlanud teosed olid pidupäeval sobimatud ja soodustavad enesetappude arvu kasvamist Eestis ("Postimees" 26. II 2002), oli E. A. kommentaar kontserdile järgmine: "Sedasorti kontserti on raske mõõta kunstilise mõõdupuuga, sest see kuulub rituaalide, võimu pühitsemise, riiklikku ühistunnet õhutava tseremoonia juurde [- - -] Kontserdil oli kõik, mis vaja: koorilaul, eesti muusika klassika ja Beethoven (...) ERSO ja Peep Lassmann esindavad professionaalset ja garanteeritud tasemega eesti muusikat. Viimistletud hea esitus. Nikolai Aleksejev on väga hea dirigent. Ta suudab orkestri muusikat väga täpselt hääldama panna. Kõik täitsid oma ülesande väärikalt." ("Eesti Päevaleht" 25. II 2002.)

Peadirigent sügisest 2001 – Nikolai Aleksejev.
Harri Rospu foto

ERSO kontsertmeister Arvo Leibur.
Foto ERSO arhiivist

Metsosopran Anneli Peebo soleeris Tallinna Muusikakeskkooli 40. aastapäeva, vana-aasta lõpu ja uusaasta galakontserdeil (dir Mikko Franck).
Kalju Suure foto

Märts

1. III esitleti ERSO kahte äsjailmunud CD-plaati. Esimene neist oli 2001. aasta detsembris kuulajateni jõudnud **kolmas CD Eduard Tubina sümfooniate seeriast**, kus **Arvo Volmeri** dirigeerimisel kõlavad **IV sümfoonia** ("Lüüriline") ja **VII sümfoonia** (*Alba Records*). Teine CD jõudis avalikkuseni 2002. aasta veebruaris ning seal kõlab **Paavo Järvi**

dirigeerimisel **Jean Sibeliuse looming — ooper "Jungfrun i tornet"** ("Neitsi vangitornis"), **süit "Pelléas ja Mélisande" ning "Kurb valss"** (*Virgin Classics*). Ooperi ettekandel on kaastegevad **Solveig Kringelborn** (sopran, Norra), **Lilli Paasikivi** (metsosopran, Soome), **Lars-Erik Jonsson** (tenor, Rootsi), **Garry Magee** (bariton, Inglismaa), **tütarlastekoor "Ellerhein"** ja **Eesti Rahvusmeeskoor** (koormeistrid vastavalt **Tiia-Ester Loitme** ja **Ants Soots**). Lähemalt CDde kohta on võimalik lugeda käesoleva aasta maikuu TMKst.

Samal õhtul dirigeeris "Estonia" kontserdisaalis ERSOt taas **Arvo Volmer**. Kõlasid **Debussy "Fauni pärastlõuna"**, **Chopini Klaverikontsert nr 1 *e*-moll**, sol **Pawel Kowalski** (Poola), **Ester Mägi "Vesper"** ning **Eduard Tubina IX sümfoonia**.
E. A. nimetas Pawel Kowalski esitust virtuoosseks, laitmatult töökindlaks ja varjundirikkaks, Arvo Volmerit aga väga heaks tasakaalustajaks: "Arvo Volmer ja ERSO tegid reedel väga hea kontserdi. Volmer on tasakaalustaja. Tema parimad küljed olid muusikas kuulda: tasakaalus orkestrikõla ja "pikk joon" arenduses. Aga tasakaalu sees oli parasjagu dünaamikat — maagilisi vahekohti ja lõpetusi. Retoorika vormis." ("Postimees" 5. III 2002.)

2.—3. ja **5.–6. III** helisalvestati vastavalt **Tubina Üheksas sümfoonia**, dir **Arvo Volmer**, ja **Toivo Tulevi Viiulikontsert**, sol **Arvo Leibur**, dir **Toomas Vavilov**, helirežissöör **Maido Maadik**.

10. III kontsert pealkirjaga **"Oedipus rex"**, ettekandele tulid **Tambergi süit "Kuningas Oidipus"** ja **Stravinski** samanimeline **ooper-oratoorium**. Mõlemas oli kaastegev **RAM** ning Stravinski ooper-oratooriumis ka sol **Päivi Nisula** (metsosopran, Soome), **Mati Turi** (tenor) ja **Juha Riihimäki** (tenor, Soome) ning **Leonid Savitski, Aleksandr Mihhailov** ja **Teo Maiste** (bassid), teksti lugesid Eesti Draamateatri näitlejad **Elina Reinold** ja **Mikk Mikiver**, dir **Eri Klas**.

15. III Kõlasid **Stravinski sümfooniline poeem "Ööbiku laul"**, **Leonard Bernsteini "Serenaad" viiulile ning kammerorkestrile**, sol **Lara St. John** (Kanadast) ning **Bizet' – Štšedrini "Carmeni süit"**, dir **Nikolai Aleksejev**.

Laste lemmik kloun Melvin Tix Norrast.
Foto ERSO arhiivist

ERSO tšellorühm, esiplaanil kontsertmeister ja solist Pärt Tarvas.
Harri Rospu foto

dirigeerimisel **Jean Sibeliuse looming — ooper "Jungfrun i tornet"** ("Neitsi vangitornis"), **süit "Pelléas ja Mélisande" ning "Kurb valss"** (*Virgin Classics*). Ooperi ettekandel on kaastegevad **Solveig Kringelborn** (sopran, Norra), **Lilli Paasikivi** (metsosopran, Soome), **Lars-Erik Jonsson** (tenor, Rootsi), **Garry Magee** (bariton, Inglismaa), **tütarlastekoor "Ellerhein"** ja **Eesti Rahvusmeeskoor** (koormeistrid vastavalt **Tiia-Ester Loitme** ja **Ants Soots**). Lähemalt CDde kohta on võimalik lugeda käesoleva aasta maikuu TMKst.

Samal õhtul dirigeeris "Estonia" kontserdisaalis ERSOt taas **Arvo Volmer**. Kõlasid **Debussy "Fauni pärastlõuna"**, **Chopini Klaverikontsert nr 1 *e*-moll**, sol **Pawel Kowalski** (Poola), **Ester Mägi "Vesper"** ning **Eduard Tubina IX sümfoonia**.
E. A. nimetas Pawel Kowalski esitust virtuoosseks, laitmatult töökindlaks ja varjundirikkaks, Arvo Volmerit aga väga heaks tasakaalustajaks: "Arvo Volmer ja ERSO tegid reedel väga hea kontserdi. Volmer on tasakaalustaja. Tema parimad küljed olid muusikas kuulda: tasakaalus orkestrikõla ja "pikk joon" arenduses. Aga tasakaalu sees oli parasjagu dünaamikat — maagilisi vahekohti ja lõpetusi. Retoorika vormis." ("Postimees" 5. III 2002.)

2.—3. ja **5.–6. III** helisalvestati vastavalt **Tubina Üheksas sümfoonia**, dir **Arvo Volmer**, ja **Toivo Tulevi Viiulikontsert**, sol **Arvo Leibur**, dir **Toomas Vavilov**, helirežissöör **Maido Maadik**.

10. III kontsert pealkirjaga **"Oedipus rex"**, ettekandele tulid **Tambergi süit "Kuningas Oidipus"** ja **Stravinski** samanimeline **ooper-oratoorium**. Mõlemas oli kaastegev **RAM** ning Stravinski ooper-oratooriumis ka sol **Päivi Nisula** (metsosopran, Soome), **Mati Turi** (tenor) ja **Juha Riihimäki** (tenor, Soome) ning **Leonid Savitski, Aleksandr Mihhailov** ja **Teo Maiste** (bassid), teksti lugesid Eesti Draamateatri näitlejad **Elina Reinold** ja **Mikk Mikiver**, dir **Eri Klas**.

15. III Kõlasid **Stravinski sümfooniline poeem "Ööbiku laul"**, **Leonard Bernsteini "Serenaad" viiulile ning kammerorkestrile**, sol **Lara St. John** (Kanadast) ning **Bizet' – Štšedrini "Carmeni süit"**, dir **Nikolai Aleksejev**.

Laste lemmik kloun Melvin Tix Norrast.
Foto ERSO arhiivist

ERSO tšellorühm, esiplaanil kontsertmeister ja solist Pärt Tarvas.
Harri Rospu foto

Kanada viiuldaja Lara St. John soleeris ERSO ees 15. märtsil Bernsteini "Serenaadis" viiulile ja kammerorkestrile.

Foto ERSO arhiivist

19. III alustati ja juunis lõpetati **Artur Kapi avamängu "Don Carlos"** helisalvestus, dir **Arvo Volmer**; helirežissöör **Mati Brauer**.

21. III 2002. aasta **"Klassika-Eurovisiooni" Eesti finalistide** esinemise **videosalvestus ETV-le** "Estonia" kontserdisaalis. **Sarasate "Mustlasviisides"** soleeris viiuldaja **Ivi Ots**, **Prokofjevi Kolmandas klaverikontserdis** (III osa) **Mihkel Poll** ning **Aleksander Arutjunjani Trompetikontserdis Aarne Ots**. (Finaalkontserdile Saksamaal valiti Eestit esindama Mihkel Poll.)

31. III **ülestõusmispüha kontsert Johann Sebastian Bachi muusikaga**. Kõlasid **Brandenburgi kontserdid nr 1 ja nr 4** (*F*-duur ja *G*-duur), sol **Arvo Leibur**, **Peeter Malkov** ja **Mihkel Peäske**; **Orkestrisüit nr 3** *D*-**duur** ning **kantaat "Jauchzet Gott in allen Landen"** ("Hõisake Jumalale kõigil mail!", sol **Anu Komsi** (sopran, Soome), dir **Andres Mustonen**.

Aprill

5. IV **Eesti muusika päevade** raames toimunud sümfooniakontsert; kõlasid **Tõnu Kõrvitsa "The Sign of Love"** ("Armastuse märk", esiettekanne), **Tambergi "Avafanfaarid"**, **Elleri "Öö hüüded"** ja **Tüüri Kolmas sümfoonia**, lisapalaks **Tormise Süit filmist "Kevade"**, dir **Olari Elts**.

E. A. hindas Olari Eltsi ja ERSO koostööd väga kõrgelt: "Esimest korda võib nüüd öelda, et ERSOga koostööst oli kuulda väga eredas vormis sümfoonilist enesekehtestamist" ning lõpetas arvustuse sõnadega: "mis tahes muusika parim garantii on hea interpreet, seda kinnitas kontsert ka". ("Postimees" 10. IV 2002.)

12. IV **kolmas kontsert sarjast "Brahms ja Stravinski"**, väga tähenduslik ka eesti heliloomingu seisukohalt, kõrvuti **Stravinski** muusikaga **balletile "Kaardimäng"** ja **Brahmsi Neljanda sümfooniaga** *e*-**moll** kõlas esiettekandes **Tambergi Fagotikontsert**, sol **Martin Kuuskmann** (Eesti/USA), dir **Nikolai Aleksejev**.

15.–19. IV oli ERSO **VI Eesti pianistide konkursi** finalistide teenistuses. 17. ja 18. IV toimusid kaks finaali kontserti, kus ERSO ees

USA-s elav eesti hinnatumaid fagotisoliste Martin Kuuskmann soleeris ERSO ees Tambergi Fagotikontserdi esiettekandel.

Foto ERSO arhiivist

Kanada viiuldaja Lara St. John soleeris ERSO ees 15. märtsil Bernsteini "Serenaadis" viiulile ja kammerorkestrile.

Foto ERSO arhiivist

19. III alustati ja juunis lõpetati **Artur Kapi avamängu "Don Carlos"** helisalvestus, dir **Arvo Volmer**; helirežissöör **Mati Brauer**.

21. III 2002. aasta **"Klassika-Eurovisiooni" Eesti finalistide** esinemise **videosalvestus ETV-le** "Estonia" kontserdisaalis. **Sarasate "Mustlasviisides"** soleeris viiuldaja **Ivi Ots**, **Prokofjevi Kolmandas klaverikontserdis** (III osa) **Mihkel Poll** ning **Aleksander Arutjunjani Trompetikontserdis Aarne Ots**. (Finaalkontserdile Saksamaal valiti Eestit esindama Mihkel Poll.)

31. III **ülestõusmispüha kontsert Johann Sebastian Bachi muusikaga**. Kõlasid **Brandenburgi kontserdid nr 1 ja nr 4** (*F*-duur ja *G*-duur), sol **Arvo Leibur**, **Peeter Malkov** ja **Mihkel Peäske**; **Orkestrisüit nr 3** *D*-**duur** ning **kantaat "Jauchzet Gott in allen Landen"** ("Hõisake Jumalale kõigil mail!", sol **Anu Komsi** (sopran, Soome), dir **Andres Mustonen**.

Aprill

5. IV **Eesti muusika päevade** raames toimunud sümfooniakontsert; kõlasid **Tõnu Kõrvitsa "The Sign of Love"** ("Armastuse märk", esiettekanne), **Tambergi "Avafanfaarid"**, **Elleri "Öö hüüded"** ja **Tüüri Kolmas sümfoonia**, lisapalaks **Tormise Süit filmist "Kevade"**, dir **Olari Elts**.

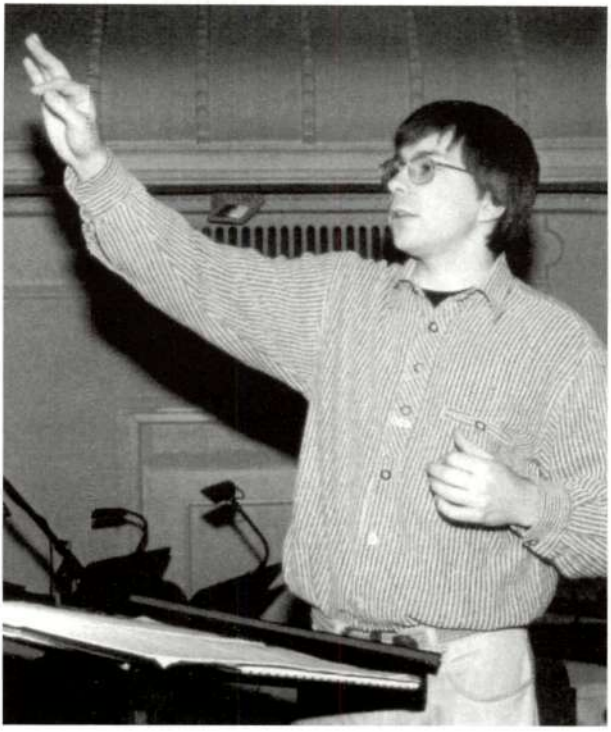
E. A. hindas Olari Eltsi ja ERSO koostööd väga kõrgelt: "Esimest korda võib nüüd öelda, et ERSOga koostööst oli kuulda väga eredas vormis sümfoonilist enesekehtestamist" ning lõpetas arvustuse sõnadega: "mis tahes muusika parim garantii on hea interpreet, seda kinnitas kontsert ka". ("Postimees" 10. IV 2002.)

12. IV **kolmas kontsert sarjast "Brahms ja Stravinski"**, väga tähenduslik ka eesti heliloomingu seisukohalt, kõrvuti **Stravinski** muusikaga **balletile "Kaardimäng"** ja **Brahmsi Neljanda sümfooniaga** *e*-**moll** kõlas esiettekandes **Tambergi Fagotikontsert**, sol **Martin Kuuskmann** (Eesti/USA), dir **Nikolai Aleksejev**.

15.–19. IV oli ERSO **VI Eesti pianistide konkursi** finalistide teenistuses. 17. ja 18. IV toimusid kaks finaali kontserti, kus ERSO ees

USA-s elav eesti hinnatumaid fagotisoliste Martin Kuuskmann soleeris ERSO ees Tambergi Fagotikontserdi esiettekandel.

Foto ERSO arhiivist

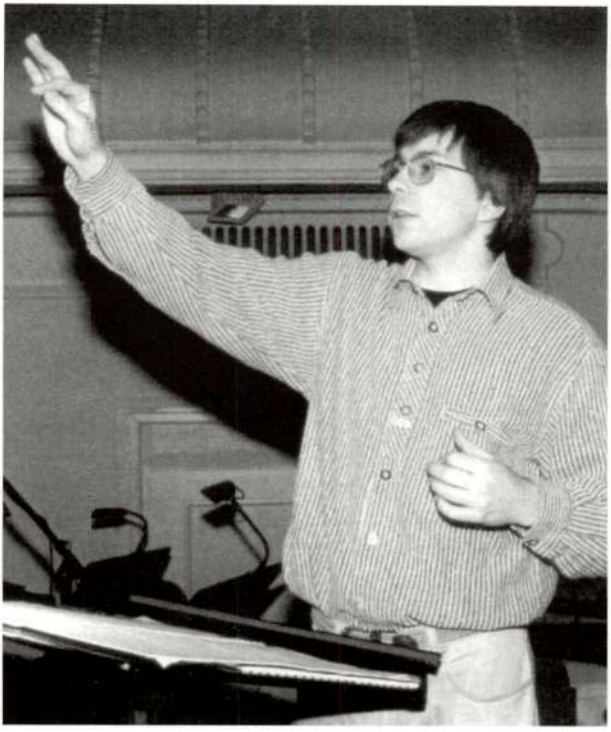


Olari Eltsi kanda on olnud ERSOga "Leigo järvemuusika" kontsert, "NYYD"-festivali" kaks kontserti, kus ettekandele tulid Thomas Adési, Magnus Lindbergi ja Jüri Reinvere teosed, Eesti Muusika Päevade sümfooniakontsert (kavas Tüür, Tamberg, Tormis, Kõrvits) ning kontsert prantsuse muusikast 5. mail (kavas Ravel, Ibert, Debussy).
Harri Rospu foto

said esineda **Age Juurikas** (Rahmaninovi Klaverikontsert nr 3 *d*-moll), **Mihkel Poll** (Prokofjevi Klaverikontsert nr 3 *C*-duur), **Sten Lassmann** (Prokofjevi Klaverikontsert nr 2 *g*-moll), **Irina Zahharenkova** (Beethoveni Klaverikontsert nr 4 *G*-duur), **Mihkel Mattisen** (Rahmaninovi Klaverikontsert nr 2 *c*-moll) ja **Hando Nahkur** (Liszti "Surmatants"). ERSO preemia pälvis **Irina Zahharenkova**.

ERSO soosik vabariiklikult pianistide konkursilt – Irina Zahharenkova.
Foto ERSO arhiivist

26. IV ERSO kauaaegse peadirigendi **Roman Matsovi 85. sünniaastapäevale pühendatud mälestuskontsert**; kõlasid **Mendelssohni avamäng "Suveöö unenägu", Prokofjevi Viiulikontsert nr 1 *D*-duur, sol Olga Voronova**, ja **Tšaikovski Viies sümfoonia *e*-moll**, dir **Toomas Vavilov**. Kontserdi eel meenutas Roman Matsovit muusikateadlane **Tiia Järg**. T. V. arvustusest jäid kõlama positiivsed noodid: "Tänapäeval öeldaks vist nii, et "keemia" oli olemas ning *power* selle tulemus. Tšaikovski V sümfoonia ettekanne oli nii Vavilovi kui ERSO poolt Roman Matsovi mälestuse vääriline. Suure potentsiaaliga viiuldaja Olga Voronova esitas Prokofjevi I viiulikontserdi heade instrumentaalsete kvaliteetidega ning ERSO toetas teda paindliku ansamblina, tulemuseks soliidne ettekanne." ("Sirp" 3. V 2002.)



Olari Eltsi kanda on olnud ERSOga "Leigo järvemuusika" kontsert, "NYYD"-festivali" kaks kontserti, kus ettekandele tulid Thomas Adési, Magnus Lindbergi ja Jüri Reinvere teosed, Eesti Muusika Päevade sümfooniakontsert (kavas Tüür, Tamberg, Tormis, Kõrvits) ning kontsert prantsuse muusikast 5. mail (kavas Ravel, Ibert, Debussy).
Harri Rospu foto

said esineda **Age Juurikas** (Rahmaninovi Klaverikontsert nr 3 *d*-moll), **Mihkel Poll** (Prokofjevi Klaverikontsert nr 3 *C*-duur), **Sten Lassmann** (Prokofjevi Klaverikontsert nr 2 *g*-moll), **Irina Zahharenkova** (Beethoveni Klaverikontsert nr 4 *G*-duur), **Mihkel Mattisen** (Rahmaninovi Klaverikontsert nr 2 *c*-moll) ja **Hando Nahkur** (Liszti "Surmatants"). ERSO preemia pälvis **Irina Zahharenkova**.

ERSO soosik vabariiklikult pianistide konkursilt – Irina Zahharenkova.
Foto ERSO arhiivist

26. IV ERSO kauaaegse peadirigendi **Roman Matsovi 85. sünniaastapäevale pühendatud mälestuskontsert**; kõlasid **Mendelssohni avamäng "Suveöö unenägu", Prokofjevi Viiulikontsert nr 1 *D*-duur, sol Olga Voronova**, ja **Tšaikovski Viies sümfoonia *e*-moll**, dir **Toomas Vavilov**. Kontserdi eel meenutas Roman Matsovit muusikateadlane **Tiia Järg**. T. V. arvustusest jäid kõlama positiivsed noodid: "Tänapäeval öeldaks vist nii, et "keemia" oli olemas ning *power* selle tulemus. Tšaikovski V sümfoonia ettekanne oli nii Vavilovi kui ERSO poolt Roman Matsovi mälestuse vääriline. Suure potentsiaaliga viiuldaja Olga Voronova esitas Prokofjevi I viiulikontserdi heade instrumentaalsete kvaliteetidega ning ERSO toetas teda paindliku ansamblina, tulemuseks soliidne ettekanne." ("Sirp" 3. V 2002.)

Metsosopran Manuela Bress (Saksamaa) osales solistina Mahleri Teise ja Kolmanda sümfoonia ettekannetel.
Foto ERSO arhiivist

17. V kõlas **Mahleri Kolmas sümfoonia** *d*-**moll**, sol **Manuela Bress** (metsosopran, Saksamaa), kaastegevad **tütarlastekoor "Ellerhein"** ja **Tallinna Poistekoor** (koormeistrid **Tiia-Ester Loitme** ning **Lydia** ja **Tomi Rahula**), dir **Paavo Järvi**.

24. V **hooaja lõppkontsert**, kavas olid **Schuberti Viies sümfoonia** *B*-**duur** ja **Brahmsi "Saksa reekviem"**, sol **Kristine Gailite** (sopran) ja **Samsons Izjumovs** (bariton) Lätist, kaastegev **segakoor "Latvija"** Lätist, dir **Nikolai Aleksejev**.
H. V.-T. tõi kontserdiarvustuses esile ERSO hooaja jooksul toimunud arengu: "Kui hooaja avakontserdil oli esimene mulje, et dirigent Nikolai Aleksejev pani ERSO laulma, siis lõppkontserdiks oli seda tuntavalt edasi arendatud." Esiletõstmist vääris ka kontsertmeister Arvo Leibur: "Schuberti Sümfoonia oli kontsertmeister Arvo Leiburi nägu. Mitte ainult I viiuli rühm, vaid kogu orkester näis mängivat esiviiuldaja sundimatu elegantsiga." ("Eesti Päevaleht" 28. V 2002.)

Mai

3. V **viimane kontsert sarjast "Brahms ja Stravinski"**; kavas **Brahmsi "Traagiline avamäng"**, **Beethoveni Klaverikontsert nr 4** *G*-**duur**, sol **Irina Zahharenkova**, ning **Stravinski "Psalmide sümfoonia"**, kaastegevad **Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Rahvusooperi "Estonia" poistekoor** ja **"Revalia" kammermeeskoor** (koormeistrid **Mikk Üleoja** ja **Hirvo Surva**), dir **Nikolai Aleksejev**.
Ia Remmel võttis Nikolai Aleksejevi otsuse pühendada suur osa hooajast Brahmsi ja Stravinski muusikale kokku järgmiselt: "Võis veenduda, et see oli tark valik. Tavapärane süsteem on pahupidi pööratud, värskendatud, läbi tuulutatud. Tundub, et dirigent on väljapaistvalt töötanud orkestri kõlaga, meeldib väga see selgus, mille orkester tema juhendamisel saavutab. Ikka ja jälle on suurepärane instrumentaalkontsertide kujundus, kus solist ja orkester sulavad ühte ning orkester ei mängi kunagi solisti üle." ("Sirp" 10. V 2002.)

10. V tulid ettekandele **Raveli "Hispaania rapsoodia"**, **"Don Quijote laulud Dulcineale"** ning **"Nooblid ja sentimentaalsed valsid"**, **Jacques Ibert'i "Don Quijote laulud"** ning **Debussy süit "Ibéria" tsüklist "Kujundid"**, sol **François Le Roux** (bariton, Prantsusmaa), lisapalaks **Debussy "Kuuvalgus"**, dir **Olari Elts**.

Bariton Samsons Izjumovs (Läti) solceris hooaja lõppkontserdil Brahmsi "Saksa reekviemi" ettekandel.
Foto ERSO arhiivist

27.–28. V tegid ERSO ees eksami Eesti Muusikaakadeemia sümfooniaorkestri dirigeerimise eriala tudengid **Hendrik Vestmann** (Beethoveni Viies sümfoonia *c*-moll) ja **Lauri Sirp** (Tšaikovski Kuues sümfoonia).

Metsosopran Manuela Bress (Saksamaa) osales solistina Mahleri Teise ja Kolmanda sümfoonia ettekannetel.
Foto ERSO arhiivist

17. V kõlas **Mahleri Kolmas sümfoonia** *d*-**moll**, sol **Manuela Bress** (metsosopran, Saksamaa), kaastegevad **tütarlastekoor "Ellerhein"** ja **Tallinna Poistekoor** (koormeistrid **Tiia-Ester Loitme** ning **Lydia** ja **Tomi Rahula**), dir **Paavo Järvi**.

24. V **hooaja lõppkontsert**, kavas olid **Schuberti Viies sümfoonia** *B*-**duur** ja **Brahmsi "Saksa reekviem"**, sol **Kristine Gailite** (sopran) ja **Samsons Izjumovs** (bariton) Lätist, kaastegev **segakoor "Latvija"** Lätist, dir **Nikolai Aleksejev**.
H. V.-T. tõi kontserdiarvustuses esile ERSO hooaja jooksul toimunud arengu: "Kui hooaja avakontserdil oli esimene mulje, et dirigent Nikolai Aleksejev pani ERSO laulma, siis lõppkontserdiks oli seda tuntavalt edasi arendatud." Esiletõstmist vääris ka kontsertmeister Arvo Leibur: "Schuberti Sümfoonia oli kontsertmeister Arvo Leiburi nägu. Mitte ainult I viiuli rühm, vaid kogu orkester näis mängivat esiviiuldaja sundimatu elegantsiga." ("Eesti Päevaleht" 28. V 2002.)

Mai

3. V **viimane kontsert sarjast "Brahms ja Stravinski"**; kavas **Brahmsi "Traagiline avamäng"**, **Beethoveni Klaverikontsert nr 4** *G*-**duur**, sol **Irina Zahharenkova**, ning **Stravinski "Psalmide sümfoonia"**, kaastegevad **Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Rahvusooperi "Estonia" poistekoor** ja **"Revalia" kammermeeskoor** (koormeistrid **Mikk Üleoja** ja **Hirvo Surva**), dir **Nikolai Aleksejev**.
Ia Remmel võttis Nikolai Aleksejevi otsuse pühendada suur osa hooajast Brahmsi ja Stravinski muusikale kokku järgmiselt: "Võis veenduda, et see oli tark valik. Tavapärane süsteem on pahupidi pööratud, värskendatud, läbi tuulutatud. Tundub, et dirigent on väljapaistvalt töötanud orkestri kõlaga, meeldib väga see selgus, mille orkester tema juhendamisel saavutab. Ikka ja jälle on suurepärane instrumentaalkontsertide kujundus, kus solist ja orkester sulavad ühte ning orkester ei mängi kunagi solisti üle." ("Sirp" 10. V 2002.)

10. V tulid ettekandele **Raveli "Hispaania rapsoodia"**, **"Don Quijote laulud Dulcineale"** ning **"Nooblid ja sentimentaalsed valsid"**, **Jacques Ibert'i "Don Quijote laulud"** ning **Debussy süit "Ibéria" tsüklist "Kujundid"**, sol **François Le Roux** (bariton, Prantsusmaa), lisapalaks **Debussy "Kuuvalgus"**, dir **Olari Elts**.

Bariton Samsons Izjumovs (Läti) solceris hooaja lõppkontserdil Brahmsi "Saksa reekviemi" ettekandel.
Foto ERSO arhiivist

27.–28. V tegid ERSO ees eksami Eesti Muusikaakadeemia sümfooniaorkestri dirigeerimise eriala tudengid **Hendrik Vestmann** (Beethoveni Viies sümfoonia *c*-moll) ja **Lauri Sirp** (Tšaikovski Kuues sümfoonia).

31. V anti viies **heategevuskontsert** nimetusega **"Kuningas Arthuri gala"**, seekord **Narva Aleksandri kiriku varemetes**. Esitati aariaid Purcelli, Verdi, Dargomõžski, Puccini, Wagneri ja Tšaikovski ooperitest, sol **Kaludi Kaludov** (tenor, Bulgaaria), **Jorma Hynninen** (bariton, Soome) ja **Aleksandr Mihhailov** (bass, Eesti), dir **Vello Pähn**; õhtut juhtis "Kuningas Arthuri gala" kunstiline juht **Mart Mikk**.

Juuni

Traditsiooniliselt osales ERSO ka juunis toimunud **festivalil "Tubin ja tema aeg"**:
8. VI avakontserdil esitati **Tubina Üheteistkümnes sümfoonia** (lõpetamata teos), dir **Arvo Volmer**.
9. VI kavas **Oja "Ilupoeem"**, **Britteni "Sinfonia da Requiem"**, **Richard Straussi "Neli viimast laulu"**, sol **Wendy Waller** (sopran, USA), ning **Tubina Kümnes sümfoonia**, dir **Arvo Volmer**.
10. ja 12. VI helisalvestati **Tubina X ja XI sümfoonia**, dir **Arvo Volmer**, helirežissöör **Maido Maadik**.

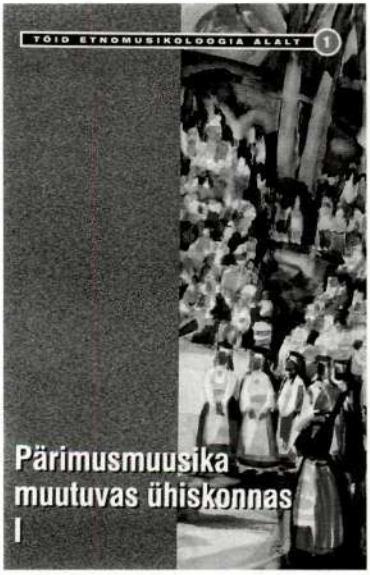
19. VI festivali lõppkontserdil kõlasid **Debussy "Fauni pärastlõuna"**, **Artur Kapi sümfooniline poeem "Hauad"**, **Tubina Kontsertiino klaverile ja orkestrile**, sol **Vardo Rumessen**; **Pärdi Esimene sümfoonia** ("Polüfooniline") ja **Raveli II süit balletist "Daphnis ja Chloë"**, dir **Paavo Järvi**.
Kontserdile järgnevatel päevadel helisalvestati **Pärdi "Perpetuum mobile"** ja **Esimene sümfoonia**, dir **Paavo Järvi**, helirežissöör **Maido Maadik**.

Juuli

6. VII osales ERSO **Nürnbergi rahvusvahelisel orelimuusika festivalil** Saksamaal. Esitusele tulid **Kreegi "Reekviem"**, **Anton Bruckneri "Te Deum"** ja **Wolfgang Rihmi "Maximum est unum"**; kaastegev **segakoor "Latvija"**, dir **Arvo Volmer**.

VAIKE SARV

UURIMUSI PÄRIMUSMUUSIKAST



Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas 1. **Koostanud ja toimetanud Triinu Ojamaa ja Ingrid Rüütel. Töid etnomusikoloogia alalt 1. Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond. Tartu, 2002, 222 lk, ill, noot.**

Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonnas on valminud publikatsioon, mis käsitleb väljapoole lääne professionaalse muusika piire jäävat muusikat. Märksõnad viitavad vaatenurkade erinevusele: kirjutatakse rahvamuusikast, rahvalikust ja rahvuslikust, folk- ja populaarmuusikast jne, enamasti siiski pärimusmuusikast. Raamat sisaldab 12 artiklit, millest pool on eesti autoritelt, valdavalt Tartust, pool keelesugulastelt Soomes ja Ungaris, mõned ka Tšehhis ja Rumeenias. Vaatamata ühisele taustsüsteemile pole tegemist ühtlase kogumikuga ei meetodite valiku ega teostuse taseme poolest. Seevastu kujuneb hea pilt sellest, kui palju pingutusi nõuab ühe uue teadusala ülesehitamine humanitaarteaduste valdkonnas ja seda eriti endistes sotsialismimaades.

31. V anti viies **heategevuskontsert** nimetusega **"Kuningas Arthuri gala"**, seekord **Narva Aleksandri kiriku varemetes**. Esitati aariaid Purcelli, Verdi, Dargomõžski, Puccini, Wagneri ja Tšaikovski ooperitest, sol **Kaludi Kaludov** (tenor, Bulgaaria), **Jorma Hynninen** (bariton, Soome) ja **Aleksandr Mihhailov** (bass, Eesti), dir **Vello Pähn**; õhtut juhtis "Kuningas Arthuri gala" kunstiline juht **Mart Mikk**.

Juuni

Traditsiooniliselt osales ERSO ka juunis toimunud **festivalil "Tubin ja tema aeg"**:
8. VI avakontserdil esitati **Tubina Üheteistkümnes sümfoonia** (lõpetamata teos), dir **Arvo Volmer**.
9. VI kavas **Oja "Ilupoeem"**, **Britteni "Sinfonia da Requiem"**, **Richard Straussi "Neli viimast laulu"**, sol **Wendy Waller** (sopran, USA), ning **Tubina Kümnes sümfoonia**, dir **Arvo Volmer**.
10. ja 12. VI helisalvestati **Tubina X ja XI sümfoonia**, dir **Arvo Volmer**, helirežissöör **Maido Maadik**.

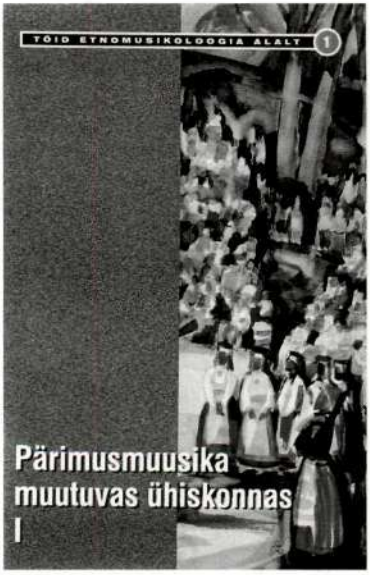
19. VI festivali lõppkontserdil kõlasid **Debussy "Fauni pärastlõuna"**, **Artur Kapi sümfooniline poeem "Hauad"**, **Tubina Kontsertiino klaverile ja orkestrile**, sol **Vardo Rumessen**; **Pärdi Esimene sümfoonia** ("Polüfooniline") ja **Raveli II süit balletist "Daphnis ja Chloë"**, dir **Paavo Järvi**.
Kontserdile järgnevatel päevadel helisalvestati **Pärdi "Perpetuum mobile"** ja **Esimene sümfoonia**, dir **Paavo Järvi**, helirežissöör **Maido Maadik**.

Juuli

6. VII osales ERSO **Nürnbergi rahvusvahelisel orelimuusika festivalil** Saksamaal. Esitusele tulid **Kreegi "Reekviem"**, **Anton Bruckneri "Te Deum"** ja **Wolfgang Rihmi "Maximum est unum"**; kaastegev **segakoor "Latvija"**, dir **Arvo Volmer**.

VAIKE SARV

UURIMUSI PÄRIMUSMUUSIKAST



Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas 1. **Koostanud ja toimetanud Triinu Ojamaa ja Ingrid Rüütel. Töid etnomusikoloogia alalt 1. Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond. Tartu, 2002, 222 lk, ill, noot.**

Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonnas on valminud publikatsioon, mis käsitleb väljapoole lääne professionaalse muusika piire jäävat muusikat. Märksõnad viitavad vaatenurkade erinevusele: kirjutatakse rahvamuusikast, rahvalikust ja rahvuslikust, folk- ja populaarmuusikast jne, enamasti siiski pärimusmuusikast. Raamat sisaldab 12 artiklit, millest pool on eesti autoritelt, valdavalt Tartust, pool keelesugulastelt Soomes ja Ungaris, mõned ka Tšehhis ja Rumeenias. Vaatamata ühisele taustsüsteemile pole tegemist ühtlase kogumikuga ei meetodite valiku ega teostuse taseme poolest. Seevastu kujuneb hea pilt sellest, kui palju pingutusi nõuab ühe uue teadusala ülesehitamine humanitaarteaduste valdkonnas ja seda eriti endistes sotsialismimaades.

Etnomusikoloogia alustas iseseisvat arengut 1950. aastatel Lääne-Euroopa ja USA teadlaste koostöös, esimesi samme oli tehtud varemgi. Lähtepunktideks olid ühelt poolt võrdlev muusikateadus, teiselt poolt sotsioloogia ja psühholoogia. Eesmärgiks oli uurida muusikat kui kultuuri, mis kujuneb ühistegevuses. Niisiis püüti üksikutest muusikapaladest leida üldiselt kasutatavaid mudeleid, mis on vajalikud kommunikatsiooniks, samuti aga nende mudelite individuaalseid realisatsioone. Eestis aga jäi rahvamuusika uurimine veel pikaks ajaks rahvaluuleteaduse alaosaks, kus rahvaviise vaadeldi kui tekste.

Kõne all oleva kogumiku esimene osa kannab alapealkirja "Uusi suundumusi pärimusmuusikas". Ülevaate rahvamuusika mõiste kujunemisest folkloristika ja musikoloogia piirimail annab **Taive Särg**. Ta eraldab rahvamuusika ühest küljest professionaalsest, teisest küljest traditsionaalsest muusikast — viimane on kasutusel traditsioone austava kultuuriga rühmades ja sisaldab rühma identiteediga seotud "tuumikfolkloori". Rahvamuusika kontseptsioon tekkis ja levis XIX sajandil haritlaste seas, mistõttu peegeldas nimelt harilaste ja mitte muusikute eneste ja nende publiku tõekspidamisi ja väärtushinnanguid. Alates 1960. aastaist üritati rahvamuusikat säilitada ja elustada uues kontekstis, mida on nimetatud ka folkloori "teiseks eluks" või sekundaartraditsiooniks, kohati ka folklorismiks.

Oma pikas ja põhjalikus artiklis vaatleb Särg rahvamuusikat mitmest erinevast aspektist: kuidas mõista terminit 'rahvas', mida tähendab 'suuline pärimus' ja millist osa sellest pidada traditsiooniliseks? Samas põhjendatakse vajadust liigitada rahvamuusikat piirkondliku kuuluvuse, vanuse, žanri või stiili põhjal. Arvestades eri ajastute, ideoloogiate ja keelte ristumises tekkinud segadust, tuleks sõnapaaride 'rahvamuusika' või 'rahvakultuur' kasutamisel olla edaspidi ettevaatlikum kui seni — need terminid iseloomustavad rohkem mõtlemist ja käitumist kui muusikat ennast.

Eespool loetu põhjal tekitab ebalust ka romantiline igatsus "algse ja eheda", "tõelise ja õige" muusika järele, mida paraku kõne all olev kogumik ka ise kohati levitab. Kirjutatakse tõelise muusika säilimisest talupoegade suulises traditsioonis või autentse tantsu toomisest harrastusliikumisse, paraku on tuntud saksa muusikateadlane Carl Dahlhaus selliseid arusaamu juba 1980. aastail pidanud kuuluvaks utoopilise antropoloogia valdkonda.

Esimene osa sisaldab ka tõlkeartikleid ungari ja rumeenia traditsionaalsetest lauludest ning **Triinu Ojamaa** artiklit metsaneenetsi muusikast XXI sajandi algul. Viimases on vaidlustatud Alla Abramovich-Gomoni hiljutine väide selle kohta, et neenetsi ehe laulutraditsioon on tänaseni säilinud. Ojamaa selgitab konkreetsete näidete varal, et meie kauged keelesugulased esitavad siiski küllalt sageli omi laule laval, lisavad ühehäälsetele lauludele instrumentaalsaate ja kasutavad olemasoleva helitehnika kõiki võimalusi. Kuigi mõned valdavad ka vanemaid laulustiile, kus meetrum pole regulaarne, heliulatus on kitsas, laul koosneb ebapüsiva kõrgusega helidest ja vorm on ebasümmeetriline, on oskajaid vähe. Neenetsitest nagu enamikust Siberi väikerahvastest on saanud bimusikaalsed inimesed, kes on teel professionaalse muusika poole. Tuginedes Mervyn McLeani tähelepanekutele Okeaania rahvaste traditsionaalsest muusikast, toob Ojamaa paralleelseid näiteid muutustest Siberi rahvaste muusikas. Esialgu alluvad võõrastele mõjudele teisejärgulised jooned, järgmisel astmel aga tuuakse muusikasse täiesti uued elemendid (ühehäälne laul seatakse mitmehäälsele koorile, rahvapillilugu ühendatakse klaverisaatega jne). Pidev muutumine kuulub elu juurde: kui muusika ei lähe kaasa muudatustega ühiskonnas, lakkab ta olemast. Kui muusika peabki muutuma, küsime vaid — kuidas ta seda teeb.

Raamatu teine osa on saanud pealkirja "Rahvalaulude õppimine, õpetamine ja väärtustamine". **Anu Vissel** avaldab statistilise uurimuse Võru ja Põlva maakonna lasteaialaste vanemate vanusest, haridusest, töökohast jne, mis peaks andma tausta kodusele laulmistraditsioonile. Lauluvara enese vaatlus ilmub edaspidi. Kandev osa on selles alaosas **Janika Orase** kirjutisel regilaulude õpetamisest ansamblis "Väike Hellero" ja Viljandi Kultuurikolledžis. Ootuspäraselt tugineb artikkel ulatuslikule teoreetilisele uurimistööle, mis on eelduseks igasuguste ajalooliste stiilide õpetamise juures. Eesmärgiks on leida isikupärase esitusstiili kujundamise võimalusi tänastele lauljatele, kes eesti vanemat rahvalaulu õpivad. Selleks tuleb tunda variaablust — samadel positsioonidel paiknevate helirea struktuursete helide erinemist viisikordustes. Varieerima ega improviseerima ei saa hakata aga enne, kui on selged rahvamuusika teooria põhitõed, nn regilaulu grammatika. Lisaks tuleb omada ülevaadet arhiivifondidest ja publikatsioonidest, osata kriitiliselt suhtuda allikmaterjalidesse, vallata välitööde spetsiifikat ja transkriptsioonitehnikat ning muidugi tunda varem kasutatud meetodeid. Oras on valinud laulud piirkondadest, kust on helisalvestatud piisavalt palju materjali: Setust, Tõstamaalt, Kuusalust, Urvastest ja Karulast, ning analüüsinud tunnustatud laulikute esinemisi.

Mida peaks aga tegema algaja laulik — kas imiteerima originaali või õppima selgeks variaabluse reeglid ja kujundama ise oma laulu? Oras tuleb järeldusele, et usaldusväärse uurimismaterjali nappuse ja muusikalise mõtlemise reeglistiku vähese tundmise tõttu

Etnomusikoloogia alustas iseseisvat arengut 1950. aastatel Lääne-Euroopa ja USA teadlaste koostöös, esimesi samme oli tehtud varemgi. Lähtepunktideks olid ühelt poolt võrdlev muusikateadus, teiselt poolt sotsioloogia ja psühholoogia. Eesmärgiks oli uurida muusikat kui kultuuri, mis kujuneb ühistegevuses. Niisiis püüti üksikutest muusikapaladest leida üldiselt kasutatavaid mudeleid, mis on vajalikud kommunikatsiooniks, samuti aga nende mudelite individuaalseid realisatsioone. Eestis aga jäi rahvamuusika uurimine veel pikaks ajaks rahvaluuleteaduse alaosaks, kus rahvaviise vaadeldi kui tekste.

Kõne all oleva kogumiku esimene osa kannab alapealkirja "Uusi suundumusi pärimusmuusikas". Ülevaate rahvamuusika mõiste kujunemisest folkloristika ja musikoloogia piirimail annab **Taive Särg**. Ta eraldab rahvamuusika ühest küljest professionaalsest, teisest küljest traditsionaalsest muusikast — viimane on kasutusel traditsioone austava kultuuriga rühmades ja sisaldab rühma identiteediga seotud "tuumikfolkloori". Rahvamuusika kontseptsioon tekkis ja levis XIX sajandil haritlaste seas, mistõttu peegeldas nimelt harilaste ja mitte muusikute eneste ja nende publiku tõekspidamisi ja väärtushinnanguid. Alates 1960. aastaist üritati rahvamuusikat säilitada ja elustada uues kontekstis, mida on nimetatud ka folkloori "teiseks eluks" või sekundaartraditsiooniks, kohati ka folklorismiks.

Oma pikas ja põhjalikus artiklis vaatleb Särg rahvamuusikat mitmest erinevast aspektist: kuidas mõista terminit 'rahvas', mida tähendab 'suuline pärimus' ja millist osa sellest pidada traditsiooniliseks? Samas põhjendatakse vajadust liigitada rahvamuusikat piirkondliku kuuluvuse, vanuse, žanri või stiili põhjal. Arvestades eri ajastute, ideoloogiate ja keelte ristumises tekkinud segadust, tuleks sõnapaaride 'rahvamuusika' või 'rahvakultuur' kasutamisel olla edaspidi ettevaatlikum kui seni — need terminid iseloomustavad rohkem mõtlemist ja käitumist kui muusikat ennast.

Eespool loetu põhjal tekitab ebalust ka romantiline igatsus "algse ja eheda", "tõelise ja õige" muusika järele, mida paraku kõne all olev kogumik ka ise kohati levitab. Kirjutatakse tõelise muusika säilimisest talupoegade suulises traditsioonis või autentse tantsu toomisest harrastusliikumisse, paraku on tuntud saksa muusikateadlane Carl Dahlhaus selliseid arusaamu juba 1980. aastail pidanud kuuluvaks utoopilise antropoloogia valdkonda.

Esimene osa sisaldab ka tõlkeartikleid ungari ja rumeenia traditsionaalsetest lauludest ning **Triinu Ojamaa** artiklit metsaneenetsi muusikast XXI sajandi algul. Viimases on vaidlustatud Alla Abramovich-Gomoni hiljutine väide selle kohta, et neenetsi ehe laulutraditsioon on tänaseni säilinud. Ojamaa selgitab konkreetsete näidete varal, et meie kauged keelesugulased esitavad siiski küllalt sageli omi laule laval, lisavad ühehäälsetele lauludele instrumentaalsaate ja kasutavad olemasoleva helitehnika kõiki võimalusi. Kuigi mõned valdavad ka vanemaid laulustiile, kus meetrum pole regulaarne, heliulatus on kitsas, laul koosneb ebapüsiva kõrgusega helidest ja vorm on ebasümmeetriline, on oskajaid vähe. Neenetsitest nagu enamikust Siberi väikerahvastest on saanud bimusikaalsed inimesed, kes on teel professionaalse muusika poole. Tuginedes Mervyn McLeani tähelepanekutele Okeaania rahvaste traditsionaalsest muusikast, toob Ojamaa paralleelseid näiteid muutustest Siberi rahvaste muusikas. Esialgu alluvad võõrastele mõjudele teisejärgulised jooned, järgmisel astmel aga tuuakse muusikasse täiesti uued elemendid (ühehäälne laul seatakse mitmehäälsele koorile, rahvapillilugu ühendatakse klaverisaatega jne). Pidev muutumine kuulub elu juurde: kui muusika ei lähe kaasa muudatustega ühiskonnas, lakkab ta olemast. Kui muusika peabki muutuma, küsime vaid — kuidas ta seda teeb.

Raamatu teine osa on saanud pealkirja "Rahvalaulude õppimine, õpetamine ja väärtustamine". **Anu Vissel** avaldab statistilise uurimuse Võru ja Põlva maakonna lasteaialaste vanemate vanusest, haridusest, töökohast jne, mis peaks andma tausta kodusele laulmistraditsioonile. Lauluvara enese vaatlus ilmub edaspidi. Kandev osa on selles alaosas **Janika Orase** kirjutisel regilaulude õpetamisest ansamblis "Väike Hellero" ja Viljandi Kultuurikolledžis. Ootuspäraselt tugineb artikkel ulatuslikule teoreetilisele uurimistööle, mis on eelduseks igasuguste ajalooliste stiilide õpetamise juures. Eesmärgiks on leida isikupärase esitusstiili kujundamise võimalusi tänastele lauljatele, kes eesti vanemat rahvalaulu õpivad. Selleks tuleb tunda variaablust — samadel positsioonidel paiknevate helirea struktuursete helide erinemist viisikordustes. Varieerima ega improviseerima ei saa hakata aga enne, kui on selged rahvamuusika teooria põhitõed, nn regilaulu grammatika. Lisaks tuleb omada ülevaadet arhiivifondidest ja publikatsioonidest, osata kriitiliselt suhtuda allikmaterjalidesse, vallata välitööde spetsiifikat ja transkriptsioonitehnikat ning muidugi tunda varem kasutatud meetodeid. Oras on valinud laulud piirkondadest, kust on helisalvestatud piisavalt palju materjali: Setust, Tõstamaalt, Kuusalust, Urvastest ja Karulast, ning analüüsinud tunnustatud laulikute esinemisi.

Mida peaks aga tegema algaja laulik — kas imiteerima originaali või õppima selgeks variaabluse reeglid ja kujundama ise oma laulu? Oras tuleb järeldusele, et usaldusväärse uurimismaterjali nappuse ja muusikalise mõtlemise reeglistiku vähese tundmise tõttu

ei saa tänastelt lauljatelt oodata sama loomingulisi esitusi kui vanas muusikakultuuris kasvanud laulikutelt. Täpne imiteerimine pole aga samuti ideaaliks. Ei aita muud, kui oma auditooriumi leidmine ja nende ootuste peegeldamine.

Raamatu kolmas osa, "Folklooriliikumisest laiuti ja sügavuti", koosneb kolmest artiklist. Rahvaloomingu Arendus- ja Koolituskeskuse peaspetsialist folkloori alal **Anne Ojalo** teeb kokkuvõtte 1992. aastal loodud Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu tegevusest nii Eestis kui ka mujal maailmas. Etnoloog **Igor Tõnurist** jagab muljeid oma kauaaegsest praktikast folkloorikavade ülesehituse ja lavale seadmise printsiipidest. Tema kogemuste põhjal eeldab iga folkllooriteose laval esitamine vastamist küsimustele, miks, millal, kuidas ja kellele ma seda teen? Mõnikord pannakse kavas kõrvuti vanemad rahvalaulud ja uuemad tantsuviisid, unustades tõsiasja, et kuigi nad olid käibel samal ajastul, ei kõlanud nad samas ruumis. Folkloorikava koostajalt nõuab Tõnurist lisaks teaduslikule kompetentsile ka teatrirežissööri kogemust. Eesmärgiks on esile tuua kavasse kätketud sõnum — olgu siis teaduslik, meelelahutuslik või kultuuripoliitiline. **Ingrid Rüütel** esitab oma artikli pealkirjas küsimuse, kas pärimuskultuur postmodernistlikus ühiskonnas on minevikurelikt või taasleitud väärtus. Peale ulatuslikku teoreetiliste allikate (Matti Sarmela, Péter Niedermüller, Raivo Vetik, Aili Aarelaid jt) tutvustust jõuab Rüütel ankeetküsitluseni, mille ta korraldas folkloorifestivali "Baltica 2001" eesti rühmades. Ankeet koosneb seitsmest osast, mille viimane punkt käsitleb folkloori tänapäeval: a) kas ja miks peetakse oluliseks pärimuskultuuri säilitamist ja edasiarendamist tänapäeval? b) mida selleks teha? Kõik vastused olid ootuspäraselt jaatavad, vastuseid edasise tegevuse kohta ei käsitleta. Artiklis tuuakse näiteid 113 ankeedivastusest küsimusele "miks" jagatuna kümnesse gruppi (*kes minevikku ei mäleta, elab tulevikuta; tänu esivanematele me ju praegu elamegi; pärimuskultuur on eestluse alus; omakultuuri tundmine on oluline identiteedikujundaja; ilus on — ja omamoodi; et säiliks kodukoha kultuur; hirm massikultuuri pealetungi ees; lauldes ja tantsides läheb tuju paremaks; ei saa luua uut, tundmata vana; eesti pärimuskultuur on Eesti Nokia*). Artiklit kaunistab seitse värvifotot.

Raamatu neljas osa kannab pealkirja "Identiteedist läbi pärimuskultuuri prisma". See sisaldab kahte tõlkeartiklit, millest teine, **Pekka Suutari** esitatud teoreetilised lähtekohad rootsisoomlaste muusikakogemuse ja identifikatsiooni uurimisel, kuulub kogumiku intrigeerivamate kirjutiste hulka. Joensuu Ülikooli õppejõud on 1990. aastate algupoolel vaadelnud ja intervjueerinud Göteborgi tantsurestoranides töötavaid soome päritolu muusikuid, samuti tantsupublikut ning analüüsinud materjale kultuuriuuringutes kasutatava juhtude uurimise (*case-studies*) meetodil. Selleks, et mõista muusika rolli ühe grupi identiteedi kujunemises, tuli ühelt poolt esile tuua nii subjektiivset kui ka objektiivset kogemust, teiselt poolt aga määratleda identiteedi hajuv nägu postmodernistlikus ühiskonnas. Lähtudes mitmete teoreetikute (Simon Frith, Stuart Hall, Mikko Lehtonen jt) töödest, toob Suutari esile identiteedi kui protsessi viis omadust: see põhineb erinevustel teistest, mitte sarnasustel omasugustega; tal on dünaamiline, mitte püsiv iseloom; identiteet koosneb kultuuris ja võimustruktuurides konstrueeritud narratiividest, sõltub subjektiivsetest teguritest ja tema põhimõtted on suhtelised.

Tantsumuusika ülesanne on tuua inimesed kokku, määrata repertuaar ja anda kätte tegutsemise mudelid, mis võimaldavad kujundada grupi ühtekuuluvustunnet. Muusika funktsiooniks üldisemalt on sümboliseerida ühiseid väärtusi, taas kord tuuakse esile, et muusikapala stiilitunnused pole esmatähtsad. Suutari rõhutab, et muusika abil saame teadlikuks "oma" kogemustest ja tegevustest, samas sümboliseerib muusika "meie" ühiseid väärtusi. Rahvusliku muusika tunnused pole samuti püsiv suurus, vaid neidki konstrueeritakse individuaalsete ja kollektiivsete interpretatsioonide ühendamisel identiteediprotsessis.

Kogumiku lõpetab osa "Raamatututvustus", milles Triinu Ojamaa ja Tõnu Seilenthal annavad ülevaate Lujza Tari publikatsioonist "Zoltán Kodály — rahvapillimuusika uurija". Ungari helilooja oli ühtlasi suur rahvamuusika koguja, kes on helisalvestanud ja osalt ka transkribeerinud 306 flöödil, torupillil, karjapasunal, viiulil, tsitril jt instrumentidel esitatud viisi, lisaks ka mustlasorkestri esitusi. Peale tutvustuse lugemist on kindlasti kergem ungarikeelset raamatut mõista.

Kokkuvõtlikult kirjeldab raamat "Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas" muusikaliste traditsioonide varamuid ja nende kasutamist ühiskonnas vastavalt kokkulepitud kultuurimudelitele. Kogumik pole mõeldud kaanest kaaneni lugemiseks, pigem valib igaüks artikli või paar, mis teda parasjagu huvitab. Ühtlasi paneb raamat märgi maha etnomusikoloogia kui teadusharu esimestest sammudest Eestis.

ei saa tänastelt lauljatelt oodata sama loomingulisi esitusi kui vanas muusikakultuuris kasvanud laulikutelt. Täpne imiteerimine pole aga samuti ideaaliks. Ei aita muud, kui oma auditooriumi leidmine ja nende ootuste peegeldamine.

Raamatu kolmas osa, "Folklooriliikumisest laiuti ja sügavuti", koosneb kolmest artiklist. Rahvaloomingu Arendus- ja Koolituskeskuse peaspetsialist folkloori alal **Anne Ojalo** teeb kokkuvõtte 1992. aastal loodud Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu tegevusest nii Eestis kui ka mujal maailmas. Etnoloog **Igor Tõnurist** jagab muljeid oma kauaaegsest praktikast folkloorikavade ülesehituse ja lavale seadmise printsiipidest. Tema kogemuste põhjal eeldab iga folkllooriteose laval esitamine vastamist küsimustele, miks, millal, kuidas ja kellele ma seda teen? Mõnikord pannakse kavas kõrvuti vanemad rahvalaulud ja uuemad tantsuviisid, unustades tõsiasja, et kuigi nad olid käibel samal ajastul, ei kõlanud nad samas ruumis. Folkloorikava koostajalt nõuab Tõnurist lisaks teaduslikule kompetentsile ka teatrirežissööri kogemust. Eesmärgiks on esile tuua kavasse kätketud sõnum — olgu siis teaduslik, meelelahutuslik või kultuuripoliitiline. **Ingrid Rüütel** esitab oma artikli pealkirjas küsimuse, kas pärimuskultuur postmodernistlikus ühiskonnas on minevikurelikt või taasleitud väärtus. Peale ulatuslikku teoreetiliste allikate (Matti Sarmela, Péter Niedermüller, Raivo Vetik, Aili Aarelaid jt) tutvustust jõuab Rüütel ankeetküsitluseni, mille ta korraldas folkloorifestivali "Baltica 2001" eesti rühmades. Ankeet koosneb seitsmest osast, mille viimane punkt käsitleb folkloori tänapäeval: a) kas ja miks peetakse oluliseks pärimuskultuuri säilitamist ja edasiarendamist tänapäeval? b) mida selleks teha? Kõik vastused olid ootuspäraselt jaatavad, vastuseid edasise tegevuse kohta ei käsitleta. Artiklis tuuakse näiteid 113 ankeedivastusest küsimusele "miks" jagatuna kümnesse gruppi (*kes minevikku ei mäleta, elab tulevikuta; tänu esivanematele me ju praegu elamegi; pärimuskultuur on eestluse alus; omakultuuri tundmine on oluline identiteedikujundaja; ilus on — ja omamoodi; et säiliks kodukoha kultuur; hirm massikultuuri pealetungi ees; lauldes ja tantsides läheb tuju paremaks; ei saa luua uut, tundmata vana; eesti pärimuskultuur on Eesti Nokia*). Artiklit kaunistab seitse värvifotot.

Raamatu neljas osa kannab pealkirja "Identiteedist läbi pärimuskultuuri prisma". See sisaldab kahte tõlkeartiklit, millest teine, **Pekka Suutari** esitatud teoreetilised lähtekohad rootsisoomlaste muusikakogemuse ja identifikatsiooni uurimisel, kuulub kogumiku intrigeerivamate kirjutiste hulka. Joensuu Ülikooli õppejõud on 1990. aastate algupoolel vaadelnud ja intervjueerinud Göteborgi tantsurestoranides töötavaid soome päritolu muusikuid, samuti tantsupublikut ning analüüsinud materjale kultuuriuuringutes kasutatava juhtude uurimise (*case-studies*) meetodil. Selleks, et mõista muusika rolli ühe grupi identiteedi kujunemises, tuli ühelt poolt esile tuua nii subjektiivset kui ka objektiivset kogemust, teiselt poolt aga määratleda identiteedi hajuv nägu postmodernistlikus ühiskonnas. Lähtudes mitmete teoreetikute (Simon Frith, Stuart Hall, Mikko Lehtonen jt) töödest, toob Suutari esile identiteedi kui protsessi viis omadust: see põhineb erinevustel teistest, mitte sarnasustel omasugustega; tal on dünaamiline, mitte püsiv iseloom; identiteet koosneb kultuuris ja võimustruktuurides konstrueeritud narratiividest, sõltub subjektiivsetest teguritest ja tema põhimõtted on suhtelised.

Tantsumuusika ülesanne on tuua inimesed kokku, määrata repertuaar ja anda kätte tegutsemise mudelid, mis võimaldavad kujundada grupi ühtekuuluvustunnet. Muusika funktsiooniks üldisemalt on sümboliseerida ühiseid väärtusi, taas kord tuuakse esile, et muusikapala stiilitunnused pole esmatähtsad. Suutari rõhutab, et muusika abil saame teadlikuks "oma" kogemustest ja tegevustest, samas sümboliseerib muusika "meie" ühiseid väärtusi. Rahvusliku muusika tunnused pole samuti püsiv suurus, vaid neidki konstrueeritakse individuaalsete ja kollektiivsete interpretatsioonide ühendamisel identiteediprotsessis.

Kogumiku lõpetab osa "Raamatututvustus", milles Triinu Ojamaa ja Tõnu Seilenthal annavad ülevaate Lujza Tari publikatsioonist "Zoltán Kodály — rahvapillimuusika uurija". Ungari helilooja oli ühtlasi suur rahvamuusika koguja, kes on helisalvestanud ja osalt ka transkribeerinud 306 flöödil, torupillil, karjapasunal, viiulil, tsitril jt instrumentidel esitatud viisi, lisaks ka mustlasorkestri esitusi. Peale tutvustuse lugemist on kindlasti kergem ungarikeelset raamatut mõista.

Kokkuvõtlikult kirjeldab raamat "Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas" muusikaliste traditsioonide varamuid ja nende kasutamist ühiskonnas vastavalt kokkulepitud kultuurimudelitele. Kogumik pole mõeldud kaanest kaaneni lugemiseks, pigem valib igaüks artikli või paar, mis teda parasjagu huvitab. Ühtlasi paneb raamat märgi maha etnomusikoloogia kui teadusharu esimestest sammudest Eestis.

LAURI KÄRK

ELA ISE JA LASE KA TEISTEL ELADA?

Selgi suvel toimus ***Pärnus antropoloogia- ja tõsielufilmide festival****, arvult kuueteistkümnendat korda ja ikka* ***Mark Soosaare*** *eestvedamisel. Festivali valikkavast võisid ETV vahendusel osa saada needki, kel suvepealinna asja polnud.*

Näha Kuu varjatud poolt

"Linnad on täis rahvast. Majad täis elanikke. Hotellid täis sissesõitnuid. Rongid täis reisijaid. Kohvikud täis külastajaid. Bulvarid täis jalutajaid. [- - -] Supelrannad täis suplejaid," kirjutas kunagi José Ortega y Gasset "Masside mässus". Eriti tsitaadi lõpuosa võiks juulikuisesse Pärnusse sobida küll.

Ent jutt on hoopiski filmist. Nimelt kujunesid paralleelselt pealetungiva massiinimesega areenile ilmunud kinematograafia ja kroonikakaadrid kaugetest eksootilistest paikadest otsekui omalaadseks turismi aseaineks uuele massiindiviidile. Ja kuigi tänapäeval võiks harrastada kas või kosmoseturismi, on see teadupärast taskukohane vägagi vähestele. Nii jääb tõsielufilm ka täna igati aktuaalseks turismi aseaine vormiks massidele. Peale selle on ju TV-tugitooliturism nii mugav!

Olen sellest varemgi kirjutanud. Kusjuures filmiturism võib seisneda geograafiliselt kaugete paikade kõrval ka sotsiaalses plaanis raskesti, mitte igaühele ligipääsu võimaldatava ekraanile toomises. Olgu siis selleks meie maailma vägevate elu kujutamine või kaameraga kellegi magamistuppa ja peresuhetesse piilumine. Pärnus näiteks **Joe** ja **Harry Gantzi "Seks võõrastega"**, kuigi ennast niigi demonstreerida soovijate puhul on asi piilumisest kaugel.

Ehkki milleski niisiis üksnes aseaine, ei maksa dokumentaalfilmi võimalusi ometi alahinnata. Kaamerasilm võimaldab näha tavaliselt inimsilmale nähtamatuks jäävat. Nii füüsiliselt (makrovõtted või ajaluup näiteks) kui metafüüsiliseski mõttes. Tabloidimaigulise eksklusiivvaate kõrval võib film pakkuda ka tõeliselt unikaalseid kaadreid. Jäädvustagu need siis Kuu tagakülge, mida meie öine kaaslane kiivalt meie eest varjata on püüdnud, või kordumatut kunstnikunägemust mõtestamas sedasinast maailma.

Dokumentaalfilm kui antropoloogilise filmi eriliik?

Jätame kõrvale võimalikud keelelised spekulatsioonid (inimene kunsti ainesena ning kunsti seega totaalne antropologism) või viited maailma filmilukku (noor Luchino Visconti manifesteerimas antropoloogilist filmi) ning mõistame antropoloogiafilmi pigem selle kitsamalt juurdunud tähenduses kui põlisrahvaste elu ja kombestikku dokumenteerivat filmi.

Ent ka sel juhul käib eespool dokumentaali kohta öeldu üksiti antropoloogiafilmi kohta, ning viimase kohta vahest edukamaltki. Põlisrahvad, kui neid veel kuskil esineb, on säilinud suuresti just tänu oma iso-

"David Oistrahh. Rahvakunstnik?", Prantsusmaa, 2001. Režissöör Bruno Monsaingeon. *75-minutine film sajandi ühest suurimast viiulikunstnikust Oistrahhist (1908 – 1974), kelle hüüdnimeks kolleegide hulgas oli Kuningas Taavet. Temast räägivad filmis poeg Igor ning kolleegid Yehudi Menuhin, Gidon Kremer, Gennadi Rožděstvenski, Mstislav Rostropovitš. Viimane lausus Oistrahhi kohta: "Muusika oli tema ainus päiksepoolne aken."*

LAURI KÄRK

ELA ISE JA LASE KA TEISTEL ELADA?

Selgi suvel toimus ***Pärnus antropoloogia- ja tõsielufilmide festival****, arvult kuueteistkümnendat korda ja ikka* ***Mark Soosaare*** *eestvedamisel. Festivali valikkavast võisid ETV vahendusel osa saada needki, kel suvepealinna asja polnud.*

Näha Kuu varjatud poolt

"Linnad on täis rahvast. Majad täis elanikke. Hotellid täis sissesõitnuid. Rongid täis reisijaid. Kohvikud täis külastajaid. Bulvarid täis jalutajaid. [- - -] Supelrannad täis suplejaid," kirjutas kunagi José Ortega y Gasset "Masside mässus". Eriti tsitaadi lõpuosa võiks juulikuisesse Pärnusse sobida küll.

Ent jutt on hoopiski filmist. Nimelt kujunesid paralleelselt pealetungiva massiinimesega areenile ilmunud kinematograafia ja kroonikakaadrid kaugetest eksootilistest paikadest otsekui omalaadseks turismi aseaineks uuele massiindiviidile. Ja kuigi tänapäeval võiks harrastada kas või kosmoseturismi, on see teadupärast taskukohane vägagi vähestele. Nii jääb tõsielufilm ka täna igati aktuaalseks turismi aseaine vormiks massidele. Peale selle on ju TV-tugitooliturism nii mugav!

Olen sellest varemgi kirjutanud. Kusjuures filmiturism võib seisneda geograafiliselt kaugete paikade kõrval ka sotsiaalses plaanis raskesti, mitte igaühele ligipääsu võimaldatava ekraanile toomises. Olgu siis selleks meie maailma vägevate elu kujutamine või kaameraga kellegi magamistuppa ja peresuhetesse piilumine. Pärnus näiteks **Joe** ja **Harry Gantzi "Seks võõrastega"**, kuigi ennast niigi demonstreerida soovijate puhul on asi piilumisest kaugel.

Ehkki milleski niisiis üksnes aseaine, ei maksa dokumentaalfilmi võimalusi ometi alahinnata. Kaamerasilm võimaldab näha tavaliselt inimsilmale nähtamatuks jäävat. Nii füüsiliselt (makrovõtted või ajaluup näiteks) kui metafüüsiliseski mõttes. Tabloidimaigulise eksklusiivvaate kõrval võib film pakkuda ka tõeliselt unikaalseid kaadreid. Jäädvustagu need siis Kuu tagakülge, mida meie öine kaaslane kiivalt meie eest varjata on püüdnud, või kordumatut kunstnikunägemust mõtestamas sedasinast maailma.

Dokumentaalfilm kui antropoloogilise filmi eriliik?

Jätame kõrvale võimalikud keelelised spekulatsioonid (inimene kunsti ainesena ning kunsti seega totaalne antropologism) või viited maailma filmilukku (noor Luchino Visconti manifesteerimas antropoloogilist filmi) ning mõistame antropoloogiafilmi pigem selle kitsamalt juurdunud tähenduses kui põlisrahvaste elu ja kombestikku dokumenteerivat filmi.

Ent ka sel juhul käib eespool dokumentaali kohta öeldu üksiti antropoloogiafilmi kohta, ning viimase kohta vahest edukamaltki. Põlisrahvad, kui neid veel kuskil esineb, on säilinud suuresti just tänu oma iso-

"David Oistrahh. Rahvakunstnik?", Prantsusmaa, 2001. Režissöör Bruno Monsaingeon. *75-minutine film sajandi ühest suurimast viiulikunstnikust Oistrahhist (1908 – 1974), kelle hüüdnimeks kolleegide hulgas oli Kuningas Taavet. Temast räägivad filmis poeg Igor ning kolleegid Yehudi Menuhin, Gidon Kremer, Gennadi Rožděstvenski, Mstislav Rostropovitš. Viimane lausus Oistrahhi kohta: "Muusika oli tema ainus päiksepoolne aken."*

leeritusele, raskesti juurdepääsetavusele. Niisiis sobiv materjal hinnaliste, rariteetsete dokumentaalkaadrite jaoks. Samas, eelneva loogika kiuste, on antropoloogiafilm ometi tõsielufilmis pigem marginaalne ilming.

Vaatasin Pärnus suure huviga näiteks **Bruno Monsaingeoni** filmi **"David Oistrahh. Rahvakunstnik?"**. Film pole (mitte üksnes) muusikast või Oistrahhi interpreteerimiskunsti iseärasustest. Ega ka mitte Oistrahhi pedagoogitööst (intervjuublokk Gidon Kremeriga). Vaid enneköike inimesest keerukates poliitilistes oludes (Mstislav Rostropovitš). Film ise on tasakaalukas, ei püüa Oistrahhi iga hinna eest õigustada või hukka mõista ega tegelikult ka tema saatust üle dramatiseerida. Monsaingeoni film on üldhuvitav. Nagu näiteks teinegi muusikafilm Pärnus, **Janos Darvasi "Igor Stravinski"**. Seegi film ei püüa pelgalt portreteerida üht XX sajandi suurkuju; enamasti üksnes traditsioonilistele kroonikakaadritele tuginev linateos toob meieni terve ajastu. Ajastu, mille kaasaegsed me ise vahest oleme võinud olla, ent mis tänaseks ometi nii kaugeks on saanud, jäägitult ajalooks on taandunud.

Antropoloogiafilm seevastu kipub enamjaolt olema ikkagi piisavalt spetsiifiline, pakkudes kitsalt erialast ja kaugeltki mitte üldkultuurilist huvi. Meeldivaks erandiks oli siin **Nikolaus Geyrhalteri** mammutfilm **"Mujale"**. Neli tundi vältav ja ilmselt piisavaid rahalisi võimalusi omanud filmiprojekt viib vaataja nende tundide jooksul vastavalt kalendrikuudele kaheteistkümnesse erinevasse paika maailmas. Olgu siis polaarjoonetagune Lapimaa või lõõskav kõrbepalavus kuskil Aafrikas. Igal üksikul juhul tutvutakse kahekümne minuti jooksul vastava koha põlisasukate elu ja arusaamadega maailmast.

"Igor Stravinski", Saksamaa, 2001. Režissöör Janos Darvas. *Läinud sajandi ühe mõjuvõimsama helilooja Stravinski (1882 – 1971) portree koosneb ainult tema enda eluajal üles võetud kroonikakaadritest. Teda on filmitud kui heliloojat ja dirigenti, eraisikut ja maailmakodanikku. 53-minutise filmi algmaterjalid on leitud paljudest erinevatest arhiividest ja kollektsioonidest.*

Ühelt poolt sümpatiseeris teatav eksistentsiaalne võõrandatus, mis filmist õhkus. Kauged ja eksootilised, teistsugused ja võõrad, staatilistes üldplaanides niimoodi võõraks jäävadki eri maailmad. Teisalt oli tähelepanuväärne filmi lõpplugu. Väike saarestik maailmamere kaugetel avarustel, kus ometi ollakse teadlik kliima soojenemisest, sellega kaasnevast jää sulamisest ja veetaseme tõusu ohust nende oma kodule. Kuhu me lennukilt viskame humanitaarabi pakke — on ju detsember, jõuluaeg. Ja kus siis meie taevast saadetist revideerides vanu riideid üle õla loobi-

"Mujale", Austria, 2001. Režissöör Nikolaus Geyrhalter. *240-minutine panoraamne film püüab esitada inimkonna mõttelaadi aastal 2000. Filmi autor ja tema meeskond külastasid kahteistkümmend eri ralwast maailma kõige erinevamates paikades. Tegemist on linnast kaugel eemal olevate kohtadega ja äärmuslike loodustingimustega. Igale ralwale on pühendatud kakskümmend minutit filmiaega.*

leeritusele, raskesti juurdepääsetavusele. Niisiis sobiv materjal hinnaliste, rariteetsete dokumentaalkaadrite jaoks. Samas, eelneva loogika kiuste, on antropoloogiafilm ometi tõsielufilmis pigem marginaalne ilming.

Vaatasin Pärnus suure huviga näiteks **Bruno Monsaingeoni** filmi **"David Oistrahh. Rahvakunstnik?"**. Film pole (mitte üksnes) muusikast või Oistrahhi interpreteerimiskunsti iseärasustest. Ega ka mitte Oistrahhi pedagoogitööst (intervjuublokk Gidon Kremeriga). Vaid enneköike inimesest keerukates poliitilistes oludes (Mstislav Rostropovitš). Film ise on tasakaalukas, ei püüa Oistrahhi iga hinna eest õigustada või hukka mõista ega tegelikult ka tema saatust üle dramatiseerida. Monsaingeoni film on üldhuvitav. Nagu näiteks teinegi muusikafilm Pärnus, **Janos Darvasi "Igor Stravinski"**. Seegi film ei püüa pelgalt portreteerida üht XX sajandi suurkuju; enamasti üksnes traditsioonilistele kroonikakaadritele tuginev linateos toob meieni terve ajastu. Ajastu, mille kaasaegsed me ise vahest oleme võinud olla, ent mis tänaseks ometi nii kaugeks on saanud, jäägitult ajalooks on taandunud.

Antropoloogiafilm seevastu kipub enamjaolt olema ikkagi piisavalt spetsiifiline, pakkudes kitsalt erialast ja kaugeltki mitte üldkultuurilist huvi. Meeldivaks erandiks oli siin **Nikolaus Geyrhalteri** mammutfilm **"Mujale"**. Neli tundi vältav ja ilmselt piisavaid rahalisi võimalusi omanud filmiprojekt viib vaataja nende tundide jooksul vastavalt kalendrikuudele kaheteistkümnesse erinevasse paika maailmas. Olgu siis polaarjoonetagune Lapimaa või lõõskav kõrbepalavus kuskil Aafrikas. Igal üksikul juhul tutvutakse kahekümne minuti jooksul vastava koha põlisasukate elu ja arusaamadega maailmast.

"Igor Stravinski", Saksamaa, 2001. Režissöör Janos Darvas. *Läinud sajandi ühe mõjuvõimsama helilooja Stravinski (1882 – 1971) portree koosneb ainult tema enda eluajal üles võetud kroonikakaadritest. Teda on filmitud kui heliloojat ja dirigenti, eraisikut ja maailmakodanikku. 53-minutise filmi algmaterjalid on leitud paljudest erinevatest arhiividest ja kollektsioonidest.*

Ühelt poolt sümpatiseeris teatav eksistentsiaalne võõrandatus, mis filmist õhkus. Kauged ja eksootilised, teistsugused ja võõrad, staatilistes üldplaanides niimoodi võõraks jäävadki eri maailmad. Teisalt oli tähelepanuväärne filmi lõpplugu. Väike saarestik maailmamere kaugetel avarustel, kus ometi ollakse teadlik kliima soojenemisest, sellega kaasnevast jää sulamisest ja veetaseme tõusu ohust nende oma kodule. Kuhu me lennukilt viskame humanitaarabi pakke — on ju detsember, jõuluaeg. Ja kus siis meie taevast saadetist revideerides vanu riideid üle õla loobi-

"Mujale", Austria, 2001. Režissöör Nikolaus Geyrhalter. *240-minutine panoraamne film püüab esitada inimkonna mõttelaadi aastal 2000. Filmi autor ja tema meeskond külastasid kahteistkümmend eri ralwast maailma kõige erinevamates paikades. Tegemist on linnast kaugel eemal olevate kohtadega ja äärmuslike loodustingimustega. Igale ralwale on pühendatud kakskümmend minutit filmiaega.*

takse sõnadega: *rämps, rämps*. Sest riideid nad seal soojal maal ei vaja, hoopis toiduga on probleeme. Niisiis kena ninanips valge inimese iseteadvusele.

Ja vahest antropoloogiafilm selle parimal kujul? Sest antropoloogiafilmi eesmärgiks pole ju tegelikult kauge ja eksootiline. Antropoloogiafilmi üheks tagumiseks sihiks oleksime meie ise, mujal käimine ja teistsugused kultuurid vaid aitaksid meil mõista iseennast. Nii võib parimal juhul antropoloogiafilmis uuritav "aborigeen" osutuda hoopiski kaamera taga seisvaks valgeks filmimeheks. Portree on ikka ka portreteerija enese nägu.

Niels Bohr elementaarosakesi keetmas

Naaskem antropoloogiafilmi spetsiifilisuse juurde. Seda seoses **Craig** ja **Damon Fosteri** filmiga **"Uhke tants ehk Jahilugu"**.

Otsekui peljates kitsalt erialasuse labürinte on Fosterite film ilmne lihtsustus. "Uhke tants" ei ole katse rekonstrueerida ekraanil bušmanite maailmanägemist, vaid avalikult ja avameelselt valge inimese nägemus, meie endi projitseerimine tantsiva ja jahti pidava bušmani rolli. See on filmi puuduseks, vaevalt saanuks "Uhkele tantsule" anda teadusfilmi preemiat. Samas ei tahaks ma sellist vastutulekut laiemale vaatajale ilmtingimata hukka mõista. Fosterite linalugu on vaieldamatult filmilikult efektne ja nauditav ning mõjub isegi värskelt. Seda mõnegi reisipäeviku laadis loo foonil, mille "dramaatilisemad" hetked seisnevad situatsioonides *à la* "Sally trotsib südilt parema jala villi" või "Johni moskiitotõrjevahend osutub hoopis tema lemmikdeodorandiks".

Muidugi on probleem, kuidas kauget ja võõrast meile siiski arusaadavalt ning "suupäraselt" esitada. Et antropoloogiafilmides kujutatud kultuurid ei jääks struktuurantropoloog Claude Lévi-Straussi eristatud binaarsete opositsioonide reas oma — võõras, kodu — mets või keedetud — toores pelgalt nende opositsioonipaaride teise poole iseloomustada. Ja sellistena, arusaamatuks jäävatena, jääks ka meie suhe nendega pigem (emotsionaal)müütoloogilise mõtlemise kanda, millega seoses Lévi-Strauss oma opositsioonideni jõudis.

Teaduslikkusest. Antropoloogiafilm peaks lähenema teadusfilmile, maksimaalselt autentsel kujul dokumenteerima kaamera ees toimuvat. Ei peatuks siin küsimusel, paljukest on ühes tavalises filmikaadris autentsust, palju manipulatsiooni, olen selleks liialt kaua fil-

"Uhke tants ehk Jahilugu", Lõuna-Aafrika Vabariik, 2000. Režissöörid Craig Foster ja Damon Foster. *75-minutine haarav film bušmanite elust, kes toidavad oma peresid jahisaagiga. Välejalgselt lippavad nad metsloomade järel ning püüavad need lõpuks kinni esivanemate kombel.*

takse sõnadega: *rämps, rämps*. Sest riideid nad seal soojal maal ei vaja, hoopis toiduga on probleeme. Niisiis kena ninanips valge inimese iseteadvusele.

Ja vahest antropoloogiafilm selle parimal kujul? Sest antropoloogiafilmi eesmärgiks pole ju tegelikult kauge ja eksootiline. Antropoloogiafilmi üheks tagumiseks sihiks oleksime meie ise, mujal käimine ja teistsugused kultuurid vaid aitaksid meil mõista iseennast. Nii võib parimal juhul antropoloogiafilmis uuritav "aborigeen" osutuda hoopiski kaamera taga seisvaks valgeks filmimeheks. Portree on ikka ka portreteerija enese nägu.

Niels Bohr elementaarosakesi keetmas

Naaskem antropoloogiafilmi spetsiifilisuse juurde. Seda seoses **Craig** ja **Damon Fosteri** filmiga **"Uhke tants ehk Jahilugu"**.

Otsekui peljates kitsalt erialasuse labürinte on Fosterite film ilmne lihtsustus. "Uhke tants" ei ole katse rekonstrueerida ekraanil bušmanite maailmanägemist, vaid avalikult ja avameelselt valge inimese nägemus, meie endi projitseerimine tantsiva ja jahti pidava bušmani rolli. See on filmi puuduseks, vaevalt saanuks "Uhkele tantsule" anda teadusfilmi preemiat. Samas ei tahaks ma sellist vastutulekut laiemale vaatajale ilmtingimata hukka mõista. Fosterite linalugu on vaieldamatult filmilikult efektne ja nauditav ning mõjub isegi värskelt. Seda mõnegi reisipäeviku laadis loo foonil, mille "dramaatilisemad" hetked seisnevad situatsioonides *à la* "Sally trotsib südilt parema jala villi" või "Johni moskiitotõrjevahend osutub hoopis tema lemmikdeodorandiks".

Muidugi on probleem, kuidas kauget ja võõrast meile siiski arusaadavalt ning "suupäraselt" esitada. Et antropoloogiafilmides kujutatud kultuurid ei jääks struktuurantropoloog Claude Lévi-Straussi eristatud binaarsete opositsioonide reas oma — võõras, kodu — mets või keedetud — toores pelgalt nende opositsioonipaaride teise poole iseloomustada. Ja sellistena, arusaamatuks jäävatena, jääks ka meie suhe nendega pigem (emotsionaal)müütoloogilise mõtlemise kanda, millega seoses Lévi-Strauss oma opositsioonideni jõudis.

Teaduslikkusest. Antropoloogiafilm peaks lähenema teadusfilmile, maksimaalselt autentsel kujul dokumenteerima kaamera ees toimuvat. Ei peatuks siin küsimusel, paljukest on ühes tavalises filmikaadris autentsust, palju manipulatsiooni, olen selleks liialt kaua fil-

"Uhke tants ehk Jahilugu", Lõuna-Aafrika Vabariik, 2000. Režissöörid Craig Foster ja Damon Foster. *75-minutine haarav film bušmanite elust, kes toidavad oma peresid jahisaagiga. Välejalgselt lippavad nad metsloomade järel ning püüavad need lõpuks kinni esivanemate kombel.*

miga tegelnud. Meenutaks hoopis Niels Bohri, keda on varemgi seoses tõsielufilmiga tsiteeritud. Nimelt on Bohr öelnud teadusliku vaatluse kohta: mida põhjalikumalt, täpsemalt me midagi uurida püüaksime, seda ebatäpsem oleks üksiti tulemus — vaatlusvahendite mõju, nende kõrvaltoime uuritavale suureneks. Nii on tegelikult ka filmikaameraga, rangelt võttes muudab selle kohalolek situatsiooni, ükskõik kui harjunud me kõikvõimalike kaameratega ka poleks. Muidugi olid ka filmis "Mujale" inimesed kaamera ette seatud ning kaadris esiplaanil promeneerivad kanad ja kukk segasid aafrika naiste rõivastuse etnograafiliste iseärasuste märkamist, nende teaduslikust dokumenteerimisest rääkimata.

Üks asi on kaamera ligidus, teine, m i d a ta filmib. Kas kaamera taga või selle kõrval seisab teadlane ise, kes filmib talle olulist ja huvipakkuvat. Või on kaamera filmilooja käes, kes vahendab oma subjektiivset nägemust. Festivali külalistele korraldatud väljasõidul Kihnu demonstreeriti filmiinimestele sealseid, sisuliselt juba muuseumieksponaadiks taandunud pulmakombeid. Etendust jäädvustas õige mitu kaamerat. Jälgisin, millele keegi objektiivi suunas. Näiteks **Mark Soosaart** ennast köitis hoopis üks liblikas. Muidugi, talle polnud Kihnu naiste *performance* uudiseks, aga mitte selles polnud asi. Kes näinud tema "Kihnu naist", mõistab, et just niimoodi saabki Soosaar interpreteerida, lahti mõtestada tänasele vaatajale vanu rahvatraditsioone ja Kihnu kõrtide värvikirja. Olla filmiliselt köitev ning hinnatav, seda ka filmiantropoloogia osas.

Eesti filmiprogramm

Lisaks konkursiprogrammile oli Pärnus eraldi filmikava lastele ning läbilõige uutest eesti tõsielufilmidest.

Tegelikult on just dokumentaalfilmi käekäik meie filminduses viimastel aastatel kõige keerukam olnud. Kui mängufilm (kas või ainuüksi oma kasinates arvnäitajates, muust rääkimatagi) on ikka heitlik olnud, siis tõsielufilm on läbi aegade olnud vaata et koguni selleks vundamendiks, millele kogu eesti film tugineda saaks. Tõsielufilmi on ka eesti filmi südametunnistuseks nimetatud. Tõesti, Andres Söödi ega Mark Soosaare nimi ei vaja erilisi kommentaare. Samas pole viimased aastad olnud kuigi viljakad, pigem tuleks nii mõnelgi juhul rääkida hoopis koduvideondusest. Ja seda just filmide sisulisest tasemest lähtudes.

"Kitsas on värav", Eesti—Suurbritannia, 2002. Režissöör Kersti Uibo. *65-minutiine film Kosovost, kus väleste sinna jäänud serblaste jaoks on Gracanica klooster kindlus, mida kaitsevad palvetavad nunnad, aga samuti NATO taukid. Selle väravate juures kohtub režissöör õde Teodoraga, kelle naer läbi pisarate püüab kiivavajunud maailma tasakaalu viia.*

Seda rõõmustavam oli mullune filmiaasta, mil mitmed autorid jõudsid arvestatava tulemuseni ja mis nüüd Pärnuski esindatud olid. Olgu **Mark Soosaare** kunstnikuportree **"Anu Raud. Elumustrid"** ja **Dorian Supini** uus film **Arvo Pärdist "24 prelüüdi ühele fuugale"**. Või teisalt valus sotsiaalne problemaatika nooremate tegijate töödes: **Siiri Timmermani "Üheotsapilet"** ja **Urmas E. Liivi "Teine Arnold"**. Üle mitme aasta on, mida vaadata, nii temaatilist mitmekesisust kui ka noori arvestatavaid filmitegijaid. Lisagem siia Inglismaal tegutsev **Kersti Uibo** ja tema **"Kitsas on värav"**. Kaugeltki mitte kesine pilt ühe aasta lõikes. Iseasi, et aastad pole alati vennad, mis väikese kinematograafia puhul võib enamgi end tunda anda.

Rand-ogaputkena Kihnu majaka jalamil

Kihnu väljasõidul ei jätnud Mark Soosaar näitamata ka madalat siniseõielist randogaputke. *Eryngium maritimum* on meie loodusaladel igati haruldane, on "jäänuk jahedast ja niiskest aastatuhandetetagusest kliimaperioodist," nagu ühel Kihnu interneti leheküljel kirjas.

Taimed on oma elulaadilt küllaltki paiksed. Vahest üksnes vaarikas meie koduaedades võiks võistelda Smuuli polkovniku lese rändava neeruga. Ons taimed paiksusega rahul? Kes neid teab. Aga vaadates kevadel oma maamaja tuulevarjus õitsvaid iseha-

miga tegelnud. Meenutaks hoopis Niels Bohri, keda on varemgi seoses tõsielufilmiga tsiteeritud. Nimelt on Bohr öelnud teadusliku vaatluse kohta: mida põhjalikumalt, täpsemalt me midagi uurida püüaksime, seda ebatäpsem oleks üksiti tulemus — vaatlusvahendite mõju, nende kõrvaltoime uuritavale suureneks. Nii on tegelikult ka filmikaameraga, rangelt võttes muudab selle kohalolek situatsiooni, ükskõik kui harjunud me kõikvõimalike kaameratega ka poleks. Muidugi olid ka filmis "Mujale" inimesed kaamera ette seatud ning kaadris esiplaanil promeneerivad kanad ja kukk segasid aafrika naiste rõivastuse etnograafiliste iseärasuste märkamist, nende teaduslikust dokumenteerimisest rääkimata.

Üks asi on kaamera ligidus, teine, m i d a ta filmib. Kas kaamera taga või selle kõrval seisab teadlane ise, kes filmib talle olulist ja huvipakkuvat. Või on kaamera filmilooja käes, kes vahendab oma subjektiivset nägemust. Festivali külalistele korraldatud väljasõidul Kihnu demonstreeriti filmiinimestele sealseid, sisuliselt juba muuseumieksponaadiks taandunud pulmakombeid. Etendust jäädvustas õige mitu kaamerat. Jälgisin, millele keegi objektiivi suunas. Näiteks **Mark Soosaart** ennast köitis hoopis üks liblikas. Muidugi, talle polnud Kihnu naiste *performance* uudiseks, aga mitte selles polnud asi. Kes näinud tema "Kihnu naist", mõistab, et just niimoodi saabki Soosaar interpreteerida, lahti mõtestada tänasele vaatajale vanu rahvatraditsioone ja Kihnu kõrtide värvikirja. Olla filmiliselt köitev ning hinnatav, seda ka filmiantropoloogia osas.

Eesti filmiprogramm

Lisaks konkursiprogrammile oli Pärnus eraldi filmikava lastele ning läbilõige uutest eesti tõsielufilmidest.

Tegelikult on just dokumentaalfilmi käekäik meie filminduses viimastel aastatel kõige keerukam olnud. Kui mängufilm (kas või ainuüksi oma kasinates arvnäitajates, muust rääkimatagi) on ikka heitlik olnud, siis tõsielufilm on läbi aegade olnud vaata et koguni selleks vundamendiks, millele kogu eesti film tugineda saaks. Tõsielufilmi on ka eesti filmi südametunnistuseks nimetatud. Tõesti, Andres Söödi ega Mark Soosaare nimi ei vaja erilisi kommentaare. Samas pole viimased aastad olnud kuigi viljakad, pigem tuleks nii mõnelgi juhul rääkida hoopis koduvideondusest. Ja seda just filmide sisulisest tasemest lähtudes.

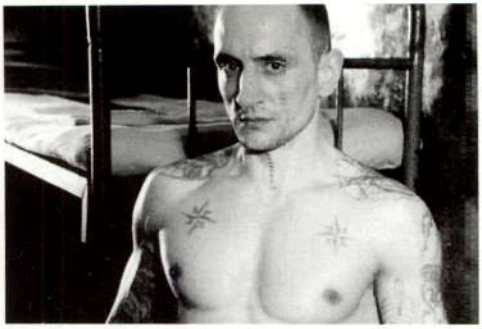
"Kitsas on värav", Eesti—Suurbritannia, 2002. Režissöör Kersti Uibo. *65-minutiine film Kosovost, kus väleste sinna jäänud serblaste jaoks on Gracanica klooster kindlus, mida kaitsevad palvetavad nunnad, aga samuti NATO taukid. Selle väravate juures kohtub režissöör õde Teodoraga, kelle naer läbi pisarate püüab kiivavajunud maailma tasakaalu viia.*

Seda rõõmustavam oli mullune filmiaasta, mil mitmed autorid jõudsid arvestatava tulemuseni ja mis nüüd Pärnuski esindatud olid. Olgu **Mark Soosaare** kunstnikuportree **"Anu Raud. Elumustrid"** ja **Dorian Supini** uus film **Arvo Pärdist "24 prelüüdi ühele fuugale"**. Või teisalt valus sotsiaalne problemaatika nooremate tegijate töödes: **Siiri Timmermani "Üheotsapilet"** ja **Urmas E. Liivi "Teine Arnold"**. Üle mitme aasta on, mida vaadata, nii temaatilist mitmekesisust kui ka noori arvestatavaid filmitegijaid. Lisagem siia Inglismaal tegutsev **Kersti Uibo** ja tema **"Kitsas on värav"**. Kaugeltki mitte kesine pilt ühe aasta lõikes. Iseasi, et aastad pole alati vennad, mis väikese kinematograafia puhul võib enamgi end tunda anda.

Rand-ogaputkena Kihnu majaka jalamil

Kihnu väljasõidul ei jätnud Mark Soosaar näitamata ka madalat siniseõielist randogaputke. *Eryngium maritimum* on meie loodusaladel igati haruldane, on "jäänuk jahedast ja niiskest aastatuhandetetagusest kliimaperioodist," nagu ühel Kihnu interneti leheküljel kirjas.

Taimed on oma elulaadilt küllaltki paiksed. Vahest üksnes vaarikas meie koduaedades võiks võistelda Smuuli polkovniku lese rändava neeruga. Ons taimed paiksusega rahul? Kes neid teab. Aga vaadates kevadel oma maamaja tuulevarjus õitsvaid iseha-



"Blatnoi mir", Soome, 2001. Režissöör Jouni Hiltunen. *Keset taigat asub endine klooster, kus nüüd peetakse kinni eluaegseid vange. 82-minutine dokumentaarium raudsest tegelikkusest vanglaseinte vahel. Kolm peategelast püüavad igaüks omal viisil ellu jääda – põgeneda ei saa siit keegi.*

"Miina", Soome, 2001. Režissöör Lasse Naukkarinen. *89-minutine portreefilm konfliktsest ja teatud määral mehelikust skulptorist Miina Äkkijyrkkäst, kes püüab kõigest väest säilitada soome tõugu veiseid ning kasutab autovrakke lehmaskulptuuride tegemisel.*

"Dagerrotüübid", Prantsusmaa, 1975. Režissöör Agnès Varda. *Prantsuse uue laine klassiku 150-minutiine dokumentaal tänavast, kus ta elab, ja mis kannab fotograafia leiutaja Louis Dagerre'i nime. Humoorikas ja soojade toonidega loos nimetab filmilooja iseennast ja oma naabreid dagerrotüüpideks, nagu kutsuti esimesi fotosid.*

kanud nartsisse, arvan teadvat, et nemad peaksid küll antud kohaga rahul olema.

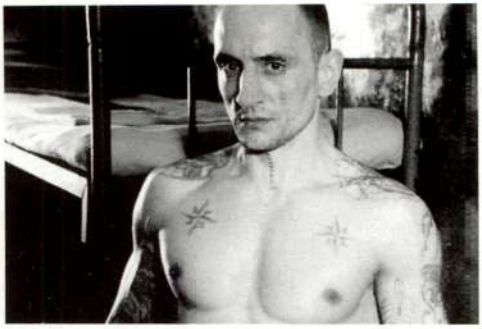
Inimesega on teisiti. Öeldakse: inimene otsib oma kohta elus. Muinasjutu kangelasena läheb ta laia maailma õnne otsima, aga, erinevalt muinasjutust, alati ihaldatud graalini ei jõua, naaseb kadunud pojana isakoju. Arhetüübid, arhetüübid. Teekonna kronotoobi osatähtsusest maailmakirjanduses ning teistegi kunstiliikide narratiivi kujundamisel ma parem ei räägigi. Film jõuab koguni iseseisva *road-movie*-žanrini.

Nagu inimene erineb taimest, nii võivad erineda ka kultuurid üksteisest. Juri Lotman räägib näiteks kultuuritüüpide erinevast kohanemisvõimest. Kirjasõnalised kultuurid on dünaamilisemad, võivad kiiremini reageerida elumuutustele, erinevalt suulistest pärimuskultuuridest. Viimased võivad seetõttu olelusvõitluses alla jääda, neid võib leida pigem kuskil muust maailmast isoleeritud kohas. Mis veel iseenesest ei tähenda ühtede paremust teiste ees, ka viimased võivad vastavates oludes olla igati elujõulised ning arenenud.

Erinev on ka kultuuritüüpide sisuline orientatsioon. Kirjasõnaline kultuur pürib üha uute tekstide poole, mis kõik püüavad fikseerida pigem erandlikku, ajakirjanduslikult väljendades uudisekünnist ületavat. Mis on ajalugu? – aina üks verine lahing või laastav katkuepideemia teise otsa. Samas annab ilmselt just selline erandliku talletamine võimaluse paindlikumalt ja kiiremini reageerida olulistele elukeskkonna muutustele. Eluliselt tähtsaks osutub erinevate kogemuste rohkus. Kas ei võiks see üksiti olla üheks valge inimese rännukihu seletuseks?

Pärimuskultuur on seevastu pigem orienteeritud ühe ja sama kultuuriteksti kordamisele, taasesitamisele. Pärimuskultuur tegelikult ei vaja kirjasõna, talletamist vajavat pole sedavõrd palju. Tähtsad pole kõikvõimalikud üksikjuhud, vaid ajast aega korduv kalendri- ja eluring, nende seaduspära ning indiviidide osalus ja kooslus neis. Selge, et kordumisele orienteeritud käitumismall ei suuda kuigi hästi reageerida mistahes muutustele.

Tegelikkuses nimetatud kultuuritüüpe puhtal kujul ei pruugi esineda, saab rääkida ühe või teise tüübi dominantsusest konkreetses kultuuris. Ent vaevalt saaks üht kultuuritüüpi lihtsalt eelistada teisele. Juri Lotman toob esile dünaamilise ja elujõulise, uute tekstide rohkusele orienteeritud kultuuritüübi varjuküljedki. "On ilmne, et uusaegse euroopa romaani lugeja on märksa passiivsem kui



"Blatnoi mir", Soome, 2001. Režissöör Jouni Hiltunen. *Keset taigat asub endine klooster, kus nüüd peetakse kinni eluaegseid vange. 82-minutine dokumentaarium raudsest tegelikkusest vanglaseinte vahel. Kolm peategelast püüavad igaüks omal viisil ellu jääda – põgeneda ei saa siit keegi.*

"Miina", Soome, 2001. Režissöör Lasse Naukkarinen. *89-minutine portreefilm konfliktsest ja teatud määral mehelikust skulptorist Miina Äkkijyrkkäst, kes püüab kõigest väest säilitada soome tõugu veiseid ning kasutab autovrakke lehmaskulptuuride tegemisel.*

"Dagerrotüübid", Prantsusmaa, 1975. Režissöör Agnès Varda. *Prantsuse uue laine klassiku 150-minutiine dokumentaal tänavast, kus ta elab, ja mis kannab fotograafia leiutaja Louis Dagerre'i nime. Humoorikas ja soojade toonidega loos nimetab filmilooja iseennast ja oma naabreid dagerrotüüpideks, nagu kutsuti esimesi fotosid.*

kanud nartsisse, arvan teadvat, et nemad peaksid küll antud kohaga rahul olema.

Inimesega on teisiti. Öeldakse: inimene otsib oma kohta elus. Muinasjutu kangelasena läheb ta laia maailma õnne otsima, aga, erinevalt muinasjutust, alati ihaldatud graalini ei jõua, naaseb kadunud pojana isakoju. Arhetüübid, arhetüübid. Teekonna kronotoobi osatähtsusest maailmakirjanduses ning teistegi kunstiliikide narratiivi kujundamisel ma parem ei räägigi. Film jõuab koguni iseseisva *road-movie*-žanrini.

Nagu inimene erineb taimest, nii võivad erineda ka kultuurid üksteisest. Juri Lotman räägib näiteks kultuuritüüpide erinevast kohanemisvõimest. Kirjasõnalised kultuurid on dünaamilisemad, võivad kiiremini reageerida elumuutustele, erinevalt suulistest pärimuskultuuridest. Viimased võivad seetõttu olelusvõitluses alla jääda, neid võib leida pigem kuskil muust maailmast isoleeritud kohas. Mis veel iseenesest ei tähenda ühtede paremust teiste ees, ka viimased võivad vastavates oludes olla igati elujõulised ning arenenud.

Erinev on ka kultuuritüüpide sisuline orientatsioon. Kirjasõnaline kultuur pürib üha uute tekstide poole, mis kõik püüavad fikseerida pigem erandlikku, ajakirjanduslikult väljendades uudisekünnist ületavat. Mis on ajalugu? – aina üks verine lahing või laastav katkuepideemia teise otsa. Samas annab ilmselt just selline erandliku talletamine võimaluse paindlikumalt ja kiiremini reageerida olulistele elukeskkonna muutustele. Eluliselt tähtsaks osutub erinevate kogemuste rohkus. Kas ei võiks see üksiti olla üheks valge inimese rännukihu seletuseks?

Pärimuskultuur on seevastu pigem orienteeritud ühe ja sama kultuuriteksti kordamisele, taasesitamisele. Pärimuskultuur tegelikult ei vaja kirjasõna, talletamist vajavat pole sedavõrd palju. Tähtsad pole kõikvõimalikud üksikjuhud, vaid ajast aega korduv kalendri- ja eluring, nende seaduspära ning indiviidide osalus ja kooslus neis. Selge, et kordumisele orienteeritud käitumismall ei suuda kuigi hästi reageerida mistahes muutustele.

Tegelikkuses nimetatud kultuuritüüpe puhtal kujul ei pruugi esineda, saab rääkida ühe või teise tüübi dominantsusest konkreetses kultuuris. Ent vaevalt saaks üht kultuuritüüpi lihtsalt eelistada teisele. Juri Lotman toob esile dünaamilise ja elujõulise, uute tekstide rohkusele orienteeritud kultuuritüübi varjuküljedki. "On ilmne, et uusaegse euroopa romaani lugeja on märksa passiivsem kui

"Ma ei jäta sind surmani", Poola, 1999. Režissöör Maciej Adamek. *Frauek on vaimu ja Andrzej kehalise puudega. "Mina olen tema aju ja tema on minu käed," selgitab Andrzej 28-minutises filmis lapsepõlvest saati kestnud sõpruse saladust.*

võlumuinasjutu kuulaja, kellel seisab ees kuuldud stampide transformeerimine oma teadvuse tekstiks; teatrikülastaja passiivsem karnevalis osalejast. Tendents vaimutarbijalikkusele on ühekülgselt informatsiooni saamisele orienteeritud kultuuri ohtlikuks tahuks." ("Kahest kommunikatsioonimudelist kultuurisüsteemis".)

Lõpetuseks siinse kirjaloo pealkirjast. Seda võiks ju seostada **Maciej Adameki** võidufilmiga **"Ma ei jäta sind surmani"**. See humanistlik film räägib ühest vaimu- ja teisest füüsilise puudega inimesest, kes ilma teineteise abita hakkama ei saaks. Pean aga silmas antropoloogiafilmi.

Olen ikka pealkirjas öeldu meelt olnud, aga ilmselt vajaks see arusaam täpsustamist, siit küsimärk pealkirja lõpus. Kultuuride erineva eksistentsisuutlikkuse juures jääks üksnes tolerantsusest väheseks. Lisanduma peaks kultuuriliselt jõulisema, ekspansiivsemagi abistav käsi nõrgematele. Muidugi, milleski oleks ju tegu üksnes meie eneserahustusega, donquijoteliku katsega seista vastu ajaloo käigule, aga veidikene aeglustada saaks seda käiku vahest ometi. Ilmselt väärib nii tõsist tähelepanu ka idee lülitada Kihnu oma kultuuriga UNESCO poolt toetatavate kultuuriareaalide nimistusse, millest festivalil Kihnus juttu oli.

XVI PÄRNU RAHVUSVAHELISE DOKUMENTAAL- JA ANTROPOLOOGIAFILMIDE FESTIVALI AUHINNAD

Festival toimus 7.–14. juulini 2002. aastal.

Grand prix
"Ma ei jäta sind surmani", 1999, 28 min, režissöör Maciej Adamek, Poola.

Parim film põlisrahvaste kultuurilise ellujäämise teemal
"Mujale", 2001, 240 min, režissöör Nikolaus Geyrhalter, Austria.

Väljapaistev teaduslik dokumentatsioon
"Tule minuga Shambhalasse", 2001, 30 min, režissöör Anna Bernstein, USA.

Prantsuse suursaadiku auhind
"Igor Stravinski", 2001, 53 min, režissöör Janos Darvas, Saksamaa.

Prantsuse kultuurikeskuse ja Air France'i Tallinna osakonna auhind
"24 prelüüdi ühele fuugale", 2002, 86 min, režissöör Dorian Supin, Eesti.

UNESCO pärimuskultuuri osakonna auhind ja žürii erivalik
"24 prelüüdi ühele fuugale".

"Paulig-Balticu" auhind
"Koduviin sake", 2001, 49 min, režissöör Ono Satoshi, Jaapan.

Eesti Rahva Muuseumi auhind
"Meie igapäevast leiba anna...", 2001, 19 min, režissöör Vladimir Perovic, Jugoslaavia–Serbia.

"Pärnu Visu" auhind
"Uinuv külakaunitar", 2001, 52 min, režissöör Petteri Saario, Soome.

Pärnu Uue Kunsti Muuseumi auhind
"Kitsas on värav", 2002, 65 min, režissöör Kersti Uibo, Eesti–Suurbritannia.

Parim eesti film
"24 prelüüdi ühele fuugale".

Paljutõotav noor eesti filmilooja
Siiri Timmerman, "Üheotsapilet", 2001, 33 min.

Parim lastefilm
"Talv 3000 meetri kõrgusel", 2001, 62 min, režissöör Leng Shan, Hiina.

Auhinnad määras rahvusvaheline žürii koosseisus: Noriko Aikawa (Jaapan), Annett Freier (Saksamaa), Jouko Aaltonen (Soome), Yundenbat Boldbaatar (Mongoolia), Lauri Kärk (Eesti) ja Ilmar Raag (Eesti).

Eesti rahva auhinna, suure rahvusliku vaiba sai **"Kitsas on värav"**. Valik selgus telefonihääletuse teel ETV otsesaates 14. juuli hilisõhtul.

"Ma ei jäta sind surmani", Poola, 1999. Režissöör Maciej Adamek. *Frauek on vaimu ja Andrzej kehalise puudega. "Mina olen tema aju ja tema on minu käed," selgitab Andrzej 28-minutises filmis lapsepõlvest saati kestnud sõpruse saladust.*

võlumuinasjutu kuulaja, kellel seisab ees kuuldud stampide transformeerimine oma teadvuse tekstiks; teatrikülastaja passiivsem karnevalis osalejast. Tendents vaimutarbijalikkusele on ühekülgselt informatsiooni saamisele orienteeritud kultuuri ohtlikuks tahuks." ("Kahest kommunikatsioonimudelist kultuurisüsteemis".)

Lõpetuseks siinse kirjaloo pealkirjast. Seda võiks ju seostada **Maciej Adameki** võidufilmiga **"Ma ei jäta sind surmani"**. See humanistlik film räägib ühest vaimu- ja teisest füüsilise puudega inimesest, kes ilma teineteise abita hakkama ei saaks. Pean aga silmas antropoloogiafilmi.

Olen ikka pealkirjas öeldu meelt olnud, aga ilmselt vajaks see arusaam täpsustamist, siit küsimärk pealkirja lõpus. Kultuuride erineva eksistentsisuutlikkuse juures jääks üksnes tolerantsusest väheseks. Lisanduma peaks kultuuriliselt jõulisema, ekspansiivsemagi abistav käsi nõrgematele. Muidugi, milleski oleks ju tegu üksnes meie eneserahustusega, donquijoteliku katsega seista vastu ajaloo käigule, aga veidikene aeglustada saaks seda käiku vahest ometi. Ilmselt väärib nii tõsist tähelepanu ka idee lülitada Kihnu oma kultuuriga UNESCO poolt toetatavate kultuuriareaalide nimistusse, millest festivalil Kihnus juttu oli.

XVI PÄRNU RAHVUSVAHELISE DOKUMENTAAL- JA ANTROPOLOOGIAFILMIDE FESTIVALI AUHINNAD

Festival toimus 7.–14. juulini 2002. aastal.

Grand prix
"Ma ei jäta sind surmani", 1999, 28 min, režissöör Maciej Adamek, Poola.

Parim film põlisrahvaste kultuurilise ellujäämise teemal
"Mujale", 2001, 240 min, režissöör Nikolaus Geyrhalter, Austria.

Väljapaistev teaduslik dokumentatsioon
"Tule minuga Shambhalasse", 2001, 30 min, režissöör Anna Bernstein, USA.

Prantsuse suursaadiku auhind
"Igor Stravinski", 2001, 53 min, režissöör Janos Darvas, Saksamaa.

Prantsuse kultuurikeskuse ja Air France'i Tallinna osakonna auhind
"24 prelüüdi ühele fuugale", 2002, 86 min, režissöör Dorian Supin, Eesti.

UNESCO pärimuskultuuri osakonna auhind ja žürii erivalik
"24 prelüüdi ühele fuugale".

"Paulig-Balticu" auhind
"Koduviin sake", 2001, 49 min, režissöör Ono Satoshi, Jaapan.

Eesti Rahva Muuseumi auhind
"Meie igapäevast leiba anna...", 2001, 19 min, režissöör Vladimir Perovic, Jugoslaavia–Serbia.

"Pärnu Visu" auhind
"Uinuv külakaunitar", 2001, 52 min, režissöör Petteri Saario, Soome.

Pärnu Uue Kunsti Muuseumi auhind
"Kitsas on värav", 2002, 65 min, režissöör Kersti Uibo, Eesti–Suurbritannia.

Parim eesti film
"24 prelüüdi ühele fuugale".

Paljutõotav noor eesti filmilooja
Siiri Timmerman, "Üheotsapilet", 2001, 33 min.

Parim lastefilm
"Talv 3000 meetri kõrgusel", 2001, 62 min, režissöör Leng Shan, Hiina.

Auhinnad määras rahvusvaheline žürii koosseisus: Noriko Aikawa (Jaapan), Annett Freier (Saksamaa), Jouko Aaltonen (Soome), Yundenbat Boldbaatar (Mongoolia), Lauri Kärk (Eesti) ja Ilmar Raag (Eesti).

Eesti rahva auhinna, suure rahvusliku vaiba sai **"Kitsas on värav"**. Valik selgus telefonihääletuse teel ETV otsesaates 14. juuli hilisõhtul.

MIFF 2002

21.–30. juunini toimus Moskvas 24. rahvusvaheline filmifestival. Venemaa suurima filmifestivali tähtsaimateks aukülalisteks olid sel aastal **Jacqueline Bisset, Harvey Keitel, Amos Gitaï** ning **Krzysztof Zanussi**. Festivali žüriid oli palutud juhtima kirjanik ja stsenarist **Tšõngõz Ajtmatov**. A-klassi festivalile omast glamuurihõngu Moskvas tunda ei olnud – kohalik press andis üritusele mõõduka tähtsuse, toimusid mõned tagasihoidlikud vastuvõtud, siin-seal kohtas mõnd üksikut väliskülalist.

Niisama tagasihoidlik oli ka festivali konkursiprogramm, mille taset iseloomustab kõige paremini võidufilm – vendade **Paolo** ja **Vittorio Taviani "Ülestõusmine"** (*Resurrezione*). Film oli algselt kavandatud mitmeosaliseks teleseriaaliks Tolstoi romaani "Ülestõusmine" põhjal. Rahanappuse tõttu olid vennad sunnitud kõik osad ühte filmi mahutama, tulemuseks kolmetunnine odavate vahenditega tehtud mängufilm, kus põhilisteks filminippideks on *blue-screening* ja peategelaste asendamine seljaga kaamera poole seisvate dublantidega. Seda täiendas veel eurooplastest näitlejate luhtunud püüd oma rolli asemel eelkõige spetsiifiliselt veidral moel "venelast" mängida.

Filmikriitikute preemia pälvis **Krzysztof Zanussi "Täiendus"** (*Supplement*). Arvestades konkursiprogrammi üldist nõrka taset ei olnud see valik üllatav, kuid nimetatud filmi puhul jäi mulje, nagu mängiks rolli hoopis vanameistri enda auväärt kohalviibimine. "Täiendus" on Zanussi sõnul täiend tema eelmisele filmile "Elu – sugulisel teel edasi antav surmatõbi", mis võitis MIFF-il *grand prix*' 2000. aastal. "Täiendus" käsitleb armastust, meenutades teise vanameistri, Jean-Luc Godard'i viimast filmi "Armastuse kiituseks" (*Eloge de l'amour*), kus režissöör tõmbab justkui elutöö otsad kokku, tehes veidraid üldistusi ning rääkides erakordse tõsidusega suuri sõnu sellest, mida elu ja armastus tegelikult tähendavad.

Kuigi nõukogude kino elav legend ja festivali eestvedaja **Nikita Mihhalkov** kuulutab avakõnes suure vene kino taassündi, ei anna konkursiprogrammis osalenud kohalikud filmid vaatamata mõningasele menule siiski alust seda uskuda.

Ootuspäraselt võitis parima režissööri auhinna **Aleksandr Rogožkin** filmiga **"Kägu"** (*Kukuška*) ning parima meesnäitleja tiitli **Ville Haapasalo** samas filmis, mis räägib Soome snaiperist ning Nõukogude armee kaptenist, kes satuvad Teise maailmasõja lõpupäevil ootamatult ühe katuse alla, võõrustajaks poliitiliste eelarvamusteta Lapi talunaine Anni. Kohalikus meedias üleshaibitud film oli ka publiku lemmik, teenides vaatajatelt festivali kõrgeima hinde – 4,8 palli viiest võimalikust. "Kägu" hiilgas teiste konkursifilmide kõrval küll ladusa stsenaariumi, peente naljade ning intelligentse dialoogiga, kuid lugu ise jäi siiski elukaugeks ja võõraks.

Teine Vene film konkursiprogrammis oli **Roman Prõgunovi "Vere üksindus"** (*Odinotšestvo krovi*), kus põnevust tekitas salapärane surmav viirus, noore kauni teadlase (**Ingeborga Dapkunaite**) jäljetult kadunud abikaasa ning noorte tüdrukute kummalised mõrvad. Aastaid reklaamfilmidega tegelnud režissööri põnevusdraama oli justkui mõnest "X-Files'i" seeriast venitatud täispikk film, mille pildikeel oli ilmselt kunstilistel kaalutlustel ülestiliseeritud. Tulemuseks on igav ja liiga maneerlik draama.

Parima naisnäitleja auhinna pälvis üllatusena jaapanlanna **Mikako Ichikawa**, kes mängis teismelist koolitüdrukut **Hiroshi Ando** filmis **"Sinine"** (*Blue*). Kohalik press ja publik võttis filmi kahe Jaapani koolitüdruku armastusest väga külmalt vastu; kinosaalis seda filmi vaadates reetis vene publik ka oma kõige nõrgema külje, mida hiljem üsna mitmel seansil märgata võis: kui filmis jääb mõni täiesti etteaimatav stseen kaadri taha, vallandub saalis tohutu küsimustelaine – kõiki kõrvalistujaid piinatakse küsimusega, mis

MIFF 2002

21.–30. juunini toimus Moskvas 24. rahvusvaheline filmifestival. Venemaa suurima filmifestivali tähtsaimateks aukülalisteks olid sel aastal **Jacqueline Bisset, Harvey Keitel, Amos Gitaï** ning **Krzysztof Zanussi**. Festivali žüriid oli palutud juhtima kirjanik ja stsenarist **Tšõngõz Ajtmatov**. A-klassi festivalile omast glamuurihõngu Moskvas tunda ei olnud – kohalik press andis üritusele mõõduka tähtsuse, toimusid mõned tagasihoidlikud vastuvõtud, siin-seal kohtas mõnd üksikut väliskülalist.

Niisama tagasihoidlik oli ka festivali konkursiprogramm, mille taset iseloomustab kõige paremini võidufilm – vendade **Paolo** ja **Vittorio Taviani "Ülestõusmine"** (*Resurrezione*). Film oli algselt kavandatud mitmeosaliseks teleseriaaliks Tolstoi romaani "Ülestõusmine" põhjal. Rahanappuse tõttu olid vennad sunnitud kõik osad ühte filmi mahutama, tulemuseks kolmetunnine odavate vahenditega tehtud mängufilm, kus põhilisteks filminippideks on *blue-screening* ja peategelaste asendamine seljaga kaamera poole seisvate dublantidega. Seda täiendas veel eurooplastest näitlejate luhtunud püüd oma rolli asemel eelkõige spetsiifiliselt veidral moel "venelast" mängida.

Filmikriitikute preemia pälvis **Krzysztof Zanussi "Täiendus"** (*Supplement*). Arvestades konkursiprogrammi üldist nõrka taset ei olnud see valik üllatav, kuid nimetatud filmi puhul jäi mulje, nagu mängiks rolli hoopis vanameistri enda auväärt kohalviibimine. "Täiendus" on Zanussi sõnul täiend tema eelmisele filmile "Elu – sugulisel teel edasi antav surmatõbi", mis võitis MIFF-il *grand prix*' 2000. aastal. "Täiendus" käsitleb armastust, meenutades teise vanameistri, Jean-Luc Godard'i viimast filmi "Armastuse kiituseks" (*Eloge de l'amour*), kus režissöör tõmbab justkui elutöö otsad kokku, tehes veidraid üldistusi ning rääkides erakordse tõsidusega suuri sõnu sellest, mida elu ja armastus tegelikult tähendavad.

Kuigi nõukogude kino elav legend ja festivali eestvedaja **Nikita Mihhalkov** kuulutab avakõnes suure vene kino taassündi, ei anna konkursiprogrammis osalenud kohalikud filmid vaatamata mõningasele menule siiski alust seda uskuda.

Ootuspäraselt võitis parima režissööri auhinna **Aleksandr Rogožkin** filmiga **"Kägu"** (*Kukuška*) ning parima meesnäitleja tiitli **Ville Haapasalo** samas filmis, mis räägib Soome snaiperist ning Nõukogude armee kaptenist, kes satuvad Teise maailmasõja lõpupäevil ootamatult ühe katuse alla, võõrustajaks poliitiliste eelarvamusteta Lapi talunaine Anni. Kohalikus meedias üleshaibitud film oli ka publiku lemmik, teenides vaatajatelt festivali kõrgeima hinde – 4,8 palli viiest võimalikust. "Kägu" hiilgas teiste konkursifilmide kõrval küll ladusa stsenaariumi, peente naljade ning intelligentse dialoogiga, kuid lugu ise jäi siiski elukaugeks ja võõraks.

Teine Vene film konkursiprogrammis oli **Roman Prõgunovi "Vere üksindus"** (*Odinotšestvo krovi*), kus põnevust tekitas salapärane surmav viirus, noore kauni teadlase (**Ingeborga Dapkunaite**) jäljetult kadunud abikaasa ning noorte tüdrukute kummalised mõrvad. Aastaid reklaamfilmidega tegelnud režissööri põnevusdraama oli justkui mõnest "X-Files'i" seeriast venitatud täispikk film, mille pildikeel oli ilmselt kunstilistel kaalutlustel ülestiliseeritud. Tulemuseks on igav ja liiga maneerlik draama.

Parima naisnäitleja auhinna pälvis üllatusena jaapanlanna **Mikako Ichikawa**, kes mängis teismelist koolitüdrukut **Hiroshi Ando** filmis **"Sinine"** (*Blue*). Kohalik press ja publik võttis filmi kahe Jaapani koolitüdruku armastusest väga külmalt vastu; kinosaalis seda filmi vaadates reetis vene publik ka oma kõige nõrgema külje, mida hiljem üsna mitmel seansil märgata võis: kui filmis jääb mõni täiesti etteaimatav stseen kaadri taha, vallandub saalis tohutu küsimustelaine – kõiki kõrvalistujaid piinatakse küsimusega, mis

seal ikka tegelikult juhtus. Kui ammendavaid vastuseid kõrvalistujalt ei saada, siis hakatakse üsna massiliselt saalist lahkuma. Nii ka selle filmi puhul. Ja sellest on kahju, kuid ilmselt jäi kahe õrnas eas tütarlapse habras armastus nende viimasel ühisel koolivaheajal ning täitumatu ja seletamatu igatsuse tärkamine noortes süütutes hingedes kohalikule vaatajale võõraks. Hiroshi Ando lõputu meri ja sinine taevas on sama lummavad kui tema suure eeskuju Takeshi Kitano filmis "Vaade mere kaldalt". "Sinine" on ilus ja minoorne film.

Eesti—Vene—Saksa—Tšehhi koostööna osales konkursil **Arvo Iho "Karu süda"**. Saal oli pressilinastusel küll rahvast täis ning ka pressikonverentsi vastu tunti piisavalt huvi, kuid küsimused Arvo Ihole ei olnud enamikus filmikunsti teemadel, huvi tunti hoopis filmi peaosatäitja — karu — vastu.

Konkursiprogrammi kõrval näidati ka Cannes'i festivali konkursifilme, uusi paljulubavaid debüüte, eluloofilmi programmi, rahvuslikke hittfilme ning **Roger Vadimi**, **Stanley Kubricku** ja **Grigori Tšuhrai** retrospektiive. Tihedad kõrvalprogrammid kompenseerisid ka kesised konkursifilmid, pakkudes ammendavat ülevaadet nii ida kui lääne filmimaailma hetkeseisust.

Programmiväliselt näidati pressile ka Cannes'i võidufilmi — **Roman Polański "Klaverimängijat"** (*La Pianiste*). Kuigi filmi alguses pungil täis saalist olid filmi lõpuks alles vaid vaatajad mõnes esireas, ei tohiks selle põhjal anda filmile lõplikku hinnangut. "Klaverimängija" on lugu juudist pianisti Wladyslaw Szpilmani aastatepikkusest natside eest põgenemisest, mis põhineb Szpilmani enda memuaaridel. Kui üle poole filmist on realistlik kirjeldus Teise maailmasõja õudusest, siis filmi lõpuosa, kus melanhoolsete silmadega, nälginud Szpilman (**Adrien Brody**) kõnnib üksi läbi varemetes linna, mahajäetuna lähedastest, inimväärikusest ja jumalast, on ülevalt hingemattev vaatepilt. "Klaverimängija" on inimkannatuste väärtustamise ja elujõu triumf, mida kroonib Chopini nokturn purukspommitatud Varssavi eepiliselt kurbadel varemetel.

Katherine Lindbergi "Vihm" (*Rain*) on igati tõsiselt võetav debüütfilm. Hollywoodis tekitas film poleemikat eelkõige seetõttu, et selle produtsent on Martin Scorsese, kelle tutvust noore naisrežissööriga peetakse ka Lindbergi ootamatu edu aluseks. "Vihm" on traagiline lugu seksist, mõrvadest ja lunastusest kauges Ameerika kolkakülas, kus monotoonne ja pidev vihm matab veidrate linnaelanike hämarad saladused ja tumedad kired. Kahvatu ja kummituslik maastik ning lõputu tühjus ja üksindus sunnivad linnaelanikke hüsteeriliselt ja valimatult lähedust otsima. Neurootilist kangelannat mängis **Melora Walters**, keda võis näha ka filmis "Magnoo-

"Kägu", Venemaa, 2002. Režissöör Aleksandr Rogožkin. *Viktor Bõtškov (Ivan), Anni-Kristiina Juuso (Anni) ja Ville Haapasalo (Veikko).*

seal ikka tegelikult juhtus. Kui ammendavaid vastuseid kõrvalistujalt ei saada, siis hakatakse üsna massiliselt saalist lahkuma. Nii ka selle filmi puhul. Ja sellest on kahju, kuid ilmselt jäi kahe õrnas eas tütarlapse habras armastus nende viimasel ühisel koolivaheajal ning täitumatu ja seletamatu igatsuse tärkamine noortes süütutes hingedes kohalikule vaatajale võõraks. Hiroshi Ando lõputu meri ja sinine taevas on sama lummavad kui tema suure eeskuju Takeshi Kitano filmis "Vaade mere kaldalt". "Sinine" on ilus ja minoorne film.

Eesti—Vene—Saksa—Tšehhi koostööna osales konkursil **Arvo Iho "Karu süda"**. Saal oli pressilinastusel küll rahvast täis ning ka pressikonverentsi vastu tunti piisavalt huvi, kuid küsimused Arvo Ihole ei olnud enamikus filmikunsti teemadel, huvi tunti hoopis filmi peaosatäitja — karu — vastu.

Konkursiprogrammi kõrval näidati ka Cannes'i festivali konkursifilme, uusi paljulubavaid debüüte, eluloofilmi programmi, rahvuslikke hittfilme ning **Roger Vadimi**, **Stanley Kubricku** ja **Grigori Tšuhrai** retrospektiive. Tihedad kõrvalprogrammid kompenseerisid ka kesised konkursifilmid, pakkudes ammendavat ülevaadet nii ida kui lääne filmimaailma hetkeseisust.

Programmiväliselt näidati pressile ka Cannes'i võidufilmi — **Roman Polański "Klaverimängijat"** (*La Pianiste*). Kuigi filmi alguses pungil täis saalist olid filmi lõpuks alles vaid vaatajad mõnes esireas, ei tohiks selle põhjal anda filmile lõplikku hinnangut. "Klaverimängija" on lugu juudist pianisti Wladyslaw Szpilmani aastatepikkusest natside eest põgenemisest, mis põhineb Szpilmani enda memuaaridel. Kui üle poole filmist on realistlik kirjeldus Teise maailmasõja õudusest, siis filmi lõpuosa, kus melanhoolsete silmadega, nälginud Szpilman (**Adrien Brody**) kõnnib üksi läbi varemetes linna, mahajäetuna lähedastest, inimväärikusest ja jumalast, on ülevalt hingemattev vaatepilt. "Klaverimängija" on inimkannatuste väärtustamise ja elujõu triumf, mida kroonib Chopini nokturn purukspommitatud Varssavi eepiliselt kurbadel varemetel.

Katherine Lindbergi "Vihm" (*Rain*) on igati tõsiselt võetav debüütfilm. Hollywoodis tekitas film poleemikat eelkõige seetõttu, et selle produtsent on Martin Scorsese, kelle tutvust noore naisrežissööriga peetakse ka Lindbergi ootamatu edu aluseks. "Vihm" on traagiline lugu seksist, mõrvadest ja lunastusest kauges Ameerika kolkakülas, kus monotoonne ja pidev vihm matab veidrate linnaelanike hämarad saladused ja tumedad kired. Kahvatu ja kummituslik maastik ning lõputu tühjus ja üksindus sunnivad linnaelanikke hüsteeriliselt ja valimatult lähedust otsima. Neurootilist kangelannat mängis **Melora Walters**, keda võis näha ka filmis "Magnoo-

"Kägu", Venemaa, 2002. Režissöör Aleksandr Rogožkin. *Viktor Bõtškov (Ivan), Anni-Kristiina Juuso (Anni) ja Ville Haapasalo (Veikko).*

"Klaverimängija", Poola–Saksamaa–Suurbritannia, 2002. Režissöör Roman Polański. *Adrien Brody (Władisław Szpilman).*

lia" kähedahäälse kokaiininarkomaani rollis.

Catherine Breillat' telefilm **"Lühike ülesõit"** (*Brève traversée*) üllatas pärast emotsionaalselt hüsteerilist "Romanssi" südamliku ja magusvalusa flirdilooga. Kolmekümnendates naine ja 16-aastane poiss kohtuvad praamil, mis sõidab üle La Manche'i väina. Naist võlub poisi lõputu naiivsus ning ta võrgutab poissi oma keerulise elusaatusega. Noormees kaotab süütuse. Breillat ise näeb filmis eelkõige nostalgiat – kaks võõrast inimest vanas praamis keset merd eikellegimaal, kus toimuvad seiklused, mis on täielikult irdunud tegelikust elust. Breillat' filmist võib järeldada, et armastus on tee põrgusse ning seks on tunne, et oled jumala poolt maha jäetud.

Ootamatu oli Moskva festivali prog-

"Katakurise õnn", Jaapan, 2001. Režissöör Takashi Miike. *Moodne jaapani perekond.*

rammist leida Jaapani kultusrežissööri **Takashi Miike** viimast filmi **"Katakurise õnn"** (*Katakuri – ke no koufuku*), mida oleks loogilisem olnud kohata pigem Helsingi nn alternatiivfilmide festivalil "Armastus ja Anarhia", kus on näidatud ka tema eelmisi menufilme "Audition" ja "Külaline Q". "Katakurise õnn" räägib kummalisest perekonnast, kes otsustab külalistemaja pidama hakata, kuid hommikuks on alati kõik külalised surnud. Film on ülevalt maitsetu mutantmuusikal, kus inimpeade raiumine, mädanevate laipade väljakaevamine ning loomapiinamine käib hoogsas laulu- ja tantsutaktis. Muuseas on ka vaatajatel võimalus kaasa laulda, sest laulusõnad ilmuvad tekstina pildi alla nagu karaokes. Takashi Miike hoiab disfunktsionaalse pere-

"Mees ilma minevikuta", Soome, 2002. Režissöör Aki Kaurismäki. *Cannes'i festivali edukamat filmi näidati ka Moskvas. Markku Peltola (mees).*

konna väärtuste ning anarhia lippu endiselt kõrgel.

Venelaste kinoskäimise kultuur jättis küll kõvasti soovida – ilmselt pole seal kandis kombeks seansi ajaks mobiiltelefoni välja lülitada ning filmi kommenteerimine valjul häälel käis iga kord filmivaatamise juurde, kuid võimalus osta igast Moskva maa-alusest videoputkast kassette Fassbinderi, Antonioni, Fellini, Buñueli, Pasolini kogutud teostest kuni vendade Coenite, Lynchi, Cronenbergi uusimate filmideni välja, võiks silmad ette anda nii mõnelegi eestimaisele filmiärile.

"Klaverimängija", Poola–Saksamaa–Suurbritannia, 2002. Režissöör Roman Polański. *Adrien Brody (Władisław Szpilman).*

lia" kähedahäälse kokaiininarkomaani rollis.

Catherine Breillat' telefilm **"Lühike ülesõit"** (*Brève traversée*) üllatas pärast emotsionaalselt hüsteerilist "Romanssi" südamliku ja magusvalusa flirdilooga. Kolmekümnendates naine ja 16-aastane poiss kohtuvad praamil, mis sõidab üle La Manche'i väina. Naist võlub poisi lõputu naiivsus ning ta võrgutab poissi oma keerulise elusaatusega. Noormees kaotab süütuse. Breillat ise näeb filmis eelkõige nostalgiat – kaks võõrast inimest vanas praamis keset merd eikellegimaal, kus toimuvad seiklused, mis on täielikult irdunud tegelikust elust. Breillat' filmist võib järeldada, et armastus on tee põrgusse ning seks on tunne, et oled jumala poolt maha jäetud.

Ootamatu oli Moskva festivali prog-

"Katakurise õnn", Jaapan, 2001. Režissöör Takashi Miike. *Moodne jaapani perekond.*

rammist leida Jaapani kultusrežissööri **Takashi Miike** viimast filmi **"Katakurise õnn"** (*Katakuri – ke no koufuku*), mida oleks loogilisem olnud kohata pigem Helsingi nn alternatiivfilmide festivalil "Armastus ja Anarhia", kus on näidatud ka tema eelmisi menufilme "Audition" ja "Külaline Q". "Katakurise õnn" räägib kummalisest perekonnast, kes otsustab külalistemaja pidama hakata, kuid hommikuks on alati kõik külalised surnud. Film on ülevalt maitsetu mutantmuusikal, kus inimpeade raiumine, mädanevate laipade väljakaevamine ning loomapiinamine käib hoogsas laulu- ja tantsutaktis. Muuseas on ka vaatajatel võimalus kaasa laulda, sest laulusõnad ilmuvad tekstina pildi alla nagu karaokes. Takashi Miike hoiab disfunktsionaalse pere-

"Mees ilma minevikuta", Soome, 2002. Režissöör Aki Kaurismäki. *Cannes'i festivali edukamat filmi näidati ka Moskvas. Markku Peltola (mees).*

konna väärtuste ning anarhia lippu endiselt kõrgel.

Venelaste kinoskäimise kultuur jättis küll kõvasti soovida – ilmselt pole seal kandis kombeks seansi ajaks mobiiltelefoni välja lülitada ning filmi kommenteerimine valjul häälel käis iga kord filmivaatamise juurde, kuid võimalus osta igast Moskva maa-alusest videoputkast kassette Fassbinderi, Antonioni, Fellini, Buñueli, Pasolini kogutud teostest kuni vendade Coenite, Lynchi, Cronenbergi uusimate filmideni välja, võiks silmad ette anda nii mõnelegi eestimaisele filmiärile.

24. MOSKVA FESTIVALI AUHINDU

Parim film: **"Ülestõusmine"**, režissöörid **Paolo Taviani** ja **Vittorio Taviani**, Itaalia–Prantsusmaa–Saksamaa, 2001.

Žürii eriauhind: **"Maa soovid"**, režissöör **Vahid Mousaian**, Iraan, 2001.

Parim režii: **Aleksandr Rogožkin** (**"Kägu"**, Venemaa, 2002).

Parim meesnäitleja: **Ville Haapasalo** (**"Kägu"**).

Parim naisnäitleja: **Mikako Ichikawa** (**"Sinine"**, režissöör **Hiroshi Ando**, Jaapan, 2001).

Stanislavski auhind: **Harvey Keitel**.

FIPRESCI auhind: **"Täiendus"** (režissöör **Krzysztof Zanussi**, Poola, 2002).

Žürii: Tšõngõz Ajtmatov (Kõrgõzstan), Fruit Chan (Hongkong), Rakhshan Bani Etemad (Iraan), Jessica Hausner (Austria), Dominique Borg (Prantsusmaa), Jos Stelling (Holland), Randa Haines (USA) ja Karen Šahnazarov (Venemaa).

ÕNNITLEME!

2. august
JÜRI KARINDI
näitleja – 60

3. august
ANNE-REET MARGISTE
näitleja – 60

8. august
VARDO RÜMESSEN
pianist ja muusikateadlane – 60

9. august
KONSTATNTIN KALD
näitleja – 85

11. august
LUULE KOMISSAROV
näitleja –60

12. august
MILVI JÜRGENSON
näitleja – 60

18.august
VIRVE KIPLE
näitleja – 75

24. august
PILLE PALM
teatripublitsist – 60

1. september
ALEKSANDER JÕGI
kontrabassimängija – 50

5. september
TATJANA LEPNURM
harfimängija – 50

12. september
ELEM TREIER
teatrikriitik – 75

13. september
IIVI LEPIK
näitleja – 60

26. september
LEMBIT EELMÄE
näitleja – 75

24. MOSKVA FESTIVALI AUHINDU

Parim film: **"Ülestõusmine"**, režissöörid **Paolo Taviani** ja **Vittorio Taviani**, Itaalia–Prantsusmaa–Saksamaa, 2001.

Žürii eriauhind: **"Maa soovid"**, režissöör **Vahid Mousaian**, Iraan, 2001.

Parim režii: **Aleksandr Rogožkin** (**"Kägu"**, Venemaa, 2002).

Parim meesnäitleja: **Ville Haapasalo** (**"Kägu"**).

Parim naisnäitleja: **Mikako Ichikawa** (**"Sinine"**, režissöör **Hiroshi Ando**, Jaapan, 2001).

Stanislavski auhind: **Harvey Keitel**.

FIPRESCI auhind: **"Täiendus"** (režissöör **Krzysztof Zanussi**, Poola, 2002).

Žürii: Tšõngõz Ajtmatov (Kõrgõzstan), Fruit Chan (Hongkong), Rakhshan Bani Etemad (Iraan), Jessica Hausner (Austria), Dominique Borg (Prantsusmaa), Jos Stelling (Holland), Randa Haines (USA) ja Karen Šahnazarov (Venemaa).

ÕNNITLEME!

2. august
JÜRI KARINDI
näitleja – 60

3. august
ANNE-REET MARGISTE
näitleja – 60

8. august
VARDO RÜMESSEN
pianist ja muusikateadlane – 60

9. august
KONSTATNTIN KALD
näitleja – 85

11. august
LUULE KOMISSAROV
näitleja –60

12. august
MILVI JÜRGENSON
näitleja – 60

18.august
VIRVE KIPLE
näitleja – 75

24. august
PILLE PALM
teatripublitsist – 60

1. september
ALEKSANDER JÕGI
kontrabassimängija – 50

5. september
TATJANA LEPNURM
harfimängija – 50

12. september
ELEM TREIER
teatrikriitik – 75

13. september
IIVI LEPIK
näitleja – 60

26. september
LEMBIT EELMÄE
näitleja – 75

KÄRT HELLERMA

AMÉLIE: VÕLUR, HALASTAJAÕDE JA VAIMULIK

"Amélie", 2001. Režissöör Jean-Pierre Jeunet. *Bistroos ettekandjana töötav Amélie (Audrey Tautou) Montmartre'ilt.*

"AMÉLIE" (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Režissöör **Jean-Pierre Jeunet**, stsenaristid **Guillaume Laureant** ja **Jean-Pierre Jeunet**, operaator **Bruno Delbonnel**, muusika: **Yann Tiersen**, monteerija **Hervé Schneid**, produtsent **Claudine Ossard**. Osades: **Audrey Tautou**, **Mathieu Kassovitz**, **Rufus**, **Yolande Moreau**, **Arthus de Penguem**, **Flora Guiet** jt. 35 mm, 120 min, värviline. © *Victoire Productions*, Prantsusmaa, 2001.

"Tahtsin kasutada seda kollektsiooni positiivsetest ja maagilistest kujutluspiltidest, mis on kuhjunud mu peas viimase kahekümne viie aasta jooksul," on öelnud režissöör **Jean-Pierre Jeunet**, kelle teist iseseisvat mängufilmi **"Amélie"** (2001) on saatnud hämmastav vaatajaedu. Jeunet'le endale polnud see liiga suureks üllatuseks: ""Amélie" on romantiline, mitte realistlik armastuslugu. Inimesed vajavad seda," kommenteerib ta.

Juba lapsest peale olevat teda iga päev külastanud kõikvõimalikud fantaasiad ja "rumalad naljad". Ta tunnistab, et on säilitanud sellise kujutlusvõime, nagu on loomuomane lastele. Oma põhiomaduseks peab ta mängulisust: "Ma armastan mängida kõigega: heliga, kostüümidega, kaameraga."

Marc Caroga koos tehtud **"Delikatessid"** (1991) ja **"Kadunud laste linn"** (1994) loovad hämara, mtiinasjutulise ja viirastusliku fantaasiamaailma. (Pärast seda kutsuti Jeunet Hollywoodi, kus ta lavastas neljanda tulnukafilmi **"Tulnuka taassünd"**, 1997.) Seal domineerib n-ö klassikaline psüühiline automatism ja leidub kõiki sürrealismi ko-

KÄRT HELLERMA

AMÉLIE: VÕLUR, HALASTAJAÕDE JA VAIMULIK

"Amélie", 2001. Režissöör Jean-Pierre Jeunet. *Bistroos ettekandjana töötav Amélie (Audrey Tautou) Montmartre'ilt.*

"AMÉLIE" (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Režissöör **Jean-Pierre Jeunet**, stsenaristid **Guillaume Laureant** ja **Jean-Pierre Jeunet**, operaator **Bruno Delbonnel**, muusika: **Yann Tiersen**, monteerija **Hervé Schneid**, produtsent **Claudine Ossard**. Osades: **Audrey Tautou**, **Mathieu Kassovitz**, **Rufus**, **Yolande Moreau**, **Arthus de Penguem**, **Flora Guiet** jt. 35 mm, 120 min, värviline. © *Victoire Productions*, Prantsusmaa, 2001.

"Tahtsin kasutada seda kollektsiooni positiivsetest ja maagilistest kujutluspiltidest, mis on kuhjunud mu peas viimase kahekümne viie aasta jooksul," on öelnud režissöör **Jean-Pierre Jeunet**, kelle teist iseseisvat mängufilmi **"Amélie"** (2001) on saatnud hämmastav vaatajaedu. Jeunet'le endale polnud see liiga suureks üllatuseks: ""Amélie" on romantiline, mitte realistlik armastuslugu. Inimesed vajavad seda," kommenteerib ta.

Juba lapsest peale olevat teda iga päev külastanud kõikvõimalikud fantaasiad ja "rumalad naljad". Ta tunnistab, et on säilitanud sellise kujutlusvõime, nagu on loomuomane lastele. Oma põhiomaduseks peab ta mängulisust: "Ma armastan mängida kõigega: heliga, kostüümidega, kaameraga."

Marc Caroga koos tehtud **"Delikatessid"** (1991) ja **"Kadunud laste linn"** (1994) loovad hämara, mtiinasjutulise ja viirastusliku fantaasiamaailma. (Pärast seda kutsuti Jeunet Hollywoodi, kus ta lavastas neljanda tulnukafilmi **"Tulnuka taassünd"**, 1997.) Seal domineerib n-ö klassikaline psüühiline automatism ja leidub kõiki sürrealismi ko-

hustuslikke elemente, mille abil kehtestub eesmärgiks olev "võimatu maailm": üleloomulikke olendeid, võluväel aset leidvaid üleminekuid ühest reaalsusest teise, hallutsinatoorseid ja kontrollimatuid olukordi, ajaliselt determineerimata pikki assotsiatsiooniahelaid, alateadvuse nähtavaks muudetud impulsse.

Sürrealistide peamiseks pürgimuseks oli teatavasti argireaalsusest väljumine ja loovuse piiride laiendamine. Sellega nad soovisid vabastada inimese puurist, kuhu ta ise enda olevat sulgenud. Paradoksaalselt sumbus nende vabadusiha igapäevaelu mõistatuslikkuse ja juhuslikkuse tunnistamisse, ettenägematute asjaolude võimendamisse, saatuse

"Amélie". *Amélie (Flora Guiet) kaheksa-aastasena.*

Niisugune argikogemust sihilikult hülgav elukujutus tekitab kiusatuse interpreteerida seda Freudi psühhoanalüüsi meetoditega, mis ongi algusest peale olnud sürrealismi teoreetilise tausta peamiseks koostisosaks. Caro ja Jeunet' ühistes filmides segunevad sürrealistlik grotesk, allegoorilisus ja absurd postmodernistlikust esteetikast tuntud võtetega, osavate manipulatsioonidega teistest kultuurikontekstidest pärit tsitaatidega ja radikaalsete käitumisviisidega. Luuakse fantaasialennulisi intriige, kus mütoloogilised tegelased muutuvad iseenda armetuteks kloonideks, tähendused nihkuvad ja võimsamadki arhetüübid nihutatakse kõverpeeglite abil jumalavallatult paigast.

mängukanniks olemisse. Kontrollimatutest sundmõtetest ja hirmust tuleviku ees ahistatud inimene on ju kõike muud kui vaba.

Hoolimata küsitavustest sürrealistide maailmapildis on see kunstivool praktikas olnud väga võimas, eriti kujutavas kunstis. Filmikunstiski on erinevaid näiteid ja suundumusi, jõulistest eksistentsialistlikest pildistustest teadliku klounaadini välja. Lõppude lõpuks määrab ikkagi looja isik temale sobiva väljenduslaadi. Selle lahterdamisega tegelevad hiljem kriitikud.

Peamiseks põhjuseks, miks Jeunet ja Caro teineteisest eraldusid, on Jeunet' sõnul erinevus nende emotsionaalses tüübis. "Carole ei meeldi armastuslood ja emotsio-

hustuslikke elemente, mille abil kehtestub eesmärgiks olev "võimatu maailm": üleloomulikke olendeid, võluväel aset leidvaid üleminekuid ühest reaalsusest teise, hallutsinatoorseid ja kontrollimatuid olukordi, ajaliselt determineerimata pikki assotsiatsiooniahelaid, alateadvuse nähtavaks muudetud impulsse.

Sürrealistide peamiseks pürgimuseks oli teatavasti argireaalsusest väljumine ja loovuse piiride laiendamine. Sellega nad soovisid vabastada inimese puurist, kuhu ta ise enda olevat sulgenud. Paradoksaalselt sumbus nende vabadusiha igapäevaelu mõistatuslikkuse ja juhuslikkuse tunnistamisse, ettenägematute asjaolude võimendamisse, saatuse

"Amélie". *Amélie (Flora Guiet) kaheksa-aastasena.*

Niisugune argikogemust sihilikult hülgav elukujutus tekitab kiusatuse interpreteerida seda Freudi psühhoanalüüsi meetoditega, mis ongi algusest peale olnud sürrealismi teoreetilise tausta peamiseks koostisosaks. Caro ja Jeunet' ühistes filmides segunevad sürrealistlik grotesk, allegoorilisus ja absurd postmodernistlikust esteetikast tuntud võtetega, osavate manipulatsioonidega teistest kultuurikontekstidest pärit tsitaatidega ja radikaalsete käitumisviisidega. Luuakse fantaasialennulisi intriige, kus mütoloogilised tegelased muutuvad iseenda armetuteks kloonideks, tähendused nihkuvad ja võimsamadki arhetüübid nihutatakse kõverpeeglite abil jumalavallatult paigast.

mängukanniks olemisse. Kontrollimatutest sundmõtetest ja hirmust tuleviku ees ahistatud inimene on ju kõike muud kui vaba.

Hoolimata küsitavustest sürrealistide maailmapildis on see kunstivool praktikas olnud väga võimas, eriti kujutavas kunstis. Filmikunstiski on erinevaid näiteid ja suundumusi, jõulistest eksistentsialistlikest pildistustest teadliku klounaadini välja. Lõppude lõpuks määrab ikkagi looja isik temale sobiva väljenduslaadi. Selle lahterdamisega tegelevad hiljem kriitikud.

Peamiseks põhjuseks, miks Jeunet ja Caro teineteisest eraldusid, on Jeunet' sõnul erinevus nende emotsionaalses tüübis. "Carole ei meeldi armastuslood ja emotsio-

naalsed asjad," on ta justkui vabandavalt öelnud. Küllap polnud sürrealistide mõnikord ennasthävitavad ja primitiivsevõitu arusaamad ning – ülekantud tähenduses – katsed ennast vägisi juukseidpidi üles tõsta Jeunet'le pikapeale ka enam loomuomased. "Amélie's" on küll säilinud kahe prantsuse filmimehe koostöö aegadest pärit lennukas fantaasia, kiire tempo ja kirev visuaalne stiil, kus figureerivad isegi samasugused, juba põhimõtteliselt veidrad tüübid, keda kehastavad tuttava näoga näitlejad. Ent puudub senine luupainajalik, deliirne ja paiguti õudusfilmilik õhkkond, mis mõnikord ka võõristust tekitab.

See, et Amélie'le meeldib kanalis lutsu visata, meenutab Jeunet & Caro ühistööde päevilt pärit kiindumust ürgelementide stiihiatesse. Vesi, voolamas maa all ja maa peal, oli tähtsal kohal nii "Kadunud laste linnas" kui ka "Delikatessides", mille peategelased korraldasid elumajas vägeva uputuse. Kõigis filmides on suured kortermajad, omamoodi Paabeli tornid, milles elab kõikvõimalikke tüüpe, mehi ja naisi, noori, lapsi ja vanu. Maja on võimukas, terve universumi sümbol, nähtamatu eluterviku kujund, kus üksteise peal asetsevad korrused loovad sügavusmõõdet ja keldrites toimuvat võiks üle kanda kihinale alateadvuse varjatud soppides.

Armastus terve maailma vastu

Suuremat vahet pole Jeunet' filmide eetilises plaanis. Opositsioonid hea ja kuri olid käivitavateks jõududeks eelnevateski linateostes. Hea võidab ja kuri saab karistuse ka "Amélie's", aga suhteid klaaritakse pigem koomilis-leebes kui ülima kohtumõistmise kategoorilises võtmes. Suure verise noaga vehkivaid tegelasi, nagu oli "Delikatesside" inimsööjast lihamüüja, "Amélie's" enam ei kohta. Seal hakkab peategelane ise vahepeal ulakaks paharetiks, aga temagi pisihuligaanlik karistusoperatsioon pahatahtliku tänavamüüja korteris osutub üksnes ohutuks ja humoorikaks vahepalaks, mis ülbitsejat naeruvääristab ja vaatajat muidugi kõvasti naerutab. Väärikuse ja halenaljakuse piiril toimub veel üht-teist, aga kellelegi sihilikku ülekohut ei sünni.

Amélie'l oli küll raske lapsepõlv, sest vanemad ei kallistanud teda piisavalt, aga tervele maailmale ta selle eest kätte maksma ei tiku. Kompleksides vaevlevat skisofreenikut temast ei saa. Üles kasvab hoopis maailmaparandaja, idealist ja uneleja, kelles on ebatavaliselt palju jonni oma unelusi teoks teha. Amélie võiks olla Jeunet' enda *alter ego*, sest temagi on endas säilitanud lapse tundlikkuse ja mängulisuse. Temalegi meeldib märgata pisiasju, mida keegi ei märka. Kui ta leiab oma korteris ühest peiduurkast karbi, milles on kellegi lapsepõlve reliikviad, kellegi intiimne ruum, mis võimaldab talle tagasivaadet tema ellu, siis otsustab Amélie selle omanikule tagastada. Siitpeale saavad alguse Amélie heateod. Ta pingutab, et teiste elusid parandada: aitab pimeda mehe üle tänava ja koostab päästva kirja minevikus elavale naabrinnale. Oluline on täieliku kooskõla tunne, mida Amélie heategusid tehes tunneb. Heateod toovad tema hinge armastusepuhangu terve maailma vastu.

Sellises tundes pole ilmselt midagi üllatavat kristliku vaimuliku jaoks, kes on pühendanud oma elu Jumalale ja kaasinimeste ennastohverdavale teenimisele. Midagi sellist kogeb ilmselt ka arst, kes on teinud õnnestunud operatsiooni. Samuti on see kogemus tuttav halastajaõele, kes raskesti haige vaevusi natukenegi kergendada on suutnud. Nende jaoks on see kõik üliväga loomulik ja igapäevane.

See, et heategude ja kaasinimeste omakasupüüdmatu teenimise idee on muutunud nii haruldaseks, et sellest tuli eraldi film teha, on tegelikult kurioosne. Selles seoses on "Amélie" menu täiesti ootuspärane, sest võimaldab naasta millegi olulise, aga kaduma kippuva juurde.

Jeunet on öelnud, et ta ei kannata realistlikke filme, kus "abielupaar köögis kakleb". Kuigi žanripuhtusest kõnelda oleks ennatlik, on "Amélie" ikkagi tema senistest töödest kõige realistlikum. Samal ajal ei toimu otsustavat väljumist postmodernismi mõõtkavast: puuduvad n-ö suured narratiivid, otsesed ajalis-põhjuslikud järgnevused, ühe suure romaani mõõtu loo asemel esitatakse paralleelselt mitut "väikese inimese" novellilikku lugu, mida võrdse osavusega puänteeritakse.

Inimesed, kellele Jeunet kaamera suunab, võivad küll paista psühhopaatide ja neurootikutena, kuid on tegelikult "inimesed kõrvalkorterist", kes elavad oma suletud maailmades, vaevlevad kommunikatsiooniraskustes ja pälvivad ühtaegu nii kaastunnet kui ka heatahtlikku tähelepanu. Iseloomulik on iso-

naalsed asjad," on ta justkui vabandavalt öelnud. Küllap polnud sürrealistide mõnikord ennasthävitavad ja primitiivsevõitu arusaamad ning – ülekantud tähenduses – katsed ennast vägisi juukseidpidi üles tõsta Jeunet'le pikapeale ka enam loomuomased. "Amélie's" on küll säilinud kahe prantsuse filmimehe koostöö aegadest pärit lennukas fantaasia, kiire tempo ja kirev visuaalne stiil, kus figureerivad isegi samasugused, juba põhimõtteliselt veidrad tüübid, keda kehastavad tuttava näoga näitlejad. Ent puudub senine luupainajalik, deliirne ja paiguti õudusfilmilik õhkkond, mis mõnikord ka võõristust tekitab.

See, et Amélie'le meeldib kanalis lutsu visata, meenutab Jeunet & Caro ühistööde päevilt pärit kiindumust ürgelementide stiihiatesse. Vesi, voolamas maa all ja maa peal, oli tähtsal kohal nii "Kadunud laste linnas" kui ka "Delikatessides", mille peategelased korraldasid elumajas vägeva uputuse. Kõigis filmides on suured kortermajad, omamoodi Paabeli tornid, milles elab kõikvõimalikke tüüpe, mehi ja naisi, noori, lapsi ja vanu. Maja on võimukas, terve universumi sümbol, nähtamatu eluterviku kujund, kus üksteise peal asetsevad korrused loovad sügavusmõõdet ja keldrites toimuvat võiks üle kanda kihinale alateadvuse varjatud soppides.

Armastus terve maailma vastu

Suuremat vahet pole Jeunet' filmide eetilises plaanis. Opositsioonid hea ja kuri olid käivitavateks jõududeks eelnevateski linateostes. Hea võidab ja kuri saab karistuse ka "Amélie's", aga suhteid klaaritakse pigem koomilis-leebes kui ülima kohtumõistmise kategoorilises võtmes. Suure verise noaga vehkivaid tegelasi, nagu oli "Delikatesside" inimsööjast lihamüüja, "Amélie's" enam ei kohta. Seal hakkab peategelane ise vahepeal ulakaks paharetiks, aga temagi pisihuligaanlik karistusoperatsioon pahatahtliku tänavamüüja korteris osutub üksnes ohutuks ja humoorikaks vahepalaks, mis ülbitsejat naeruvääristab ja vaatajat muidugi kõvasti naerutab. Väärikuse ja halenaljakuse piiril toimub veel üht-teist, aga kellelegi sihilikku ülekohut ei sünni.

Amélie'l oli küll raske lapsepõlv, sest vanemad ei kallistanud teda piisavalt, aga tervele maailmale ta selle eest kätte maksma ei tiku. Kompleksides vaevlevat skisofreenikut temast ei saa. Üles kasvab hoopis maailmaparandaja, idealist ja uneleja, kelles on ebatavaliselt palju jonni oma unelusi teoks teha. Amélie võiks olla Jeunet' enda *alter ego*, sest temagi on endas säilitanud lapse tundlikkuse ja mängulisuse. Temalegi meeldib märgata pisiasju, mida keegi ei märka. Kui ta leiab oma korteris ühest peiduurkast karbi, milles on kellegi lapsepõlve reliikviad, kellegi intiimne ruum, mis võimaldab talle tagasivaadet tema ellu, siis otsustab Amélie selle omanikule tagastada. Siitpeale saavad alguse Amélie heateod. Ta pingutab, et teiste elusid parandada: aitab pimeda mehe üle tänava ja koostab päästva kirja minevikus elavale naabrinnale. Oluline on täieliku kooskõla tunne, mida Amélie heategusid tehes tunneb. Heateod toovad tema hinge armastusepuhangu terve maailma vastu.

Sellises tundes pole ilmselt midagi üllatavat kristliku vaimuliku jaoks, kes on pühendanud oma elu Jumalale ja kaasinimeste ennastohverdavale teenimisele. Midagi sellist kogeb ilmselt ka arst, kes on teinud õnnestunud operatsiooni. Samuti on see kogemus tuttav halastajaõele, kes raskesti haige vaevusi natukenegi kergendada on suutnud. Nende jaoks on see kõik üliväga loomulik ja igapäevane.

See, et heategude ja kaasinimeste omakasupüüdmatu teenimise idee on muutunud nii haruldaseks, et sellest tuli eraldi film teha, on tegelikult kurioosne. Selles seoses on "Amélie" menu täiesti ootuspärane, sest võimaldab naasta millegi olulise, aga kaduma kippuva juurde.

Jeunet on öelnud, et ta ei kannata realistlikke filme, kus "abielupaar köögis kakleb". Kuigi žanripuhtusest kõnelda oleks ennatlik, on "Amélie" ikkagi tema senistest töödest kõige realistlikum. Samal ajal ei toimu otsustavat väljumist postmodernismi mõõtkavast: puuduvad n-ö suured narratiivid, otsesed ajalis-põhjuslikud järgnevused, ühe suure romaani mõõtu loo asemel esitatakse paralleelselt mitut "väikese inimese" novellilikku lugu, mida võrdse osavusega puänteeritakse.

Inimesed, kellele Jeunet kaamera suunab, võivad küll paista psühhopaatide ja neurootikutena, kuid on tegelikult "inimesed kõrvalkorterist", kes elavad oma suletud maailmades, vaevlevad kommunikatsiooniraskustes ja pälvivad ühtaegu nii kaastunnet kui ka heatahtlikku tähelepanu. Iseloomulik on iso-

leeritustunne, mis ei teki mitte ainult sellest, et linnaelust on kadunud endisaegsed kogukondlikud läbikäimistavad, vaid sellest, et inimeste elus puuduvad mingid suuremad juhtideed, kõrgem vaatepunkt või determineeritus, mis annaks nende elule avarama mõtte ja kas või osalisegi kaitstuse illusiooni. Nende elu määravad kaos ja juhus, nad elavad oma individuaalses elureaalsuses, millel pole teiste samasugustega õieti midagi ühist. Killustatuse ja fragmentaarsuse tunnet süvendab Jeunet' võte esitada oma tegelaste elulugu väljajätteliselt, nii et moodustuvad veidrad kombinatsioonid inimeste harjumustest ja nende elu mõjutanud juhuslikest sündmustest. Nii arendab ta välja isikupärase karakteriloomingu vahendi. Vaataja silma eest möödub kiiresti rida pilte kellegi elust, mis eraldi justkui poleksidki tähtsad, aga kokkuliidetult tekitavad kõnekaid peegelpilte.

Sellest, et Jeunet'd huvitab võimalus aega raamistada, ühte kaadrisse kinnitada, kõnelevad objektid, mida ta filmis kasutada tavatseb: binokkel, fotoaparaat, pikksilm, televiisor. Üksi jäetud inimesed otsivad oma olemasolule kinnitust salakesi teiste elu uurides, seda enda jaoks läbi töötades. Igaüks kirjutab endale oma isiklikku seltskonnaajakirja ja koostab oma perekonnaalbumit. Mees, kes kakskümmend aastat pole toast väljas käinud, maalib aina ühte ja sama pilti. Kirjad, pildid ja maalid on nende inimeste ainus sotsiaalse kontakti võimalus. Lisaks pakivad nad kokku-lahti oma käekotte ja tööriistakaste. See on nende võimalus millegi üle valitseda, autoteraapiline seanss sisimale ummikseisule ja mahajäetustundele vastu astumiseks.

Sürrealistlikke vihjeid juhuse ja prohvetlikkuse seose kohta on stseenides, kus nooruke Amélie satub pildistama õnnetusi ja pahatahtlik naaber teda uskuma paneb, et selle põhjuseks on tüdruku fotoaparaat. Amélie aga pole papist ja karistab naabrit sellise hirmutamise eest valusalt. Ta ronib maja katusele, istub antenni kõrvale ning ei lase mehel korralikult jalgpalli vaadata.

Võimatu ja võimalik maailm

Sürrealistliku "võimatu maailma" mulje jääb siiski põgusaks. "Amélie's" ei kohta vaatajale üle jõu käiva fantaasiamaailma uperpalle ja filmitehniliste trikkide demonstratsiooni. See on elav tänapäeva elupilt, kentsakate tüüpide galerii, kes elab oma natuke kummastatud igapäevaelu pisiasjade oravarattas ja kannatab oma sundmõtete käes. Sinna ja tänna asetub küll mõni vürtsikas rõhk, mõni koht on üle- või alavalgustatud — Jeunet' soojades toonides salapärane värvimaailm võiks olla eraldi vaatlusobjekt — , aga atmosfäär jääb siiski tuntavalt tõetruuks, hoolimata sellest, et üleloomulikust elemendist lõpuni ei pääseta.

"Kadunud laste linn", 1995. Režissöörid Jean-Pierre Jeunet ja Marc Caro. *Filmis kujutatakse eriskummalist groteskset tegelastega maailma.*

Näiteks kui Amélie ihaldatud noormees Nino temalt ühe oma kaotatud kollektsioonist pärit passipildi peal kirja saab ja piltidel olev mees Ninoga kõnelema hakkab, sulandub see detail niivõrd orgaaniliselt filmi loodud tegelikkusesse, et selle "normaalsus" on väljaspool kahtlust. Kui midagi kahtlust äratab, siis pigem see, miks on nii ilusa näoga noormehel selline veider huvi. Elus kollektsioneerivad kaunid noormehed pigem võite neidude hulgas. Marke, liblikaid ja postkaarte koguvad kuivikutest vanapoisid, kellel muid šansse ei ole.

Armastatu südame võitmine on pikk ja kannatlikkust nõudev protsess — see toimub etapiliselt, ühest õnnelikust sooritusest teiseni. Kirjad käivad käest kätte, armastajad ületavad üha raskemaid takistusi nagu muinasjutus, kus õnnelikuks saavad ainult head või heaks saamist õppima pidanud tegelased. Lõpuks jooksevad "Amélie'ski" kõik liinid korralikult kokku ja *happy end* on ärateenitud ja loogiline.

leeritustunne, mis ei teki mitte ainult sellest, et linnaelust on kadunud endisaegsed kogukondlikud läbikäimistavad, vaid sellest, et inimeste elus puuduvad mingid suuremad juhtideed, kõrgem vaatepunkt või determineeritus, mis annaks nende elule avarama mõtte ja kas või osalisegi kaitstuse illusiooni. Nende elu määravad kaos ja juhus, nad elavad oma individuaalses elureaalsuses, millel pole teiste samasugustega õieti midagi ühist. Killustatuse ja fragmentaarsuse tunnet süvendab Jeunet' võte esitada oma tegelaste elulugu väljajätteliselt, nii et moodustuvad veidrad kombinatsioonid inimeste harjumustest ja nende elu mõjutanud juhuslikest sündmustest. Nii arendab ta välja isikupärase karakteriloomingu vahendi. Vaataja silma eest möödub kiiresti rida pilte kellegi elust, mis eraldi justkui poleksidki tähtsad, aga kokkuliidetult tekitavad kõnekaid peegelpilte.

Sellest, et Jeunet'd huvitab võimalus aega raamistada, ühte kaadrisse kinnitada, kõnelevad objektid, mida ta filmis kasutada tavatseb: binokkel, fotoaparaat, pikksilm, televiisor. Üksi jäetud inimesed otsivad oma olemasolule kinnitust salakesi teiste elu uurides, seda enda jaoks läbi töötades. Igaüks kirjutab endale oma isiklikku seltskonnaajakirja ja koostab oma perekonnaalbumit. Mees, kes kakskümmend aastat pole toast väljas käinud, maalib aina ühte ja sama pilti. Kirjad, pildid ja maalid on nende inimeste ainus sotsiaalse kontakti võimalus. Lisaks pakivad nad kokku-lahti oma käekotte ja tööriistakaste. See on nende võimalus millegi üle valitseda, autoteraapiline seanss sisimale ummikseisule ja mahajäetustundele vastu astumiseks.

Sürrealistlikke vihjeid juhuse ja prohvetlikkuse seose kohta on stseenides, kus nooruke Amélie satub pildistama õnnetusi ja pahatahtlik naaber teda uskuma paneb, et selle põhjuseks on tüdruku fotoaparaat. Amélie aga pole papist ja karistab naabrit sellise hirmutamise eest valusalt. Ta ronib maja katusele, istub antenni kõrvale ning ei lase mehel korralikult jalgpalli vaadata.

Võimatu ja võimalik maailm

Sürrealistliku "võimatu maailma" mulje jääb siiski põgusaks. "Amélie's" ei kohta vaatajale üle jõu käiva fantaasiamaailma uperpalle ja filmitehniliste trikkide demonstratsiooni. See on elav tänapäeva elupilt, kentsakate tüüpide galerii, kes elab oma natuke kummastatud igapäevaelu pisiasjade oravarattas ja kannatab oma sundmõtete käes. Sinna ja tänna asetub küll mõni vürtsikas rõhk, mõni koht on üle- või alavalgustatud — Jeunet' soojades toonides salapärane värvimaailm võiks olla eraldi vaatlusobjekt — , aga atmosfäär jääb siiski tuntavalt tõetruuks, hoolimata sellest, et üleloomulikust elemendist lõpuni ei pääseta.

"Kadunud laste linn", 1995. Režissöörid Jean-Pierre Jeunet ja Marc Caro. *Filmis kujutatakse eriskummalist groteskset tegelastega maailma.*

Näiteks kui Amélie ihaldatud noormees Nino temalt ühe oma kaotatud kollektsioonist pärit passipildi peal kirja saab ja piltidel olev mees Ninoga kõnelema hakkab, sulandub see detail niivõrd orgaaniliselt filmi loodud tegelikkusesse, et selle "normaalsus" on väljaspool kahtlust. Kui midagi kahtlust äratab, siis pigem see, miks on nii ilusa näoga noormehel selline veider huvi. Elus kollektsioneerivad kaunid noormehed pigem võite neidude hulgas. Marke, liblikaid ja postkaarte koguvad kuivikutest vanapoisid, kellel muid šansse ei ole.

Armastatu südame võitmine on pikk ja kannatlikkust nõudev protsess — see toimub etapiliselt, ühest õnnelikust sooritusest teiseni. Kirjad käivad käest kätte, armastajad ületavad üha raskemaid takistusi nagu muinasjutus, kus õnnelikuks saavad ainult head või heaks saamist õppima pidanud tegelased. Lõpuks jooksevad "Amélie'ski" kõik liinid korralikult kokku ja *happy end* on ärateenitud ja loogiline.

Iseseisva filmiüksuse moodustavad sealsed hääled. On orgastilisi karjeid, uksekääksatusi, kassi näugumist, tähenduslikke telefonihelinaid. Jutustaja mahe hääl ei seleta pilti üle, vaid täiendab seda. Suurt osa tegevusest saadab nostalgiline akordionimuusika. Helil pole filmis üksnes tausta loov, vaid kindlasti struktureeriv osa.

Jeunet'l polnud piinlik panna "südamehaige" Amélie süda rinnus nähtavalt tuksuma, kui viimane oma armastatut näeb. Põksuva südame tähendusest saab igaüks aru, kuid tugevate sümbolitega ei tohi üle doseerida, siis läheb asi läilaks. Jeunet oskab mõlemat: nii klišeesid enda kasuks tööle panna, kui ka õigel hetkel neist irduda.

Rohkem kui realistlik, on "Amélie" siiski romantiline film. Romantikast võib kõnelda iseloomustamaks teatud laadi inimsuhteid, aga kui lähtuda romantismi ajaloolisest kontekstist, siis kohtab ühte kindlat romantilist stereotüüpi juba ka "Kadunud laste linnas". Ilusa väikese tüdruku ja koleda mehe südamlik suhe meenutab kangesti Esmeralda ja Quasimodo liigutavat sõprust Victor Hugo kuulsast romaanist "Jumalaema kirik Pariisis". Pentsikut armastust inetu vastu on koguni peetud romantismile iseloomulikuks jooneks. Kõik romantikasse puutuv siiski nii absurdne pole.

Jeunet näib romantilist traditsiooni õige kõrgelt hindavat. "Amélie" lõpuosas on romantikat ju nii ohtralt, et kehvema tegija puhul oleks see võinud mõjuda triviaalsena. Jeunet aga sulatab poeesia, huumori ja argielu absurdsuse virtuoosselt kokku.

"Amélie" on üks vallatu ja naljakas liitnähtus. Jõhkrust ja vägivalda filmilinalt eemal hoides esitab lapsemeelne Jeunet mõistagi väljakutse postmodernistlikule šokiesteetikale, üritades äärmustest vintsutatud, pikka aega toorelt koheldud vaatajale midagi positiivset ja leevendavat pakkuda. Ning tõestab ka kõrgile ja kõikenäinud kriitikule, et üks ilus armastuslugu ei pruugi sugugi olla ainult igav ja vanamoodne klišee.

Jean-Pierre Jeunet.

JEAN-PIERRE JEUNET (sünd. 3. septembril 1953 Rouanne'is) ja Marc Caro (sünd. 1956) kuuluvad 1990. aastate prantsuse mängufilmis suurimate üllatajate hulka. Autodidaktist filmihuviline Jeunet ja toonane koomiksikunstnik Caro olevat esmakordselt kohtunud 1974 Annecy animafilmide festivalil. Esialgu tehti vaid reklaami- ja muusikaklippe ning lühianimatsiooni. "Césariga" pärjati nii lühimultifilm *Le Manège* (1980) kui ka Jeunet' esimene sooloprojekt *Foutaises* (1989). Tähelend saabus fantaasiarikka kannibaalse vaatemänguga **"Delikatessid"** (*Delicatessen*, 1991), mis võlgneb kuuldavasti palju 1970-ndail Prantsusmaal ülipopulaarse koomiksi "Métal Hurlant" ja absurdihuumoriajakirja "Harakiri" traditsioonidele. Musta huumoriga vürtsitatud menufilm, mis valmis väikese eelarvega ning riiklike fondide toetuseta, võitis festivalide auhindu ja kriitikute tunnustuse. Preemiatest on ehk olulisemad parima debüütmängufilmi ja originaalstsenaariumi "Césarid", peaauhind Tokyos ning parima režii preemia Sitgesis. Tandemi viimaseks ühisprojektiks jäi 90 miljoni frangiga vändatud sürrealistlik fantaasia **"Kadunud laste linn"** (*La Cité des enfants perdus*, 1995), mille tegemise idee oli meestel tekkinud juba neliteist aastat varem. Seejärel kutsuti Jean-Pierre Jeunet Hollywoodi **"Tulnuka taassündi"** (*Alien Resurrection*, 1997) lavastama. Ulmepõnevik jäi paraku loodetud menuta. Seevastu kujunes oodatust märksa populaarsemaks mullune kassatükk **"Amélie"** (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Lisaks publiku- ja kriitikamenule pälvis linateos muu hulgas aasta parima filmi ja parima režii "Césari", parima režii auhinna Euroopa aastafilmina, parima välisfilmi "Goya" ning "Kristallgloobuse" Karlovy Varys. Jeunet' järgmiseks filmiprojektiks on eeldatavasti Sébastien Japrisot' romaani *Un long dimanche de fiançailles* ekraniseering.

AARE ERMEL

Iseseisva filmiüksuse moodustavad sealsed hääled. On orgastilisi karjeid, uksekääksatusi, kassi näugumist, tähenduslikke telefonihelinaid. Jutustaja mahe hääl ei seleta pilti üle, vaid täiendab seda. Suurt osa tegevusest saadab nostalgiline akordionimuusika. Helil pole filmis üksnes tausta loov, vaid kindlasti struktureeriv osa.

Jeunet'l polnud piinlik panna "südamehaige" Amélie süda rinnus nähtavalt tuksuma, kui viimane oma armastatut näeb. Põksuva südame tähendusest saab igaüks aru, kuid tugevate sümbolitega ei tohi üle doseerida, siis läheb asi läilaks. Jeunet oskab mõlemat: nii klišeesid enda kasuks tööle panna, kui ka õigel hetkel neist irduda.

Rohkem kui realistlik, on "Amélie" siiski romantiline film. Romantikast võib kõnelda iseloomustamaks teatud laadi inimsuhteid, aga kui lähtuda romantismi ajaloolisest kontekstist, siis kohtab ühte kindlat romantilist stereotüüpi juba ka "Kadunud laste linnas". Ilusa väikese tüdruku ja koleda mehe südamlik suhe meenutab kangesti Esmeralda ja Quasimodo liigutavat sõprust Victor Hugo kuulsast romaanist "Jumalaema kirik Pariisis". Pentsikut armastust inetu vastu on koguni peetud romantismile iseloomulikuks jooneks. Kõik romantikasse puutuv siiski nii absurdne pole.

Jeunet näib romantilist traditsiooni õige kõrgelt hindavat. "Amélie" lõpuosas on romantikat ju nii ohtralt, et kehvema tegija puhul oleks see võinud mõjuda triviaalsena. Jeunet aga sulatab poeesia, huumori ja argielu absurdsuse virtuoosselt kokku.

"Amélie" on üks vallatu ja naljakas liitnähtus. Jõhkrust ja vägivalda filmilinalt eemal hoides esitab lapsemeelne Jeunet mõistagi väljakutse postmodernistlikule šokiesteetikale, üritades äärmustest vintsutatud, pikka aega toorelt koheldud vaatajale midagi positiivset ja leevendavat pakkuda. Ning tõestab ka kõrgile ja kõikenäinud kriitikule, et üks ilus armastuslugu ei pruugi sugugi olla ainult igav ja vanamoodne klišee.

Jean-Pierre Jeunet.

JEAN-PIERRE JEUNET (sünd. 3. septembril 1953 Rouanne'is) ja Marc Caro (sünd. 1956) kuuluvad 1990. aastate prantsuse mängufilmis suurimate üllatajate hulka. Autodidaktist filmihuviline Jeunet ja toonane koomiksikunstnik Caro olevat esmakordselt kohtunud 1974 Annecy animafilmide festivalil. Esialgu tehti vaid reklaami- ja muusikaklippe ning lühianimatsiooni. "Césariga" pärjati nii lühimultifilm *Le Manège* (1980) kui ka Jeunet' esimene sooloprojekt *Foutaises* (1989). Tähelend saabus fantaasiarikka kannibaalse vaatemänguga **"Delikatessid"** (*Delicatessen*, 1991), mis võlgneb kuuldavasti palju 1970-ndail Prantsusmaal ülipopulaarse koomiksi "Métal Hurlant" ja absurdihuumoriajakirja "Harakiri" traditsioonidele. Musta huumoriga vürtsitatud menufilm, mis valmis väikese eelarvega ning riiklike fondide toetuseta, võitis festivalide auhindu ja kriitikute tunnustuse. Preemiatest on ehk olulisemad parima debüütmängufilmi ja originaalstsenaariumi "Césarid", peaauhind Tokyos ning parima režii preemia Sitgesis. Tandemi viimaseks ühisprojektiks jäi 90 miljoni frangiga vändatud sürrealistlik fantaasia **"Kadunud laste linn"** (*La Cité des enfants perdus*, 1995), mille tegemise idee oli meestel tekkinud juba neliteist aastat varem. Seejärel kutsuti Jean-Pierre Jeunet Hollywoodi **"Tulnuka taassündi"** (*Alien Resurrection*, 1997) lavastama. Ulmepõnevik jäi paraku loodetud menuta. Seevastu kujunes oodatust märksa populaarsemaks mullune kassatükk **"Amélie"** (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Lisaks publiku- ja kriitikamenule pälvis linateos muu hulgas aasta parima filmi ja parima režii "Césari", parima režii auhinna Euroopa aastafilmina, parima välisfilmi "Goya" ning "Kristallgloobuse" Karlovy Varys. Jeunet' järgmiseks filmiprojektiks on eeldatavasti Sébastien Japrisot' romaani *Un long dimanche de fiançailles* ekraniseering.

AARE ERMEL

TRISTAN PRIIMÄGI

SINIKAEL JÄTAB JÄLGI

"Agent Sinikael", 2002. Režissöör Marko Raat.
Hans (Mait Malmsten) pardihäält järele aimamas.

"AGENT SINIKAEL". Režissöör **Marko Raat**, stsenaristid **Marko Raat** ja **Andres Maimik**, operaator **Arko Okk**, kunstnikud **Margus Tammik** ja **Jaana Jüris**, kostüümikunstnikud **Jaanus Vahtra, Marju Tammik** ja **Marit Ahven**, grimeerijad **Tiina Leesik** ja **Kairit Nieländer**, helirežissöör **Ivo Felt**, monteerija **Raimo Jõerand**, originaalmuusika: **Janek Murd**, režissööri I assistent **Elo Selirand**, režissööri assistent **Ly Pulk**, projektijuht **Andres Arro**, koordinaator **Ingrid Nõmmik**, II operaator **Rein Pruul**, operaatori assistendid **Dmitri Opekine, Andrus Prikk** ja **Jevgenia Opekine**, valgustusmeister **Taivo Tenso**, valgustaja assistent **Sten Oja**, helioperaator **Rein Urm**, helirežissööri assistent **Mihkel Kadak**, helimontaaž ja kokkusalvestus: **Tiina Andreas**, kostümeerija **Tuuli Malinovski**, massistseenide lavastaja **Andres Puustusmaa**, vahetekstide autorid **Mati Unt** ja **Ervin Õunapuu**, produtsendid **Peeter Urbla** ja **Veiko Õunpuu**, kaasprodutsent **Peter Aalbæk Jensen**. Osades: **Mait Malmsten** (Hans), **Kersti Heinloo** (Monika), **Florian Feigl** (Florian), **Andrus Vaarik** (Raul), **Kaido Veermäe** (kliendiesindaja), **Mihkel Smeljanski** (kaevanduse direktor), **Aleksander Eelmaa** (ametiühingu esimees), **Toomas Suuman** ja **Sten Zupping** (kinnisvaraärimehed), **Viire Valdma** (baaridaam), **Enn Klooren, Tiit Lilleorg, Tiit Ojasoo** ja **Meelis Salujärv** ("Konfident Kapitali" töötajad) jt. 35 mm, laiekraan, 90 min, värviline. Tootjad: "Exitfilm" ja "Suhkur Film"; kaastootja: "Zentropa". © Exitfilm AS ja "Suhkur Film", 2002.

Roostik. Kõrkjatest väljub Mait Malmsten, kelle pilk on ekslev ja sihitu. Kuuldes roostikus pardi häält, vastab ta sellele sama moodi.

Stseen meenutab lõpukaadreid Peeter Simmi filmist "Inimene, keda polnud" (1989) – isik, kes ei suuda enam inimesena oma tundeid väljendada, teeb seda lindude keeles.

Pärast lühikest dialoogi pardi ja mehe vahel kõlab pauk. Malmsten hoiab käega näost kinni ja kukub. Kõrkjate vahelt astub välja linnuvile ja jahipüssiga mees.

TRISTAN PRIIMÄGI

SINIKAEL JÄTAB JÄLGI

"Agent Sinikael", 2002. Režissöör Marko Raat.
Hans (Mait Malmsten) pardihäält järele aimamas.

"AGENT SINIKAEL". Režissöör **Marko Raat**, stsenaristid **Marko Raat** ja **Andres Maimik**, operaator **Arko Okk**, kunstnikud **Margus Tammik** ja **Jaana Jüris**, kostüümikunstnikud **Jaanus Vahtra, Marju Tammik** ja **Marit Ahven**, grimeerijad **Tiina Leesik** ja **Kairit Nieländer**, helirežissöör **Ivo Felt**, monteerija **Raimo Jõerand**, originaalmuusika: **Janek Murd**, režissööri I assistent **Elo Selirand**, režissööri assistent **Ly Pulk**, projektijuht **Andres Arro**, koordinaator **Ingrid Nõmmik**, II operaator **Rein Pruul**, operaatori assistendid **Dmitri Opekine, Andrus Prikk** ja **Jevgenia Opekine**, valgustusmeister **Taivo Tenso**, valgustaja assistent **Sten Oja**, helioperaator **Rein Urm**, helirežissööri assistent **Mihkel Kadak**, helimontaaž ja kokkusalvestus: **Tiina Andreas**, kostümeerija **Tuuli Malinovski**, massistseenide lavastaja **Andres Puustusmaa**, vahetekstide autorid **Mati Unt** ja **Ervin Õunapuu**, produtsendid **Peeter Urbla** ja **Veiko Õunpuu**, kaasprodutsent **Peter Aalbæk Jensen**. Osades: **Mait Malmsten** (Hans), **Kersti Heinloo** (Monika), **Florian Feigl** (Florian), **Andrus Vaarik** (Raul), **Kaido Veermäe** (kliendiesindaja), **Mihkel Smeljanski** (kaevanduse direktor), **Aleksander Eelmaa** (ametiühingu esimees), **Toomas Suuman** ja **Sten Zupping** (kinnisvaraärimehed), **Viire Valdma** (baaridaam), **Enn Klooren, Tiit Lilleorg, Tiit Ojasoo** ja **Meelis Salujärv** ("Konfident Kapitali" töötajad) jt. 35 mm, laiekraan, 90 min, värviline. Tootjad: "Exitfilm" ja "Suhkur Film"; kaastootja: "Zentropa". © Exitfilm AS ja "Suhkur Film", 2002.

Roostik. Kõrkjatest väljub Mait Malmsten, kelle pilk on ekslev ja sihitu. Kuuldes roostikus pardi häält, vastab ta sellele sama moodi.

Stseen meenutab lõpukaadreid Peeter Simmi filmist "Inimene, keda polnud" (1989) – isik, kes ei suuda enam inimesena oma tundeid väljendada, teeb seda lindude keeles.

Pärast lühikest dialoogi pardi ja mehe vahel kõlab pauk. Malmsten hoiab käega näost kinni ja kukub. Kõrkjate vahelt astub välja linnuvile ja jahipüssiga mees.

"Agent Sinikael". *Monika (Kersti Heinloo) Ida-Virumaal kaevureid küsitlemas.*

Umbes selline on avastseen **Marko Raadi** uuest mängufilmist **"Agent Sinikael"**. Lihtsamat teed minnes võiks seda filmi žanriliselt iseloomustada kui iroonilist spioonilugu. Peategelane Hans, koodnimega agent Sinikael (**Mait Malmsten**), on eriagent tööstusspionaažiga tegelevas firmas nimega "Konfident Kapital". "Konfident Kapital" on aja märk: sisuliselt illegaalsete asjadega tegelev kompanii on suured muudatused üle elanud ühiskonnas sotsiaalselt aksepteeritud. Kuigi firma ettevõtmised on pisut hämarat laadi, näeb Hans ennast kui kõrgete eetiliste tõekspidamistega eriagenti, kes tunneb oma tööd ja teeb seda hästi. Enam-vähem stabiilsesse elukorraldusse hakkavad tekkima esimesed mõrad siis, kui Hansuni jõuavad kuuldused uutest saksa osanikest, kes kavatsevad firma struktuuris uuendusi läbi viia. Muutustega tahetakse parandada firma profiili: uued ülesanded peaksid tegevdirektor Raul Aaviku (**Andrus Vaarik**) nägemuse kohaselt olema pigem suhtekorralduslikku laadi, ning "vähem välitöid" tähendab seda, et erioskustega agente enam ei vajata. Samas firmas töötav Sinikaela elukaaslane Monika (**Kersti Heinloo**) peab Aavikuga salajasi läbirääkimisi. Peatselt saabub uute osanike saadikuna firmasse "konsultatsiooni" andma sakslane Florian Flug (**Florian Feigl**), kelle visiitkaardil seisab kurjakuulutav ametinimetus *human resources consultant*. Karismaatiline Florian jutlustab revolutsioonilisi massipsühholoogia teooriaid ja hävingust sündivat uut korda. Ta esindab pragmaatilist maailmavaadet, mis on agent Sinikaela idealismile risti vastupidine, ning peatselt taipab Sinikael, et oma positsiooni, suhte ja võib-olla ka elu päästmiseks tuleb sakslase tegemistesse aktiivselt sekkuda.

Kuigi **Marko Raadi** ja **Andres Maimiku** käsikirja põhjal valminud **"Agent Sinikael"** on tehniliselt võttes eristatava süžeeliiniga spioonifilm, hõlmab selline lakooniline kirjeldus üksnes kaduvväikese osa sellest, mis ekraanil tegelikult toimub.

Filmi kulgedes kasvab vaatajas järjest ebamäärane võõranduimistunne. Algselt tunduvad sellise efekti põhjused seletamatud: miks ei mõju ekraanil toimuv nii, nagu film tavaliselt mõjub? Aset leidev sündmuste jada muutub ekslemiseks, unenäoliseks seansiks ilma konkreetse ajamõõtmeta.

Põhjus selgub arusaamisega, et film ei tundu suhestuvat vaatajaga traditsioonilisel moel. Kohati näib, et "Agent Sinikael" ei olegi üldse vaatajale orienteeritud, sel on lihtsalt privileeg tunnistada teatud sündmuste teokssaamist, igasugune "sekkumisvõimalus" puudub täiesti. Enamik filme on rohkemal või vähemal määral publikuga dialoogis, üritades ära arvata, ennetada, ümber lükata või vastanduda vaataja presupositsioonile (eeldusele), eelarvamuslikule suhtumisele filmi. Vaataja ei suhtu filmi kulgu kunagi neutraalselt, vaid üritab alateadlikult toimuva käiku ette aimata, filmiga kaasa mängida kogemaks ootuspärast aistingut. Film omakorda üritab nendele ootustele kas vastata, vähem vastata või neist sootuks erineda, olenevalt žanrist. Romantiliste komöödiate puhul on üheks põhiliseks presupositsiooniks *happy end* ning tajutavaks meeldivaks aistinguks on äratund-

"Agent Sinikael". *Monika (Kersti Heinloo) Ida-Virumaal kaevureid küsitlemas.*

Umbes selline on avastseen **Marko Raadi** uuest mängufilmist **"Agent Sinikael"**. Lihtsamat teed minnes võiks seda filmi žanriliselt iseloomustada kui iroonilist spioonilugu. Peategelane Hans, koodnimega agent Sinikael (**Mait Malmsten**), on eriagent tööstusspionaažiga tegelevas firmas nimega "Konfident Kapital". "Konfident Kapital" on aja märk: sisuliselt illegaalsete asjadega tegelev kompanii on suured muudatused üle elanud ühiskonnas sotsiaalselt aksepteeritud. Kuigi firma ettevõtmised on pisut hämarat laadi, näeb Hans ennast kui kõrgete eetiliste tõekspidamistega eriagenti, kes tunneb oma tööd ja teeb seda hästi. Enam-vähem stabiilsesse elukorraldusse hakkavad tekkima esimesed mõrad siis, kui Hansuni jõuavad kuuldused uutest saksa osanikest, kes kavatsevad firma struktuuris uuendusi läbi viia. Muutustega tahetakse parandada firma profiili: uued ülesanded peaksid tegevdirektor Raul Aaviku (**Andrus Vaarik**) nägemuse kohaselt olema pigem suhtekorralduslikku laadi, ning "vähem välitöid" tähendab seda, et erioskustega agente enam ei vajata. Samas firmas töötav Sinikaela elukaaslane Monika (**Kersti Heinloo**) peab Aavikuga salajasi läbirääkimisi. Peatselt saabub uute osanike saadikuna firmasse "konsultatsiooni" andma sakslane Florian Flug (**Florian Feigl**), kelle visiitkaardil seisab kurjakuulutav ametinimetus *human resources consultant*. Karismaatiline Florian jutlustab revolutsioonilisi massipsühholoogia teooriaid ja hävingust sündivat uut korda. Ta esindab pragmaatilist maailmavaadet, mis on agent Sinikaela idealismile risti vastupidine, ning peatselt taipab Sinikael, et oma positsiooni, suhte ja võib-olla ka elu päästmiseks tuleb sakslase tegemistesse aktiivselt sekkuda.

Kuigi **Marko Raadi** ja **Andres Maimiku** käsikirja põhjal valminud **"Agent Sinikael"** on tehniliselt võttes eristatava süžeeliiniga spioonifilm, hõlmab selline lakooniline kirjeldus üksnes kaduvväikese osa sellest, mis ekraanil tegelikult toimub.

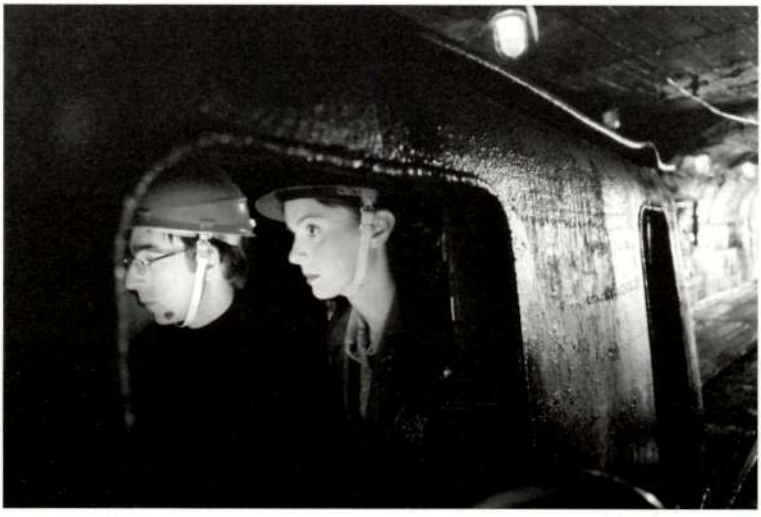
Filmi kulgedes kasvab vaatajas järjest ebamäärane võõranduimistunne. Algselt tunduvad sellise efekti põhjused seletamatud: miks ei mõju ekraanil toimuv nii, nagu film tavaliselt mõjub? Aset leidev sündmuste jada muutub ekslemiseks, unenäoliseks seansiks ilma konkreetse ajamõõtmeta.

Põhjus selgub arusaamisega, et film ei tundu suhestuvat vaatajaga traditsioonilisel moel. Kohati näib, et "Agent Sinikael" ei olegi üldse vaatajale orienteeritud, sel on lihtsalt privileeg tunnistada teatud sündmuste teokssaamist, igasugune "sekkumisvõimalus" puudub täiesti. Enamik filme on rohkemal või vähemal määral publikuga dialoogis, üritades ära arvata, ennetada, ümber lükata või vastanduda vaataja presupositsioonile (eeldusele), eelarvamuslikule suhtumisele filmi. Vaataja ei suhtu filmi kulgu kunagi neutraalselt, vaid üritab alateadlikult toimuva käiku ette aimata, filmiga kaasa mängida kogemaks ootuspärast aistingut. Film omakorda üritab nendele ootustele kas vastata, vähem vastata või neist sootuks erineda, olenevalt žanrist. Romantiliste komöödiate puhul on üheks põhiliseks presupositsiooniks *happy end* ning tajutavaks meeldivaks aistinguks on äratund-

misrõõm. Kriminullide puhul arvestab vaataja üllatusega ning on sisimas rõõmus, kui arvestused paika peavad. Muutusest tingitud ootamatuse efekt seguneb oodatud äratundmisrõõmuga, et üllatus kui selline sai teoks nii nagu "ette oli nähtud".

Erinevalt nendest näidetest tegutseb "Agent Sinikael" suuresti väljaspool presupositsiooni mõõdet — film eraldub peaaegu täiesti vaatajast. Tekib tunne, et filmi ei saa korraks pausi peale panna, kuna sellisel juhul on šanss osast sündmustest lihtsalt ilma jääda. Vaataja kohalolek on sündmuste toimumise seisukohalt justkui ebaoluline.

Ka dialoogid rõhutavad filmi transtsendentaalset iseloomu. Tegelaste omavaheline interaktsioon on napp ja ebaisikuline. Juhtudel, kus samaaegselt käib ka taustamuusika (muusika autoriks on "Boraxi" ühe eestvedajana tuntud **Janek Murd**), ei mõju dialoog niivõrd vestluse, vaid pigem omamoodi *spoken word*'ina, heliriba kommentaarina. Dialoogid on asendunud sündmuste kroonika ja protagonisti sisemonoloogidega, mille ülesandeks on filmi arusaadavamaks muutmise kõrval ka taotletava üldmulje rõhutamine.



"Agent Sinikael". *Florian (Florian Feigl) ja Monika (Kersti Heinloo) kaevanduses.*

I'm talking about the beauty of the game, not ethics

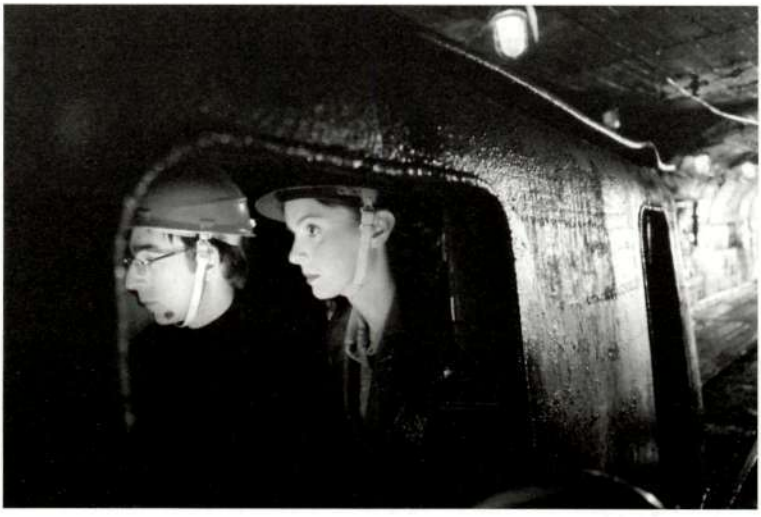
See Florian Flugi poolt filmis lausutud fraas aitab ehk paremini mõista, mis on sellise distantseerimise tegelik eesmärk. Kui Hasso Krull arvustas ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" (1999, nr 10) Marko Raadi diplomitööd "Õine navigatsioon", rõhutas ta mängude ja mängulisuse osatähtsust selles filmis. Tundub, et mänguteema on keskne ka "Agent Sinikaelas". Kõigepealt mängib Hans spiooni. Ta dramatiseerib oma elukutset, vaadates lugematuid kordi Stirlitzit "Seitsmeteistkümnes kevadises hetkes" ja jälgides teleuudiseid mahakeeratud häälega, et harjutada huultelt lugemist. Elu elamisväärsust on tema puhul võimalik hinnata selle järgi, kuivõrd see pakub võimalusi eriväljaõppe realiseerimiseks, ja inimeste üle otsustatakse selle põhjal, "kes kelle mängu mängib".

Samas on ka "Agent Sinikael" ise kui mäng, mille täpsed reeglid vaataja eest teadmatusse jäetakse. Väljapeetud stiil igas stseenis tingib selle, et nii mõnigi kord jääb koherentsus vormiliste kalambuuride õnnestumise nimel kõrvale — eespool mainitud võõrandumise efekti tekitab see, et vaataja on tagandatud vuajeristi rolli, kelle ülesandeks on mängu ilu kõrvalt jälgida. Film muudab pidevalt oma nägu, etendades ühel hetkel filmilisust, siis seda matkides või parodeerides, kasutades enese väljendamiseks vaheldumisi tsitaatide, viidete ja klišeede, sarnasuste ja samasuste abi. Kokkuvõttes moodustubki filmitekst mängu käigus tekkinud märkide kultuurkihist. Baudrillard on viidanud "Disneylandile" kui kultuuriliste jäätmete käitlemise tehasele. Võrdlus poleks täiesti alusetu ka

misrõõm. Kriminullide puhul arvestab vaataja üllatusega ning on sisimas rõõmus, kui arvestused paika peavad. Muutusest tingitud ootamatuse efekt seguneb oodatud äratundmisrõõmuga, et üllatus kui selline sai teoks nii nagu "ette oli nähtud".

Erinevalt nendest näidetest tegutseb "Agent Sinikael" suuresti väljaspool presupositsiooni mõõdet — film eraldub peaaegu täiesti vaatajast. Tekib tunne, et filmi ei saa korraks pausi peale panna, kuna sellisel juhul on šanss osast sündmustest lihtsalt ilma jääda. Vaataja kohalolek on sündmuste toimumise seisukohalt justkui ebaoluline.

Ka dialoogid rõhutavad filmi transtsendentaalset iseloomu. Tegelaste omavaheline interaktsioon on napp ja ebaisikuline. Juhtudel, kus samaaegselt käib ka taustamuusika (muusika autoriks on "Boraxi" ühe eestvedajana tuntud **Janek Murd**), ei mõju dialoog niivõrd vestluse, vaid pigem omamoodi *spoken word*'ina, heliriba kommentaarina. Dialoogid on asendunud sündmuste kroonika ja protagonisti sisemonoloogidega, mille ülesandeks on filmi arusaadavamaks muutmise kõrval ka taotletava üldmulje rõhutamine.



"Agent Sinikael". *Florian (Florian Feigl) ja Monika (Kersti Heinloo) kaevanduses.*

I'm talking about the beauty of the game, not ethics

See Florian Flugi poolt filmis lausutud fraas aitab ehk paremini mõista, mis on sellise distantseerimise tegelik eesmärk. Kui Hasso Krull arvustas ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" (1999, nr 10) Marko Raadi diplomitööd "Õine navigatsioon", rõhutas ta mängude ja mängulisuse osatähtsust selles filmis. Tundub, et mänguteema on keskne ka "Agent Sinikaelas". Kõigepealt mängib Hans spiooni. Ta dramatiseerib oma elukutset, vaadates lugematuid kordi Stirlitzit "Seitsmeteistkümnes kevadises hetkes" ja jälgides teleuudiseid mahakeeratud häälega, et harjutada huultelt lugemist. Elu elamisväärsust on tema puhul võimalik hinnata selle järgi, kuivõrd see pakub võimalusi eriväljaõppe realiseerimiseks, ja inimeste üle otsustatakse selle põhjal, "kes kelle mängu mängib".

Samas on ka "Agent Sinikael" ise kui mäng, mille täpsed reeglid vaataja eest teadmatusse jäetakse. Väljapeetud stiil igas stseenis tingib selle, et nii mõnigi kord jääb koherentsus vormiliste kalambuuride õnnestumise nimel kõrvale — eespool mainitud võõrandumise efekti tekitab see, et vaataja on tagandatud vuajeristi rolli, kelle ülesandeks on mängu ilu kõrvalt jälgida. Film muudab pidevalt oma nägu, etendades ühel hetkel filmilisust, siis seda matkides või parodeerides, kasutades enese väljendamiseks vaheldumisi tsitaatide, viidete ja klišeede, sarnasuste ja samasuste abi. Kokkuvõttes moodustubki filmitekst mängu käigus tekkinud märkide kultuurkihist. Baudrillard on viidanud "Disneylandile" kui kultuuriliste jäätmete käitlemise tehasele. Võrdlus poleks täiesti alusetu ka

"Agent Sinikaela" puhul. Agendi narkolepsias on võimalik näha paralleeli River Phoenixi mängitud meesprostituudiga Gus Van Santi *My Own Private Idaho*'s (1991). Samuti meenutab karakter Paul Schraderi *lonely guy*-triloogiast (*Taxi Driver*, režissöör Martin Scorsese, 1976; *American Gigolo*, 1980; *Light Sleeper*, 1992) tuttavaid tegelasi; sarnasust on muuski — alates öistest autosõitudest ja lõpetades (siin küll verbaalse) päevikupidamisega.

Lõpptulemusena ei eksisteeri mingist hetkest alates enam reaalsust, vaid "reaalsus asendatakse reaalsuse märkidega" (Baudrillard, 1999) — meil on stseenid, mis näevad välja nagu stseenid (*Blow Up*'i parafraas, millest lähemalt hiljem), ja tegelased, kes käituvad nagu tegelased (agent Sinikaela kuju). Tulemuseks on filmi kui sellise simulaakrum, jäljend. Ja tundub, et "Agent Sinikaela" puhul ei seisne mängu ilu mitte selles, millist lugu räägitakse, vaid selles, mille abil seda tehakse.

"Agent ei tea kunagi, kas ta riskib eluga või teeb midagi täiesti mõttetut"

Aga mis mänge mängib siis täpselt agent Sinikael ise? Põhiliselt äraarvamismängu. Ühes stseenis iseloomustab Sinikael tabavalt oma karakteri sügavat sisimat traagikat: "Agent ei tea kunagi, kas ta riskib eluga või teeb midagi täiesti mõttetut." Terve filmi vältel seisab tema ees ülesanne eraldada loo kui terviku seisukohalt olulised detailid ballastist. Nii vaatajal kui ka Sinikaelal on mõnikord raskusi äraarvamisega, kas detailid omavad mingit sügavamat tähendust või mitte.

Filmis on koomiliselt parafraseeritud Michelangelo Antonioni *Blow Up*'ist (1966) tuttavat kitarrikaela-stseeni, mis on piltlik näide tähenduse ja selle puudumise omavahelisest suhtest. Antonioni kitarrikael on Marko Raadi versioonis asendunud "Velikije Luki" kontserdil laulja **Ivo Uukkivi** jalast lendava ketsiga (!). Mõlemal juhul on tegemist lihtsa semiootilise probleemiga, märgilisuse kui sellise piiride otsimisega. Kui fetišeeritud ese kannab kindlas kontekstis tugevat kõrvaltähendust, siis kontekstist välja rebituna muutub see lihtsalt objektiks: konnotatiivse pagasi kadumisega kaob ka eseme enese tähtsus. Tänaval on toss lihtsalt toss, ei midagi muud, ja see, mis hetk tagasi veel oluline oli, on muutunud mõttetuks.

Peale selle, et stseen illustreerib Sinikaela peas valitsevat segadust, viitab see ka tõsiasjale, et agendi parajasti käsil olev missioon (tossu õige prototüübi leidmine rahvusvahelise jalanõumahhinatsiooni tarbeks) on üksnes mulaaž, tähenduseta tegevus.

Blow Up'i peategelase fotograaf Thomasega äravahetamiseni sarnane on ka Sinikaela püüd reaalsust "purki" püüda, see mingilgi kujul enese jaoks jäädvustada. See, mis tervele mõistusele enam ei kuuletu, peab ju olema kuidagi tõestatav mingite objektide kaudu. Thomase püha lehm on fotograafia. Sinikael paigaldab tõe kinnipüüdmise eesmärgil siia-sinna mitmesugust spioonitehnikat ja üritab paberihundist läbi käinud paberiribade kokkukleepimise abil enda jaoks mingit pilti kokku panna. Elu muutub elu simuleerimiseks ja kandub üle paberiribade, pealtkuulamisaparaatide ja peidetud videokaamerate maailma. Tegelikkusele toetudes ei ole võimalik enam midagi tõestada. Jäävad ainult reaalsuse teisendid.

Sinikael jääbki kuni lõpuni kogu sündmustiku üle spekuleerima. Isegi siis, kui olulised sammud on juba astutud, nendib agent, et "ta isegi ei teadnud, mida ta täpselt tegi".

I do not work in an ethical context but rather an aesthetical one

Arutlemise eetika ja moraali mõistete üle kutsub filmis esile Florian Flug, *diabolus ex machina*. Saatanlikul tegelasel on eetikast hoopis teistsugused arusaamad kui Hansul — suurte ideede nimel on Floriani arvates eetiline kompromiss õigustatud. Muidu deemonlikuna mõjuvat tegelast on võimalik ka interpreteerida kui Kurjust, millele efektiivselt viitavad ilmumine eikuskilt, okultistlike rituaalide toimetamine, hüpnotiseeriv pilk ja hääl ning usk inimohvrisse. Florian usub, et uue loomisel on kõige õigem alustada nullist: kõik vana tuleks tee pealt eest pühkida (kord kaosest).

Potentsiaalselt tekkiva eetilis-moraalse probleemi — kas võimaliku suurema ohvrite arvu vältimise nimel on inimolendil õigus hukata vähemad — tõsiselt võetavust pärsib pisut fakt, et nii Floriani tegelaskuju kui ka tema manifestid on lahendatud piisavalt mängulises võtmes, et neid mitte tõsiselt võtta. Raske on eneses kultiveerida mõtet, et tema teooriad võivad olla põhjendatud. Florian

"Agent Sinikaela" puhul. Agendi narkolepsias on võimalik näha paralleeli River Phoenixi mängitud meesprostituudiga Gus Van Santi *My Own Private Idaho*'s (1991). Samuti meenutab karakter Paul Schraderi *lonely guy*-triloogiast (*Taxi Driver*, režissöör Martin Scorsese, 1976; *American Gigolo*, 1980; *Light Sleeper*, 1992) tuttavaid tegelasi; sarnasust on muuski — alates öistest autosõitudest ja lõpetades (siin küll verbaalse) päevikupidamisega.

Lõpptulemusena ei eksisteeri mingist hetkest alates enam reaalsust, vaid "reaalsus asendatakse reaalsuse märkidega" (Baudrillard, 1999) — meil on stseenid, mis näevad välja nagu stseenid (*Blow Up*'i parafraas, millest lähemalt hiljem), ja tegelased, kes käituvad nagu tegelased (agent Sinikaela kuju). Tulemuseks on filmi kui sellise simulaakrum, jäljend. Ja tundub, et "Agent Sinikaela" puhul ei seisne mängu ilu mitte selles, millist lugu räägitakse, vaid selles, mille abil seda tehakse.

"Agent ei tea kunagi, kas ta riskib eluga või teeb midagi täiesti mõttetut"

Aga mis mänge mängib siis täpselt agent Sinikael ise? Põhiliselt äraarvamismängu. Ühes stseenis iseloomustab Sinikael tabavalt oma karakteri sügavat sisimat traagikat: "Agent ei tea kunagi, kas ta riskib eluga või teeb midagi täiesti mõttetut." Terve filmi vältel seisab tema ees ülesanne eraldada loo kui terviku seisukohalt olulised detailid ballastist. Nii vaatajal kui ka Sinikaelal on mõnikord raskusi äraarvamisega, kas detailid omavad mingit sügavamat tähendust või mitte.

Filmis on koomiliselt parafraseeritud Michelangelo Antonioni *Blow Up*'ist (1966) tuttavat kitarrikaela-stseeni, mis on piltlik näide tähenduse ja selle puudumise omavahelisest suhtest. Antonioni kitarrikael on Marko Raadi versioonis asendunud "Velikije Luki" kontserdil laulja **Ivo Uukkivi** jalast lendava ketsiga (!). Mõlemal juhul on tegemist lihtsa semiootilise probleemiga, märgilisuse kui sellise piiride otsimisega. Kui fetišeeritud ese kannab kindlas kontekstis tugevat kõrvaltähendust, siis kontekstist välja rebituna muutub see lihtsalt objektiks: konnotatiivse pagasi kadumisega kaob ka eseme enese tähtsus. Tänaval on toss lihtsalt toss, ei midagi muud, ja see, mis hetk tagasi veel oluline oli, on muutunud mõttetuks.

Peale selle, et stseen illustreerib Sinikaela peas valitsevat segadust, viitab see ka tõsiasjale, et agendi parajasti käsil olev missioon (tossu õige prototüübi leidmine rahvusvahelise jalanõumahhinatsiooni tarbeks) on üksnes mulaaž, tähenduseta tegevus.

Blow Up'i peategelase fotograaf Thomasega äravahetamiseni sarnane on ka Sinikaela püüd reaalsust "purki" püüda, see mingilgi kujul enese jaoks jäädvustada. See, mis tervele mõistusele enam ei kuuletu, peab ju olema kuidagi tõestatav mingite objektide kaudu. Thomase püha lehm on fotograafia. Sinikael paigaldab tõe kinnipüüdmise eesmärgil siia-sinna mitmesugust spioonitehnikat ja üritab paberihundist läbi käinud paberiribade kokkukleepimise abil enda jaoks mingit pilti kokku panna. Elu muutub elu simuleerimiseks ja kandub üle paberiribade, pealtkuulamisaparaatide ja peidetud videokaamerate maailma. Tegelikkusele toetudes ei ole võimalik enam midagi tõestada. Jäävad ainult reaalsuse teisendid.

Sinikael jääbki kuni lõpuni kogu sündmustiku üle spekuleerima. Isegi siis, kui olulised sammud on juba astutud, nendib agent, et "ta isegi ei teadnud, mida ta täpselt tegi".

I do not work in an ethical context but rather an aesthetical one

Arutlemise eetika ja moraali mõistete üle kutsub filmis esile Florian Flug, *diabolus ex machina*. Saatanlikul tegelasel on eetikast hoopis teistsugused arusaamad kui Hansul — suurte ideede nimel on Floriani arvates eetiline kompromiss õigustatud. Muidu deemonlikuna mõjuvat tegelast on võimalik ka interpreteerida kui Kurjust, millele efektiivselt viitavad ilmumine eikuskilt, okultistlike rituaalide toimetamine, hüpnotiseeriv pilk ja hääl ning usk inimohvrisse. Florian usub, et uue loomisel on kõige õigem alustada nullist: kõik vana tuleks tee pealt eest pühkida (kord kaosest).

Potentsiaalselt tekkiva eetilis-moraalse probleemi — kas võimaliku suurema ohvrite arvu vältimise nimel on inimolendil õigus hukata vähemad — tõsiselt võetavust pärsib pisut fakt, et nii Floriani tegelaskuju kui ka tema manifestid on lahendatud piisavalt mängulises võtmes, et neid mitte tõsiselt võtta. Raske on eneses kultiveerida mõtet, et tema teooriad võivad olla põhjendatud. Florian

Flugi kurjus mõjub taotluslikult karikatuursena — alates masohhistlikest seanssidest kodus koos *The Exorcist*'ist (Friedkin, 1973) tuttava deemonite sajatuste kuulamise ja lõpetades Jaapani anima- ja B-filmide deemonitele iseloomulikus väljakutsuvas käed-laiali-poosis mõirgamisega punaste filtrite udus.

Floriani eesmärgid on esteetilised: ta peab oluliseks nii oma tegude kui ka elu rituaalsust. Tema puhul on samuti tähtis mängu ilu: filigraanselt sooritatud rituaali näeb Florian kui eesmärki omaette, rituaalsus on üks viis ka omaenese elu kunstiks muuta. Kuigi rituaalse tapmise eesmärk on suurem ja üllam, tuuakse ohver lõppkokkuvõttes ikkagi talle, inimesed tuuakse ohvriks Floriani esteetika altarile.

Florian Flug on hea klassikalisest kirjandusest tuttava dekadentliku suurvaimu paroodia, kelle jaoks eesmärk pühitseb alati abinõu.

Tundub aga, et moraaliküsimuste põhiliseks ülesandeks on Floriani karakteri ja üldise süžeekäigu elavdamine, ning inimohvri üle diskuteerimise näol on tegemist kõrvalisema parabooliga, mis ei moodusta filmis keskset teemat.

Florian Flugi kehastav Florian Feigl on teatrikunsti eriala lõpetanu, kes tegeleb sooloetenduste ja palju muuga. Tema kohta võib soovi korral täpsemat informatsiooni leida võrguleheküljelt: www.showcasebeatlemot.de

"Me ei karda ebapopulaarseid lahendusi, sest me ei tahagi olla populaarsed"

Kokkuvõtteks tuleb öelda, et tegemist on huvitava järjega Marko Raadi "Aasta filmile 1999" "Esteetilistel põhjustel". Hoolimata sellest, et "Esteetilistel põhjustel" ja "Agent Sinikael" ei kuulu ühte žanrisse ega oma ühtset teemat, on neil tähelepanuväärne sarnasus — kumbki ei möödu jälgi jätmata.

Tundub, et "Agent Sinikaela" peaks igaüks ise nägema, sest antud juhul ei paista olevat võimalik edasi anda ühest adekvaatset pilti ekraanil toimuvast — ükski kommentaar ei ole piisav. Kui paljude filmide puhul on võimalik ette näha reaktsiooni, mille varasem filmikogemus esile kutsub, siis on siinkohal seda märksa keerulisem teha. Ilmselt saab sellel filmil olema nii sõpru kui vaenlasi, sest vaatajaga suhtlemisel ei ole Raat alati valinud lihtsaid lahendusi — ma ei ole üldse kindel, kas ta ise näeb "Agent Sinikaela" kui meelelahutust. Detailitruudus ei lase filmi vaadata ei pealiskaudselt ega juhuslikult (mis võiks justkui olla üks meelelahutuse kriteeriume), toonimuutustest antakse tihti teada ainult episoodiliste kaadrite abil. Filmis esinevad kujundid on piisavalt mitmeti ja meelevaldselt tõlgendatavad uskumaks, et ajapikku muutub tõlgendustest moodustuv metatekst ka ise filmi kõrval oluliseks. See on film, millest räägitakse ja kirjutatakse ka edaspidi.

Marko Raat.
Herkki Erich Merila foto

MARKO RAAT (sünd. 1. VII 1973 Tallinnas) on lõpetanud 1991 Kopli Kunstikooli ja 1998. aastal Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video õppetooli režii eriala. Töötanud režissööri ja kunstniku assistendina mitme eesti täispika mängufilmi juures, avaldanud filmi- ja telekriitikat, teinud telesaateid "Kanal 2-s" ja ETV-s, olnud kunstibiennaali "ArtGenda/Helsinki 2000" Eesti toimkonna liige. Filmid, videod ja näituseprojektid: 1993 ***"Pehmed jalad"****; 1993* ***"Merehaigus"*** *(näitleja, režissöör Rainer Sarnet); 1995* ***"McCulloc"****; 1995* ***"Autompsyko Supervegos"*** *(rühmatöö); 1996* ***"ESS-TUKK"*** *(rühmatöö); 1996* ***"Öökull ja kana"*** *(rühmatöö); 1998* ***"Õine navigatsioon"*** *(lühimängufilm, diplomitöö, eriauhind VII Blue Sea Film Festivalil Raumas Soomes); 1998* ***"Elamise kvaliteet"****; 1998* ***"Infopankade muusikaline esiettekanne"****; 1999* ***"Uus mood! Uus mood!"****; 1999* ***"Stone Tour 99"/"Kivituur"****; 1999* ***"Esteetilistel põhjustel"*** *(dokfilm, eesti filmiajakirjanike hinnangul 1999. aasta parim kodumaine film, esitatud umbes paarikümnel filmifestivalil ja kunstinäitusel); 2000* ***"Kalamaja — puitlinna võimalus"*** *(dokfilm); 2002* ***"Agent Sinikael"*** *(täispikk mängufilm).*

TRISTAN PRIIMÄGI (sünd. 11. XII 1976 Tartus) on Tartu Ülikooli semiootika magistrant.

Flugi kurjus mõjub taotluslikult karikatuursena — alates masohhistlikest seanssidest kodus koos *The Exorcist*'ist (Friedkin, 1973) tuttava deemonite sajatuste kuulamise ja lõpetades Jaapani anima- ja B-filmide deemonitele iseloomulikus väljakutsuvas käed-laiali-poosis mõirgamisega punaste filtrite udus.

Floriani eesmärgid on esteetilised: ta peab oluliseks nii oma tegude kui ka elu rituaalsust. Tema puhul on samuti tähtis mängu ilu: filigraanselt sooritatud rituaali näeb Florian kui eesmärki omaette, rituaalsus on üks viis ka omaenese elu kunstiks muuta. Kuigi rituaalse tapmise eesmärk on suurem ja üllam, tuuakse ohver lõppkokkuvõttes ikkagi talle, inimesed tuuakse ohvriks Floriani esteetika altarile.

Florian Flug on hea klassikalisest kirjandusest tuttava dekadentliku suurvaimu paroodia, kelle jaoks eesmärk pühitseb alati abinõu.

Tundub aga, et moraaliküsimuste põhiliseks ülesandeks on Floriani karakteri ja üldise süžeekäigu elavdamine, ning inimohvri üle diskuteerimise näol on tegemist kõrvalisema parabooliga, mis ei moodusta filmis keskset teemat.

Florian Flugi kehastav Florian Feigl on teatrikunsti eriala lõpetanu, kes tegeleb sooloetenduste ja palju muuga. Tema kohta võib soovi korral täpsemat informatsiooni leida võrguleheküljelt: www.showcasebeatlemot.de

"Me ei karda ebapopulaarseid lahendusi, sest me ei tahagi olla populaarsed"

Kokkuvõtteks tuleb öelda, et tegemist on huvitava järjega Marko Raadi "Aasta filmile 1999" "Esteetilistel põhjustel". Hoolimata sellest, et "Esteetilistel põhjustel" ja "Agent Sinikael" ei kuulu ühte žanrisse ega oma ühtset teemat, on neil tähelepanuväärne sarnasus — kumbki ei möödu jälgi jätmata.

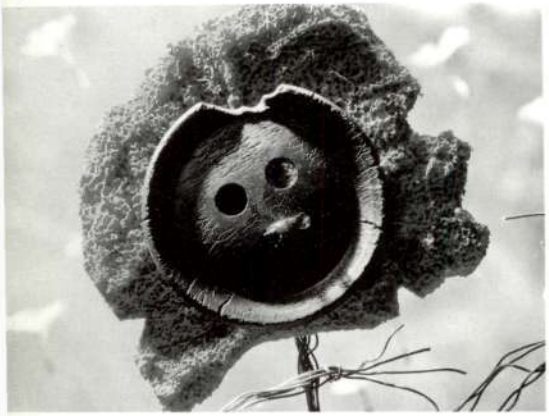
Tundub, et "Agent Sinikaela" peaks igaüks ise nägema, sest antud juhul ei paista olevat võimalik edasi anda ühest adekvaatset pilti ekraanil toimuvast — ükski kommentaar ei ole piisav. Kui paljude filmide puhul on võimalik ette näha reaktsiooni, mille varasem filmikogemus esile kutsub, siis on siinkohal seda märksa keerulisem teha. Ilmselt saab sellel filmil olema nii sõpru kui vaenlasi, sest vaatajaga suhtlemisel ei ole Raat alati valinud lihtsaid lahendusi — ma ei ole üldse kindel, kas ta ise näeb "Agent Sinikaela" kui meelelahutust. Detailitruudus ei lase filmi vaadata ei pealiskaudselt ega juhuslikult (mis võiks justkui olla üks meelelahutuse kriteeriume), toonimuutustest antakse tihti teada ainult episoodiliste kaadrite abil. Filmis esinevad kujundid on piisavalt mitmeti ja meelevaldselt tõlgendatavad uskumaks, et ajapikku muutub tõlgendustest moodustuv metatekst ka ise filmi kõrval oluliseks. See on film, millest räägitakse ja kirjutatakse ka edaspidi.

Marko Raat.
Herkki Erich Merila foto

MARKO RAAT (sünd. 1. VII 1973 Tallinnas) on lõpetanud 1991 Kopli Kunstikooli ja 1998. aastal Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video õppetooli režii eriala. Töötanud režissööri ja kunstniku assistendina mitme eesti täispika mängufilmi juures, avaldanud filmi- ja telekriitikat, teinud telesaateid "Kanal 2-s" ja ETV-s, olnud kunstibiennaali "ArtGenda/Helsinki 2000" Eesti toimkonna liige. Filmid, videod ja näituseprojektid: 1993 ***"Pehmed jalad"****; 1993* ***"Merehaigus"*** *(näitleja, režissöör Rainer Sarnet); 1995* ***"McCulloc"****; 1995* ***"Autompsyko Supervegos"*** *(rühmatöö); 1996* ***"ESS-TUKK"*** *(rühmatöö); 1996* ***"Öökull ja kana"*** *(rühmatöö); 1998* ***"Õine navigatsioon"*** *(lühimängufilm, diplomitöö, eriauhind VII Blue Sea Film Festivalil Raumas Soomes); 1998* ***"Elamise kvaliteet"****; 1998* ***"Infopankade muusikaline esiettekanne"****; 1999* ***"Uus mood! Uus mood!"****; 1999* ***"Stone Tour 99"/"Kivituur"****; 1999* ***"Esteetilistel põhjustel"*** *(dokfilm, eesti filmiajakirjanike hinnangul 1999. aasta parim kodumaine film, esitatud umbes paarikümnel filmifestivalil ja kunstinäitusel); 2000* ***"Kalamaja — puitlinna võimalus"*** *(dokfilm); 2002* ***"Agent Sinikael"*** *(täispikk mängufilm).*

TRISTAN PRIIMÄGI (sünd. 11. XII 1976 Tartus) on Tartu Ülikooli semiootika magistrant.

(UNE)NÄRVIDEL KÄIMISEST



"**Nööbi odüsseia**", 2002. Režissöör Mati Kütt.

Nad ei taha enam üles ärgata.
Nad jäävad magama pelgalt
teise magaja nägemisest
ning räägivad kaugest
ning pimedast maailmast...

Louis Aragon, *Une Vague de rêves*

"**NÖÖBI ODÜSSEIA**". Stsenarist, režissöör ja kunstnik **Mati Kütt**, operaator **Urmas Jõemees**, animatsioon: **Märt Kivi** ja **Triin Sarapik**, muusika: **Toomas Trass**, tootmisassistent **Marju Lepp**, heli: **Horret Kuus** ja **Olger Bernadt** ("Film Audio"), nukud ja dekoratsioonid: **Mati Kütt**, **Jaagup Roomet** ja **Andres Josing**, monteerijad **Priit Põldmaa** ja **Urmas Jõemees**, tõlkija **Peeter Sauter**, valgustus: **Taivo Tenso** ja **Anno Proosvelt**, lauljad: **Moonika Sutt** ja **Rauno Elp**, näitlejad: **Hanna-Liisa Võsa**, **Ilo-Mai Küttim**, **Peeter Volkonski** ja **Hendrik Toompere** juun, produtsent **Manfred Vainokivi**. 35 mm, 18 min 40 s, värviline. © "Parun'id & Von'id", 2002.

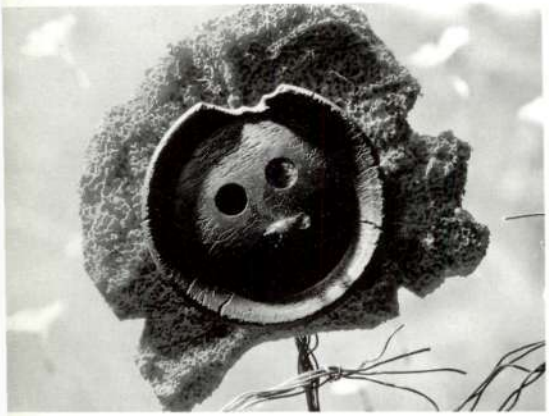
Sürrealistlik etendus algab talle ainumõeldavalt — mingi totaalne kivistis katab ekraani. Kas varjati veel viimsel hetkel meie eest tõeline mänguruum või kannab see rahn hoovusena minema meie tavareaalsuse arusaamad? Oleme me sees või väljas?

Meile avaneb "maastik", mille salapära ja õudutekitav gootika õhkab ka küütlevat romantismi. Monumentaalsed teravatipulised ja meelalt läikivad, vahest kõige rohkem härjasarve meenutavad moodustised liiguvad programmeeritult üles-alla, justkui juhiks nende täpset intervallilist liikumist maa sees paiknev mõtlev üksus. Kuid eksitus ilmneb peagi, sest tegemist pole mitte maa, vaid veeväljaga, mis kaetud liikuvate moodustiste avausi täis oleva metallikihiga. Kui mingis nimetus mõõturis osuti alaneb, siis vajuvad "sarved" rahunenult põhja, filmi alguses nähtud rahn libiseb vastassuunas üle ekraani. Saabub kollane valgus ja vaikus.

Meil ei maksa erutuda, me oleme siiski sees ja meile esitletakse selle maailma "ontoloogiat". Aga kus sees, kui me millelegi nime ei oska anda. Meri pole ju kaetud augulise metalliga ja päeva ning öö vaheldumine ei toimu rahnu liikumisega vasakult paremale ja vastupidi. Ainus selgelt defineeritav objekt kogu selles arusaamatus keskkonnas on nööp. Peatselt selguv asjaolu, et üks nööp on rändur, tundub võrdluses nähtava aloogilisusega üsna loomulik ja mõistetav. Aga kui meri pole meri ja maa teps mitte maa, kus see nööp siis seikleb, ja kas üldse? Kuid tuum selles ongi: kui me suudaksime neid hallutsinatsioone nimetada, saavutaksime vajaliku distantsi nähtavaga, looksime kontakti reaalsusega ning äng ja õud hajuksid.

Ülesanne kirjutada **Mati Küti** viimati valminud animafilmist **"Nööbi odüsseia"** pole just lihtsate killast, sest "matikütiliku" sürrealismi kirjasõnaline interpretatsioon võib tuua kaasa tugeva faasinihke. Nimelt on Kütil aastate jooksul valminud filmidega välja kujunenud oma korduvkujundid, mida ta ikka ja jälle katsetab. Kust ta need saanud on, pole mulle teada, kuid ilmselt on seal nii unenäokatkeid, mitteteadvuslikke tunge, tõrjutud mälestusi, sundmõtteid ja mida kõike veel. Kuid ta pole mõni XIX sajandi spiritistist kunstnik, kes harrastab iseeneslikult, impulsiivselt ja ratsionaalse mõttetegevuseta automaatset kirjutamist-joonistamist — Küti kujundid moodustavad filmikeeleliselt ja tunne-

(UNE)NÄRVIDEL KÄIMISEST



"**Nööbi odüsseia**", 2002. Režissöör Mati Kütt.

Nad ei taha enam üles ärgata.
Nad jäävad magama pelgalt
teise magaja nägemisest
ning räägivad kaugest
ning pimedast maailmast...

Louis Aragon, *Une Vague de rêves*

"**NÖÖBI ODÜSSEIA**". Stsenarist, režissöör ja kunstnik **Mati Kütt**, operaator **Urmas Jõemees**, animatsioon: **Märt Kivi** ja **Triin Sarapik**, muusika: **Toomas Trass**, tootmisassistent **Marju Lepp**, heli: **Horret Kuus** ja **Olger Bernadt** ("Film Audio"), nukud ja dekoratsioonid: **Mati Kütt**, **Jaagup Roomet** ja **Andres Josing**, monteerijad **Priit Põldmaa** ja **Urmas Jõemees**, tõlkija **Peeter Sauter**, valgustus: **Taivo Tenso** ja **Anno Proosvelt**, lauljad: **Moonika Sutt** ja **Rauno Elp**, näitlejad: **Hanna-Liisa Võsa**, **Ilo-Mai Küttim**, **Peeter Volkonski** ja **Hendrik Toompere** juun, produtsent **Manfred Vainokivi**. 35 mm, 18 min 40 s, värviline. © "Parun'id & Von'id", 2002.

Sürrealistlik etendus algab talle ainumõeldavalt — mingi totaalne kivistis katab ekraani. Kas varjati veel viimsel hetkel meie eest tõeline mänguruum või kannab see rahn hoovusena minema meie tavareaalsuse arusaamad? Oleme me sees või väljas?

Meile avaneb "maastik", mille salapära ja õudutekitav gootika õhkab ka küütlevat romantismi. Monumentaalsed teravatipulised ja meelalt läikivad, vahest kõige rohkem härjasarve meenutavad moodustised liiguvad programmeeritult üles-alla, justkui juhiks nende täpset intervallilist liikumist maa sees paiknev mõtlev üksus. Kuid eksitus ilmneb peagi, sest tegemist pole mitte maa, vaid veeväljaga, mis kaetud liikuvate moodustiste avausi täis oleva metallikihiga. Kui mingis nimetus mõõturis osuti alaneb, siis vajuvad "sarved" rahunenult põhja, filmi alguses nähtud rahn libiseb vastassuunas üle ekraani. Saabub kollane valgus ja vaikus.

Meil ei maksa erutuda, me oleme siiski sees ja meile esitletakse selle maailma "ontoloogiat". Aga kus sees, kui me millelegi nime ei oska anda. Meri pole ju kaetud augulise metalliga ja päeva ning öö vaheldumine ei toimu rahnu liikumisega vasakult paremale ja vastupidi. Ainus selgelt defineeritav objekt kogu selles arusaamatus keskkonnas on nööp. Peatselt selguv asjaolu, et üks nööp on rändur, tundub võrdluses nähtava aloogilisusega üsna loomulik ja mõistetav. Aga kui meri pole meri ja maa teps mitte maa, kus see nööp siis seikleb, ja kas üldse? Kuid tuum selles ongi: kui me suudaksime neid hallutsinatsioone nimetada, saavutaksime vajaliku distantsi nähtavaga, looksime kontakti reaalsusega ning äng ja õud hajuksid.

Ülesanne kirjutada **Mati Küti** viimati valminud animafilmist **"Nööbi odüsseia"** pole just lihtsate killast, sest "matikütiliku" sürrealismi kirjasõnaline interpretatsioon võib tuua kaasa tugeva faasinihke. Nimelt on Kütil aastate jooksul valminud filmidega välja kujunenud oma korduvkujundid, mida ta ikka ja jälle katsetab. Kust ta need saanud on, pole mulle teada, kuid ilmselt on seal nii unenäokatkeid, mitteteadvuslikke tunge, tõrjutud mälestusi, sundmõtteid ja mida kõike veel. Kuid ta pole mõni XIX sajandi spiritistist kunstnik, kes harrastab iseeneslikult, impulsiivselt ja ratsionaalse mõttetegevuseta automaatset kirjutamist-joonistamist — Küti kujundid moodustavad filmikeeleliselt ja tunne-

tuslikult igati loogilise terviku. Kuna aga kirjalik tekst sõltub eelkõige keelereeglitest, on piiratum ja jäigem kui pildiline kujund, siis on Küti kujundite süsteemi sisemiste reeglite adekvaatne kirjeldamine kaunis keeruline. Kui taotleda teksti selgust, siis läheb paratamatult kaduma "kütilikkus", kui aga püüda "tõlkida" tema filmi võimalikult üksüheselt, siis saab kirjutisest omaette kunstiline tekst, mille sidemed allikaga võivad jääda hämaraks. Taotlen seega teatavat kompromissi.

Autor sõnab "Nööbi odüsseia" kohta: "See film on tõdemus, et püksinööbist ei saa kunagi frakinööpi. Tegevus toetub Homerose "Odüsseiale". Peategelaseks on mõtlev nööp, keda vabaduskihk ajab seiklema. Nööp esindab voluntaristide käsitust vabadusest, kus vabadus oleneb vaid tahtja tahtest...." (Vastab Mati Kütt, TMK 2001, nr 5, lk 3.) Ja järgneb põhjalik ülevaade nööbi käänulisest teekonnast.

Filmi vaatajana pole selle teabega suurt midagi peale hakata, sest Homerose "Odüsseia" on nupukale Kütile ainult ettekäändeks, et asuda oma universumit üles ehitama. Tegelikult on Kütt kindlustanud end ka selle võimaliku etteheite vastu, sest me ei või ju iial teada, milline oli pimeda Homerose kujutluspilt lauldavast. Kui pimeda ja magaja "nägemine" suurt ei erine, siis võib Küti unenäoline pildilugu olla küllalt autoritruu.

Sarnaselt oma mõningatele eelmistele filmidele, on ka "Nööbi odüsseia" tegevusruum jaotatud kaheks sfääriks: sinakas-roheline sünge ja müstiline veealune maailm vastandub helgel-kollasel saarel aset leidvaga. Kuid selline kontrastiprintsiip ei ole mõeldud kõigest filmisüžee mitmekesistamiseks — nähtava determineerimiseks peame mõistma nende keskkondade erinevat sisulist tähendust, milleks ühelt poolt on ohutu reaalsuse kujutamine ja teisalt Reaalse pidev kuklasse hingamine. Selgituseks: reaalsuse valdkonda kuulub kõik, mis puudutab sotsiaalselt väljakujunenud fantaasiakonstruktsioone, seevastu Reaalne on sellest väljaspool olev, ürgne ja taltsutamatu.

Meri, mille peal ja sees näeme Nööpi filmi alguses seiklemas, kujutabki seda "alateadvuse ööd", Reaalse absoluutset ligidust, kus toimub hävimatu elu pidev ja lakkamatu tukslemine. Hommikuvalguse saabudes teravnevad kõikide objektide piirjooned ning meie subjektiivsest idealistist Nööp maabub Heliose saarel. Sel saarel valitseb reaalsuse diktaat — kuldlehtedest vormitud lehmad on selle filmi kõige tsiviliseeritumad olendid: vähe sellest, et nad kõnnivad kahel jalal, nad tegelevad koguni kujundvõimlemisega ning nende mõistlike, kuid vaikivate olevuste kaastunne avaldub oma hättasattunud kaaslasele kunstlikku hingamist tehes. Lõunat võtavad nad Meret Oppenheimi "Karusnahkse eine" alustassilt, mille pinna nad õrna taktitundega raseerivad. Nööbi allakugistamine ühe elaja poolt toimub mõistagi täiesti tahtmatult — juhtub.

Öö saabudes võtab taas võimust Reaalne, mis kuujumalanna Selene näol kogub lummust deliirselt naeratavat plastmassmeest suudeldes. Igasuguse inimliku impulsi puudumist rõhutab vedrumehhanism, mille abil

"Nööbi odüsseia".

tuslikult igati loogilise terviku. Kuna aga kirjalik tekst sõltub eelkõige keelereeglitest, on piiratum ja jäigem kui pildiline kujund, siis on Küti kujundite süsteemi sisemiste reeglite adekvaatne kirjeldamine kaunis keeruline. Kui taotleda teksti selgust, siis läheb paratamatult kaduma "kütilikkus", kui aga püüda "tõlkida" tema filmi võimalikult üksüheselt, siis saab kirjutisest omaette kunstiline tekst, mille sidemed allikaga võivad jääda hämaraks. Taotlen seega teatavat kompromissi.

Autor sõnab "Nööbi odüsseia" kohta: "See film on tõdemus, et püksinööbist ei saa kunagi frakinööpi. Tegevus toetub Homerose "Odüsseiale". Peategelaseks on mõtlev nööp, keda vabaduskihk ajab seiklema. Nööp esindab voluntaristide käsitust vabadusest, kus vabadus oleneb vaid tahtja tahtest...." (Vastab Mati Kütt, TMK 2001, nr 5, lk 3.) Ja järgneb põhjalik ülevaade nööbi käänulisest teekonnast.

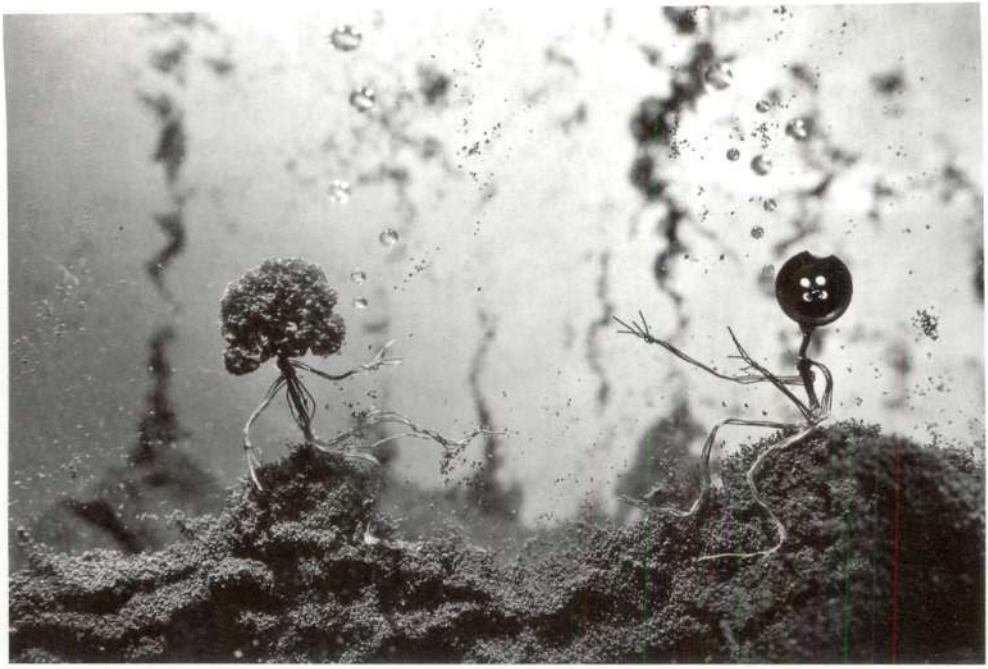
Filmi vaatajana pole selle teabega suurt midagi peale hakata, sest Homerose "Odüsseia" on nupukale Kütile ainult ettekäändeks, et asuda oma universumit üles ehitama. Tegelikult on Kütt kindlustanud end ka selle võimaliku etteheite vastu, sest me ei või ju iial teada, milline oli pimeda Homerose kujutluspilt lauldavast. Kui pimeda ja magaja "nägemine" suurt ei erine, siis võib Küti unenäoline pildilugu olla küllalt autoritruu.

Sarnaselt oma mõningatele eelmistele filmidele, on ka "Nööbi odüsseia" tegevusruum jaotatud kaheks sfääriks: sinakas-roheline sünge ja müstiline veealune maailm vastandub helgel-kollasel saarel aset leidvaga. Kuid selline kontrastiprintsiip ei ole mõeldud kõigest filmisüžee mitmekesistamiseks — nähtava determineerimiseks peame mõistma nende keskkondade erinevat sisulist tähendust, milleks ühelt poolt on ohutu reaalsuse kujutamine ja teisalt Reaalse pidev kuklasse hingamine. Selgituseks: reaalsuse valdkonda kuulub kõik, mis puudutab sotsiaalselt väljakujunenud fantaasiakonstruktsioone, seevastu Reaalne on sellest väljaspool olev, ürgne ja taltsutamatu.

Meri, mille peal ja sees näeme Nööpi filmi alguses seiklemas, kujutabki seda "alateadvuse ööd", Reaalse absoluutset ligidust, kus toimub hävimatu elu pidev ja lakkamatu tukslemine. Hommikuvalguse saabudes teravnevad kõikide objektide piirjooned ning meie subjektiivsest idealistist Nööp maabub Heliose saarel. Sel saarel valitseb reaalsuse diktaat — kuldlehtedest vormitud lehmad on selle filmi kõige tsiviliseeritumad olendid: vähe sellest, et nad kõnnivad kahel jalal, nad tegelevad koguni kujundvõimlemisega ning nende mõistlike, kuid vaikivate olevuste kaastunne avaldub oma hättasattunud kaaslasele kunstlikku hingamist tehes. Lõunat võtavad nad Meret Oppenheimi "Karusnahkse eine" alustassilt, mille pinna nad õrna taktitundega raseerivad. Nööbi allakugistamine ühe elaja poolt toimub mõistagi täiesti tahtmatult — juhtub.

Öö saabudes võtab taas võimust Reaalne, mis kuujumalanna Selene näol kogub lummust deliirselt naeratavat plastmassmeest suudeldes. Igasuguse inimliku impulsi puudumist rõhutab vedrumehhanism, mille abil

"Nööbi odüsseia".

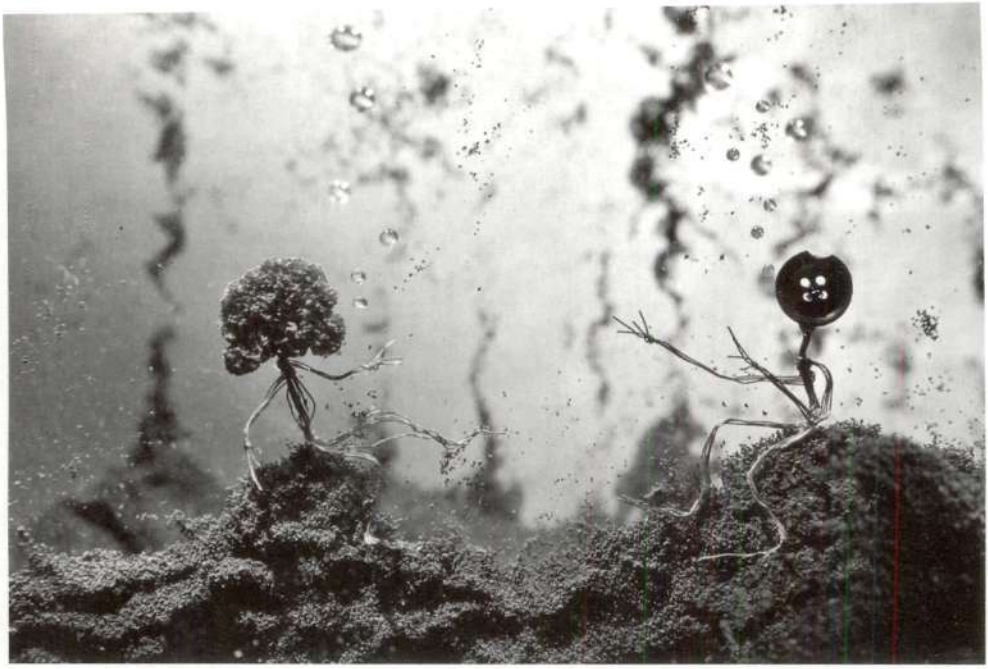


"Nööbi odüsseia".

Selene teostab oma autoerootilist koitust, mis viimaks põhjustabki tema süttimise. Taevasse tõusnuna teeb ta asfüksia käes kannatavast pühast lehmast röntgenipildi (selline ilma kaamera abita "valgustamine" tekitab paralleeli Man Ray leiutatud *ready-made*-fotograafiaga ehk reiogrammidega), millest nähtub, et haiguse põhjuseks on hingekõrri sattunud Nööp. Lehmad moodustavad püramiidi ja Nööp sülitatakse välja — jälle otse merepõhja.

Otsustav võtmeepisood leiab aset, kui Nööbini jõuavad sireenide lembelaulu helisignaalid vabaduse igikestvusest. Lummatult liigub ta hääle tekitaja suunas, milleks on veealuste majakatena kujutatud laulvad nööpaugud. Nööp, lootes katkestada oma tegude kausaalse seotuse väliste tingimustega ning murda lahti põhjuste ja tagajärgede ketist, on hakkamas ja elevil. Tema ürgne vabadusakt juhib ta vabadusest laulvasse nööpauksuhu, mille järel katkeb melooдia ning Nööp leiab end ahnete lõugade vahelt. Nööpaugu taltsutamatu tung ning piiramatu nauding viib Nööbi Reaalse keskmesse. Kuna kokkupuude Reaalsega saabki olla ainult traumaatiline, siis heidetakse läbilutsutatud Nööp vette tagasi ning tema poroloonmõistus kukub küljest. Nüüd, filmi 13. minutil, vallandub ajuta Nööbi ajuvaba rõõmulaul: "Ma olen vaba, ei mingit muret!" Mõistuse kadumisega purskub esile Nööbi kustumatu elusubstants ning enam ei tundu talle Reaalse toores ja sumbunud, seksuaalsusest, surmast ja mädanemisest läbi imbunud haare eemaletõukav. Teda ei kõiguta Mõistuse filosoofiline traktaat vabadusest kui tunnetatud paratamatusest ning tegevuse ja tahte määratusest välistingimuste poolt. Samuti on talle sügavalt ükskõik, et vahepeal teeb neile haarangu vees ringi lohisev, Hernehirmutise heaks töötav Laternapost. Pragmaatika ennekõike — "Hernehirmutise pintsaku nööpauk vajab nööpi nii, nagu nööp nööpauku," sõnab Laternapost. Nööbi lakkamatu laul sõnadele *"Freedom! Freedom!"* katkeb vaid hetkeks, kui teda pintsakule ette hakatakse õmblema. Ta palub, et tema silmi läbi ei torgataks. "Jah," vastab Laternapost, "humanism ennekõike," ning kinni õmmeldakse Nööbi suu. Film lõpeb tuules laperdava pintsakuga, mille kaltsus hõlmu hoiab koos tumm, ent sellegipoolest rütmikalt ümisev Nööp. Joecocerlik jõmin on mõistagi viisil *"Freedom!"*.

Kuidas määratleda Mati Küti loomingut, ons tegu sürrealismiga? Tõesti, sürrealistide, nagu ka Küti loomingu tunnusjooneks on loogikast lähtuvate piirangute ja sirge mõtteliini eitamine. Kütt kujutab oma filmides



"Nööbi odüsseia".

Selene teostab oma autoerootilist koitust, mis viimaks põhjustabki tema süttimise. Taevasse tõusnuna teeb ta asfüksia käes kannatavast pühast lehmast röntgenipildi (selline ilma kaamera abita "valgustamine" tekitab paralleeli Man Ray leiutatud *ready-made*-fotograafiaga ehk reiogrammidega), millest nähtub, et haiguse põhjuseks on hingekõrri sattunud Nööp. Lehmad moodustavad püramiidi ja Nööp sülitatakse välja — jälle otse merepõhja.

Otsustav võtmeepisood leiab aset, kui Nööbini jõuavad sireenide lembelaulu helisignaalid vabaduse igikestvusest. Lummatult liigub ta hääle tekitaja suunas, milleks on veealuste majakatena kujutatud laulvad nööpaugud. Nööp, lootes katkestada oma tegude kausaalse seotuse väliste tingimustega ning murda lahti põhjuste ja tagajärgede ketist, on hakkamas ja elevil. Tema ürgne vabadusakt juhib ta vabadusest laulvasse nööpauksuhu, mille järel katkeb melooдia ning Nööp leiab end ahnete lõugade vahelt. Nööpaugu taltsutamatu tung ning piiramatu nauding viib Nööbi Reaalse keskmesse. Kuna kokkupuude Reaalsega saabki olla ainult traumaatiline, siis heidetakse läbilutsutatud Nööp vette tagasi ning tema poroloonmõistus kukub küljest. Nüüd, filmi 13. minutil, vallandub ajuta Nööbi ajuvaba rõõmulaul: "Ma olen vaba, ei mingit muret!" Mõistuse kadumisega purskub esile Nööbi kustumatu elusubstants ning enam ei tundu talle Reaalse toores ja sumbunud, seksuaalsusest, surmast ja mädanemisest läbi imbunud haare eemaletõukav. Teda ei kõiguta Mõistuse filosoofiline traktaat vabadusest kui tunnetatud paratamatusest ning tegevuse ja tahte määratusest välistingimuste poolt. Samuti on talle sügavalt ükskõik, et vahepeal teeb neile haarangu vees ringi lohisev, Hernehirmutise heaks töötav Laternapost. Pragmaatika ennekõike — "Hernehirmutise pintsaku nööpauk vajab nööpi nii, nagu nööp nööpauku," sõnab Laternapost. Nööbi lakkamatu laul sõnadele *"Freedom! Freedom!"* katkeb vaid hetkeks, kui teda pintsakule ette hakatakse õmblema. Ta palub, et tema silmi läbi ei torgataks. "Jah," vastab Laternapost, "humanism ennekõike," ning kinni õmmeldakse Nööbi suu. Film lõpeb tuules laperdava pintsakuga, mille kaltsus hõlmu hoiab koos tumm, ent sellegipoolest rütmikalt ümisev Nööp. Joecocerlik jõmin on mõistagi viisil *"Freedom!"*.

Kuidas määratleda Mati Küti loomingut, ons tegu sürrealismiga? Tõesti, sürrealistide, nagu ka Küti loomingu tunnusjooneks on loogikast lähtuvate piirangute ja sirge mõtteliini eitamine. Kütt kujutab oma filmides

monstrumlikke uudismoodustisi ning personaliseerib eluta loodust, samuti kuuluvad "kütilikud" ruumideformatsioonid ning füüsikaseaduste eiramine sürrealismi leksikasse. Kuid neile ühistunnustele vaatamata kannab ta kardinaalset teistsugust ideoloogiat — erinevalt sürrealistidest pole Küti missioon maailma radikaalne dekonstrueerimine ega maailmakorra mõjutamine. Ta on pigem virtuooslik mängur, kes samaaegselt sürrealistliku atmosfääri loomisega tegeleb loodud universumi ümbermõtestamisega.

Vaadelgem näitena artikli alguses kirjeldatud "Nööbi odüsseia" avaepisoodi. Mis siiski on need iseliikuvad moodustised, mis tungivad välja vetevälja augulisest pealiskihist? Autor tuleb vaatajale appi ning hilisemas episoodis avab moodustiste sisemuse, millest selgub, et tegu oleks justkui miniallveelaevaga, kus kriipsujukudest Yin ja Yang piipu tõmbavad. Poseidoni märguande peale hakkavad nad usinalt mööda kujundi sisemust üles-alla sebima, mis õigupoolest käivitabki moodustise liikumise. Äkki on kujutatu näol tegu viitega freudistlikule seksuaalsele sümboolikale: meri kui elu häll, Yini ja Yangi ühtesulamine enne moodustise katartilist liikumist kahe maailma vahel ja kogu tumemüstiline keskkond justkui viitaksid hämaratele alateadvuslikele tungidele. Kuid autori kirjelduslaad sisaldab tubli annuse irooniat, mis välistab nähtava surmtõsiselt võtmise. Pigem üritab ta vastata siirale lapselikule küsimusele — kuidas tekivad lained — ja kasutab selleks lapse enese fantaasiast küllastatud kujutlust. Ja et seejuures on võimalik tuvastada hulganisti freudistlikku ikonograafiat, häirib pigem täiskasvanuid, kui eksitab lapsi. Kasutades sürrealistlikku atribuutikat (ka sürrealistid said inspiratsiooni lastejoonistustest ja lapsepõlvemälestustest), pilab ta selle kunstisuuna suuri autoriteete. Kuid väita, et Küti näol pole tegu tõsiuskliku sürrealistiga, oleks samuti eksitav, sest ka sürrealistid kasutasid oma eelkäijate ideid vastavalt oma vajadustele. Kütile ehk meeldibki sürrealism eelkõige oma paradoksleva olemuse tõttu — sürrealism kui suurim vabadus on parim vahend vabaduse üle ilkumiseks.

Ma ei ole ilmselt kuigivõrd originaalne, kui tähendan Mati Küti ja David Lynchi loomingus tugevaid paralleele (kuigi arvesse võttes mõlema autori loomingulisi lähtekohti, tundub see ebatõenäoline). Küti näol on tegu eelkõige kunstnikuga, kes tähtsustab kujundit ning metamorfoosid tema filmides ei ole situatsiooni-, vaid kujundipõhised. Talle on kriitikas ettegi heidetud, et tema filmide *storyline* on raskelt jälgitav ning autor pole filmikaraktereid piisava selgusega välja arendanud. Kuid ei maksa otsida filmist seda, mida autor pole taotlenud. Kunstilised animafilmid, kui äärmiselt töömahukad filmivormid, ei peagi tegelema selge loojutustamise mudeliga ega sisaldama tohutus annuses edasirühkivat realismi — õnneks on audiovisuaalkultuuris selleks olemas teised žanrid.

Seevastu Lynch kui mängufilmi lavastaja peaks olema eelkõige loojutustaja *par excellence*. Tema eriliseks kiindumuseks on aga lõhutud jutustusstruktuuriga eksperimenteerimine ning sel teel "reaalsuse kao" tekitamine. Just siin leiab aset Küti ja Lynchi ristumine. Ja sarnaseid jooni neil jagub: mõlemad on suured eksperimenteerijad, mõlemaid paelub piirijuhtum, kus kohtuvad kitš ja avangard, mõlemad võtavad oma filmideformatsiooni-

"Nööbi odüsseia". *Urmas Jõemehe fotod*

de aluseks lihtsad muinasjutustruktuurid. Kuid kõik nimetatu ei seo neid olemuslikult. Mõlema autori ühisnimetaja leiame nende filmiruumide — reaalsuse ja Reaalse — koostoimes. "Süütust" reaalsusest üha väiksema osa välja suurendamine elimineerib kõik ebaoluliselt dekoratiivse ja paljastab naudingu igikestva substantsi — lamella. Selle mõiste võttis kasutusele Jacques Lacan, kes kirjeldas seda kui kehata organit, libiido puhast eluinstinkti ja igikestvat elu.

Filmides "Sprott võtmas päikest", "Plekkmäe Liidi", "Põrandaalune" ja "Nööbi odüsseia" näeme kaadris mingit hõljuvat moodustist, millest on isegi raske aru saada, kas ta lendab-lendleb-kukub. "Sprott võtmas

monstrumlikke uudismoodustisi ning personaliseerib eluta loodust, samuti kuuluvad "kütilikud" ruumideformatsioonid ning füüsikaseaduste eiramine sürrealismi leksikasse. Kuid neile ühistunnustele vaatamata kannab ta kardinaalset teistsugust ideoloogiat — erinevalt sürrealistidest pole Küti missioon maailma radikaalne dekonstrueerimine ega maailmakorra mõjutamine. Ta on pigem virtuooslik mängur, kes samaaegselt sürrealistliku atmosfääri loomisega tegeleb loodud universumi ümbermõtestamisega.

Vaadelgem näitena artikli alguses kirjeldatud "Nööbi odüsseia" avaepisoodi. Mis siiski on need iseliikuvad moodustised, mis tungivad välja vetevälja augulisest pealiskihist? Autor tuleb vaatajale appi ning hilisemas episoodis avab moodustiste sisemuse, millest selgub, et tegu oleks justkui miniallveelaevaga, kus kriipsujukudest Yin ja Yang piipu tõmbavad. Poseidoni märguande peale hakkavad nad usinalt mööda kujundi sisemust üles-alla sebima, mis õigupoolest käivitabki moodustise liikumise. Äkki on kujutatu näol tegu viitega freudistlikule seksuaalsele sümboolikale: meri kui elu häll, Yini ja Yangi ühtesulamine enne moodustise katartilist liikumist kahe maailma vahel ja kogu tumemüstiline keskkond justkui viitaksid hämaratele alateadvuslikele tungidele. Kuid autori kirjelduslaad sisaldab tubli annuse irooniat, mis välistab nähtava surmtõsiselt võtmise. Pigem üritab ta vastata siirale lapselikule küsimusele — kuidas tekivad lained — ja kasutab selleks lapse enese fantaasiast küllastatud kujutlust. Ja et seejuures on võimalik tuvastada hulganisti freudistlikku ikonograafiat, häirib pigem täiskasvanuid, kui eksitab lapsi. Kasutades sürrealistlikku atribuutikat (ka sürrealistid said inspiratsiooni lastejoonistustest ja lapsepõlvemälestustest), pilab ta selle kunstisuuna suuri autoriteete. Kuid väita, et Küti näol pole tegu tõsiuskliku sürrealistiga, oleks samuti eksitav, sest ka sürrealistid kasutasid oma eelkäijate ideid vastavalt oma vajadustele. Kütile ehk meeldibki sürrealism eelkõige oma paradoksleva olemuse tõttu — sürrealism kui suurim vabadus on parim vahend vabaduse üle ilkumiseks.

Ma ei ole ilmselt kuigivõrd originaalne, kui tähendan Mati Küti ja David Lynchi loomingus tugevaid paralleele (kuigi arvesse võttes mõlema autori loomingulisi lähtekohti, tundub see ebatõenäoline). Küti näol on tegu eelkõige kunstnikuga, kes tähtsustab kujundit ning metamorfoosid tema filmides ei ole situatsiooni-, vaid kujundipõhised. Talle on kriitikas ettegi heidetud, et tema filmide *storyline* on raskelt jälgitav ning autor pole filmikaraktereid piisava selgusega välja arendanud. Kuid ei maksa otsida filmist seda, mida autor pole taotlenud. Kunstilised animafilmid, kui äärmiselt töömahukad filmivormid, ei peagi tegelema selge loojutustamise mudeliga ega sisaldama tohutus annuses edasirühkivat realismi — õnneks on audiovisuaalkultuuris selleks olemas teised žanrid.

Seevastu Lynch kui mängufilmi lavastaja peaks olema eelkõige loojutustaja *par excellence*. Tema eriliseks kiindumuseks on aga lõhutud jutustusstruktuuriga eksperimenteerimine ning sel teel "reaalsuse kao" tekitamine. Just siin leiab aset Küti ja Lynchi ristumine. Ja sarnaseid jooni neil jagub: mõlemad on suured eksperimenteerijad, mõlemaid paelub piirijuhtum, kus kohtuvad kitš ja avangard, mõlemad võtavad oma filmideformatsiooni-

"Nööbi odüsseia". *Urmas Jõemehe fotod*

de aluseks lihtsad muinasjutustruktuurid. Kuid kõik nimetatu ei seo neid olemuslikult. Mõlema autori ühisnimetaja leiame nende filmiruumide — reaalsuse ja Reaalse — koostoimes. "Süütust" reaalsusest üha väiksema osa välja suurendamine elimineerib kõik ebaoluliselt dekoratiivse ja paljastab naudingu igikestva substantsi — lamella. Selle mõiste võttis kasutusele Jacques Lacan, kes kirjeldas seda kui kehata organit, libiido puhast eluinstinkti ja igikestvat elu.

Filmides "Sprott võtmas päikest", "Plekkmäe Liidi", "Põrandaalune" ja "Nööbi odüsseia" näeme kaadris mingit hõljuvat moodustist, millest on isegi raske aru saada, kas ta lendab-lendleb-kukub. "Sprott võtmas

päikest" inimtühjas meres elava metallhingedel kokku ja lahti käiva vineermehe elukeskkond on täitunud tiheda hõljumiga. On liig lisada, et selle indiviidi primitiivne olemisviis kätkeb kastratsioonihirmu, paljunemistahet ja identiteedikriisi. "Nööbi odüsseias" täidab "sadu" saare ja sarviliste elukeskkonda, kelle tsiviliseeritud elukorraldusse toob tundmatu sissetungija alateadlikku ärevust. "Plekkmäe Liidis" toimub tegevus kaader-kaadris, romantiliselt läbi maalitud värvilisi kaadreid ääristab mustvalge paspartuu, milles toimub mingite amööbsete osakeste pidev liikumine. Dramaatilistes episoodides, näiteks kui Liidi satub prügimäele, tungib sagiv-sigiv aines "kaadrisse" ning kogu pilt muutub mustvalgeks. Samal ajal ei saa autor läbi naljata: kaadrites, kus kujutatakse koera vaatepunkti ja tunge, näeme harjumuspärase lamella asemel lendavaid luid. Kõige stiilipuhtam näide pärineb aga "Põrandaalusest", milles näeme tantsimas degaslikku baleriini ühes talle järgneva sürreaalse nööbiga. Meile eksponeeritakse tantsiva baleriini reaalset maailma ja nööbi mikromaailma. Viimase puhul käitub kaamera justkui mikroskoop, mis paljastab kihava, kobrutava, poolduva ja jaguneva tundmatu elu.

Sellist võtet, kus reaalsuse üliligidus tekitab reaalsuse kao ning toob esile Reaalse, kasutab jõudsalt ka Lynch oma filmides. Kokkupuutumine selle tundmatu ja sügavalt häiriva mõõtmega toob enesega rahutuse ning soovi samastuda taas normaalse, st reaalsuse maailmaga. Nii Küti kui Lynchi filmiloomingut läbib sürrealistlik paradoks ehk katse kinni püüda see kõige kaduvam inimlikust kogemusest, hetked, kui kaks maailma, magav ja ärkvel olev, kohtuvad ja ühtivad.

Kas lynchimine või kyttimine? Valik polegi nii raske. Küti ja Lynchi põhierinevus avaldub oma tööst distantseerumisvõimes. Kui Kütt ajab lausa rööbiti dramaatilis-kunstilist ja nalja-pila liini, siis Lynchi eesmärk on vajutada kinosaalist lahkujale raske pitser otsaette. Kui Lynchi vaadates juhtudki korra lõbusalt turtsatama, siis samal hetkel tead, et kättemaks selle üleannetuse eest on juba soolas. Ehk kui "Nööbi odüsseias" maailmamerel hulpiva moodustise sees elavad oopiumisuitsetajatest Yin ja Yang jäävadki naljakateks spermatosoididekseks, siis Lynchi "Mulholland Drive'i" alguses nähtud groteskne vanapaar muutub filmi lõpus jälgiks kummituseks. Tundub, et Kütt teeb filme sarkasmist küllastunud keskealistele stoikutele ja Lynch noortele vihastele, kelles tubli annus ambivalentsi ning masohhismi.

"Nööbi odüsseia" vaieldamatu trumpäss on tema kunstiline tase — nii pilt kui ka heli haaravad esimesest kaadrist. Teostuselt on film valdavalt lamenukktehnikas, milles autor kasutab ka *ready-made*-kunstivõtteid ja kitši atribuutikat. Sõprade Yini ja Yangi kujutamisel kasutatakse joonisfilmi tehnikat — kriidijoonistust tahvlil. Materjalidest: plekki, klaasi, kohvi, traati, muru, porolooni, mulda, kulda, karda, karva jm. Kuid jätkem kirjeldused, seda filmi peab ise nägema. Ja eriti kuulama. Helilooja, helioperaatorid ja näitlejad on teinud niivõrd head koostööd, et kogu helipilt on tundlikult läbi töötatud ühtne tervik: pikad viiulistrihhid ja värsimõõdus lauldud aariad sulanduvad keskkonna helidesse, teravad ooperlikud väljalõiked kumenduvad vaikusse. Heli on selle filmiruumi loomulik osa, ühtaegu tihe ja õrn, kummastav ja konkreetne, arukalt traditsiooniline ja piisavalt üllatuslik. Ja mis seal salata, eks selle filmi helipildis on tunda tugevaid Lynchi mõjusid: need madalad, kumedad foonid ei liigu ruumis, vaid pigem moodustavad selle tekstuuri ja raami. Kuna aga "Nööbi odüsseias" toimub tegevus suuremas osas vee all, siis teatud reservatsioonidega võib võtta seda lynchilikku "vaikuse häält" osana keskkonnast. Kui Eestis antaks aasta parima filmi kategoorias eraldi auhind heli eest, siis "Nööbi odüsseia" näol oleks olemas üks tõhus pretendent. Sama käib ka kunstnikutöö kohta. Aga selleks, et Kütt oma kunstilise filmiteosega vaatajarekordeid lööks, on ta liiga suveräänne mõtleja.

Parim viis kõnesoleva autoriga tutvumiseks on teha järgmiselt. Võtke survemõõtur, iseliikuv silm, nööp või mõni muu ümmargune keerlev vorm, tagurpidi kolmnurk *alias* püramiid, lisage sellele küllastunud kollast, sügavat ultramariini ning natuke pidevat lendamist. No ja siis veel üht-teist, teie isikliku maitse kohaselt. Tehke mingi lugu selle ümber. Proovige ja vaadake, kuis küttimine õnnestus.

päikest" inimtühjas meres elava metallhingedel kokku ja lahti käiva vineermehe elukeskkond on täitunud tiheda hõljumiga. On liig lisada, et selle indiviidi primitiivne olemisviis kätkeb kastratsioonihirmu, paljunemistahet ja identiteedikriisi. "Nööbi odüsseias" täidab "sadu" saare ja sarviliste elukeskkonda, kelle tsiviliseeritud elukorraldusse toob tundmatu sissetungija alateadlikku ärevust. "Plekkmäe Liidis" toimub tegevus kaader-kaadris, romantiliselt läbi maalitud värvilisi kaadreid ääristab mustvalge paspartuu, milles toimub mingite amööbsete osakeste pidev liikumine. Dramaatilistes episoodides, näiteks kui Liidi satub prügimäele, tungib sagiv-sigiv aines "kaadrisse" ning kogu pilt muutub mustvalgeks. Samal ajal ei saa autor läbi naljata: kaadrites, kus kujutatakse koera vaatepunkti ja tunge, näeme harjumuspärase lamella asemel lendavaid luid. Kõige stiilipuhtam näide pärineb aga "Põrandaalusest", milles näeme tantsimas degaslikku baleriini ühes talle järgneva sürreaalse nööbiga. Meile eksponeeritakse tantsiva baleriini reaalset maailma ja nööbi mikromaailma. Viimase puhul käitub kaamera justkui mikroskoop, mis paljastab kihava, kobrutava, poolduva ja jaguneva tundmatu elu.

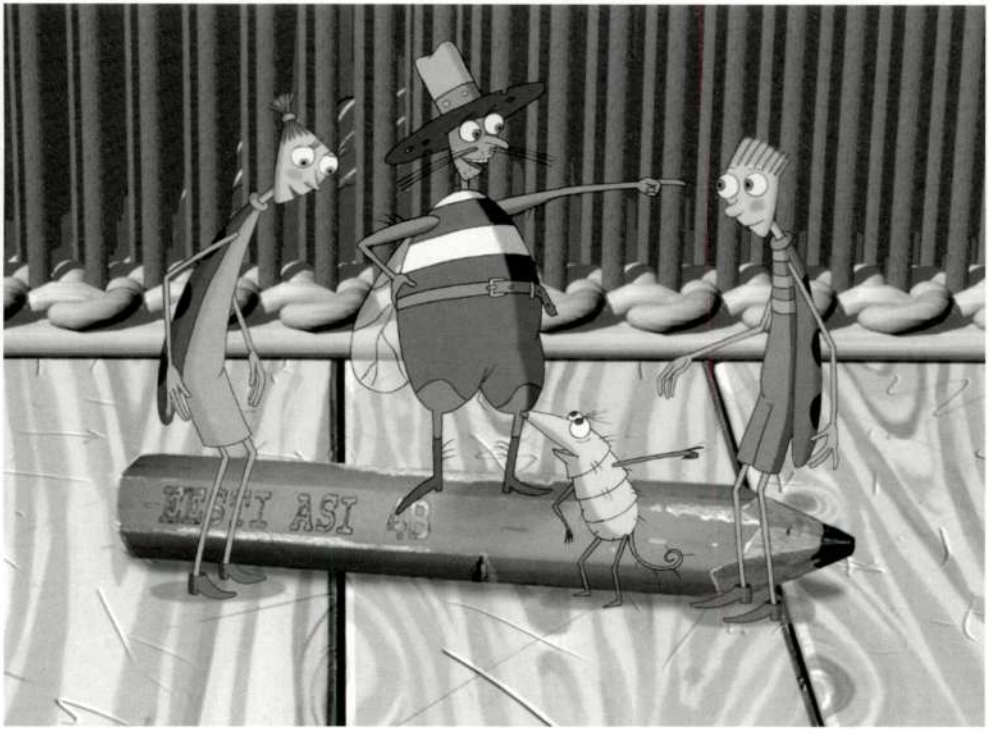
Sellist võtet, kus reaalsuse üliligidus tekitab reaalsuse kao ning toob esile Reaalse, kasutab jõudsalt ka Lynch oma filmides. Kokkupuutumine selle tundmatu ja sügavalt häiriva mõõtmega toob enesega rahutuse ning soovi samastuda taas normaalse, st reaalsuse maailmaga. Nii Küti kui Lynchi filmiloomingut läbib sürrealistlik paradoks ehk katse kinni püüda see kõige kaduvam inimlikust kogemusest, hetked, kui kaks maailma, magav ja ärkvel olev, kohtuvad ja ühtivad.

Kas lynchimine või kyttimine? Valik polegi nii raske. Küti ja Lynchi põhierinevus avaldub oma tööst distantseerumisvõimes. Kui Kütt ajab lausa rööbiti dramaatilis-kunstilist ja nalja-pila liini, siis Lynchi eesmärk on vajutada kinosaalist lahkujale raske pitser otsaette. Kui Lynchi vaadates juhtudki korra lõbusalt turtsatama, siis samal hetkel tead, et kättemaks selle üleannetuse eest on juba soolas. Ehk kui "Nööbi odüsseias" maailmamerel hulpiva moodustise sees elavad oopiumisuitsetajatest Yin ja Yang jäävadki naljakateks spermatosoididekseks, siis Lynchi "Mulholland Drive'i" alguses nähtud groteskne vanapaar muutub filmi lõpus jälgiks kummituseks. Tundub, et Kütt teeb filme sarkasmist küllastunud keskealistele stoikutele ja Lynch noortele vihastele, kelles tubli annus ambivalentsi ning masohhismi.

"Nööbi odüsseia" vaieldamatu trumpäss on tema kunstiline tase — nii pilt kui ka heli haaravad esimesest kaadrist. Teostuselt on film valdavalt lamenukktehnikas, milles autor kasutab ka *ready-made*-kunstivõtteid ja kitši atribuutikat. Sõprade Yini ja Yangi kujutamisel kasutatakse joonisfilmi tehnikat — kriidijoonistust tahvlil. Materjalidest: plekki, klaasi, kohvi, traati, muru, porolooni, mulda, kulda, karda, karva jm. Kuid jätkem kirjeldused, seda filmi peab ise nägema. Ja eriti kuulama. Helilooja, helioperaatorid ja näitlejad on teinud niivõrd head koostööd, et kogu helipilt on tundlikult läbi töötatud ühtne tervik: pikad viiulistrihhid ja värsimõõdus lauldud aariad sulanduvad keskkonna helidesse, teravad ooperlikud väljalõiked kumenduvad vaikusse. Heli on selle filmiruumi loomulik osa, ühtaegu tihe ja õrn, kummastav ja konkreetne, arukalt traditsiooniline ja piisavalt üllatuslik. Ja mis seal salata, eks selle filmi helipildis on tunda tugevaid Lynchi mõjusid: need madalad, kumedad foonid ei liigu ruumis, vaid pigem moodustavad selle tekstuuri ja raami. Kuna aga "Nööbi odüsseias" toimub tegevus suuremas osas vee all, siis teatud reservatsioonidega võib võtta seda lynchilikku "vaikuse häält" osana keskkonnast. Kui Eestis antaks aasta parima filmi kategoorias eraldi auhind heli eest, siis "Nööbi odüsseia" näol oleks olemas üks tõhus pretendent. Sama käib ka kunstnikutöö kohta. Aga selleks, et Kütt oma kunstilise filmiteosega vaatajarekordeid lööks, on ta liiga suveräänne mõtleja.

Parim viis kõnesoleva autoriga tutvumiseks on teha järgmiselt. Võtke survemõõtur, iseliikuv silm, nööp või mõni muu ümmargune keerlev vorm, tagurpidi kolmnurk *alias* püramiid, lisage sellele küllastunud kollast, sügavat ultramariini ning natuke pidevat lendamist. No ja siis veel üht-teist, teie isikliku maitse kohaselt. Tehke mingi lugu selle ümber. Proovige ja vaadake, kuis küttimine õnnestus.

LENNUVÕIMETUTE LUMELEPATRIINUDE *BAD TRIP*



"Lepatriinude jõulud", 2001. Režissöörid Heiki Ernits ja Janno Põldma. *Äädikakärbes Pedro annab juhtnööre lepatriinudele Tiinile ja Miale.*

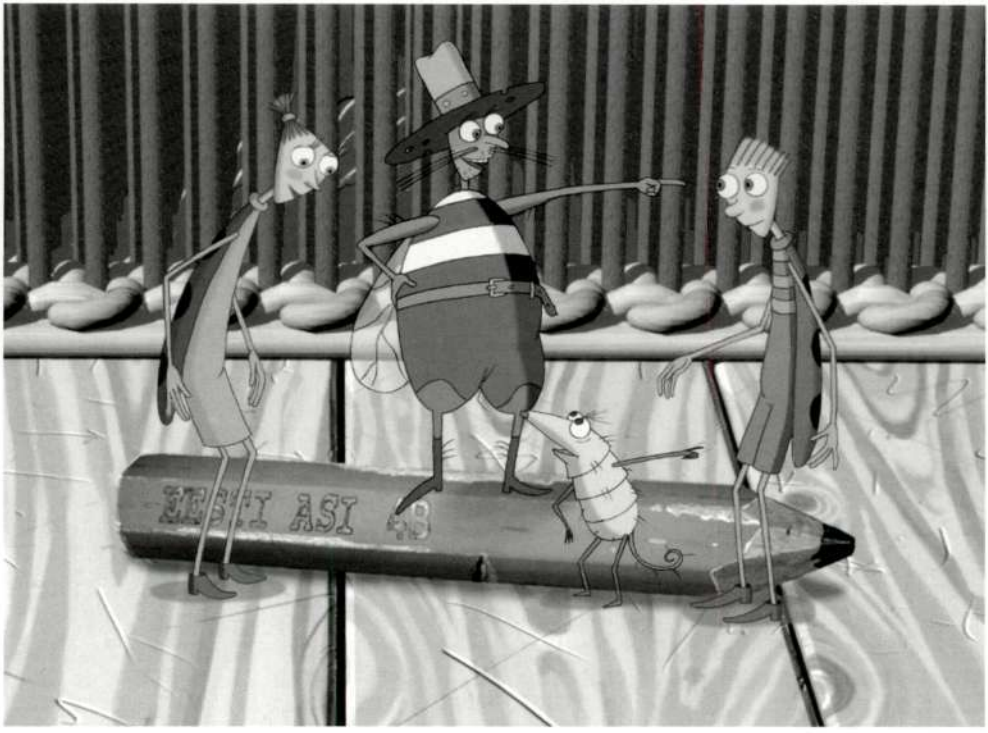
"LEPATRIINUDE JÕULUD". Režissöörid **Heiki Ernits** ja **Janno Põldma**, stsenaristid **Janno Põldma, Heiki Ernits** ja **Andrus Kivirähk**, kunstnik **Heiki Ernits**, taustakunstnikud: **Heiki Ernits, Krista Lepland** ja **Mati Kütt**, muusika: **Sven Grünberg**, dialoogid: **Janno Põldma**, jutustaja tekst: **Andrus Kivirähk**, digitaalanimatsioon: **Marje-Ly Liiv**, monteerija **Janno Põldma**, näitlejad: **Lembit Ulfsak, Anu Lamp, Andero Ermel, Kaljo Kiisk, Peeter Oja, Marko Matvere, Jan Uuspõld, Elina Reinold, Margus Tabor, Garmen Tabor** ja **Johanna Ulfsak**, animatsioon: **Tarmo Vaarmets, Marje Ale, Ülle Metsur, Antanas Povilionis** ja **Ruslan Piterja**, 3D-animatsioon: **Ragnar Riiner**, heli: **Tiina Andreas** ja **Horret Kuus**, heliefektid: **Olger Bernadt** ja **Ants Andreas**, režissööri assistent **Ere Tõtt**, tootmisassistendid **Rutt Unnuk, Linda Sade** ja **Peeter Tammisto**, produtsent **Kalev Tamm**. 35 mm, 50 min, värviline. © "Eesti Joonisfilm", 2001.

Kas teile ei tundu, et meie, kunstnikud, oleme ainukesed poeedid, ainukesed, kes tõeliselt loovad uut luulet?

Salvador Dalí kirjast Federico García Lorcale

Iga kommunikatsioon kannab endas suuremat informatsioonilist pagasit, kui üksi selle loojatest arvatagi oskaks. Et tõendusmaterjalide nappuse tõttu üleinterpretatsioo-

LENNUVÕIMETUTE LUMELEPATRIINUDE *BAD TRIP*



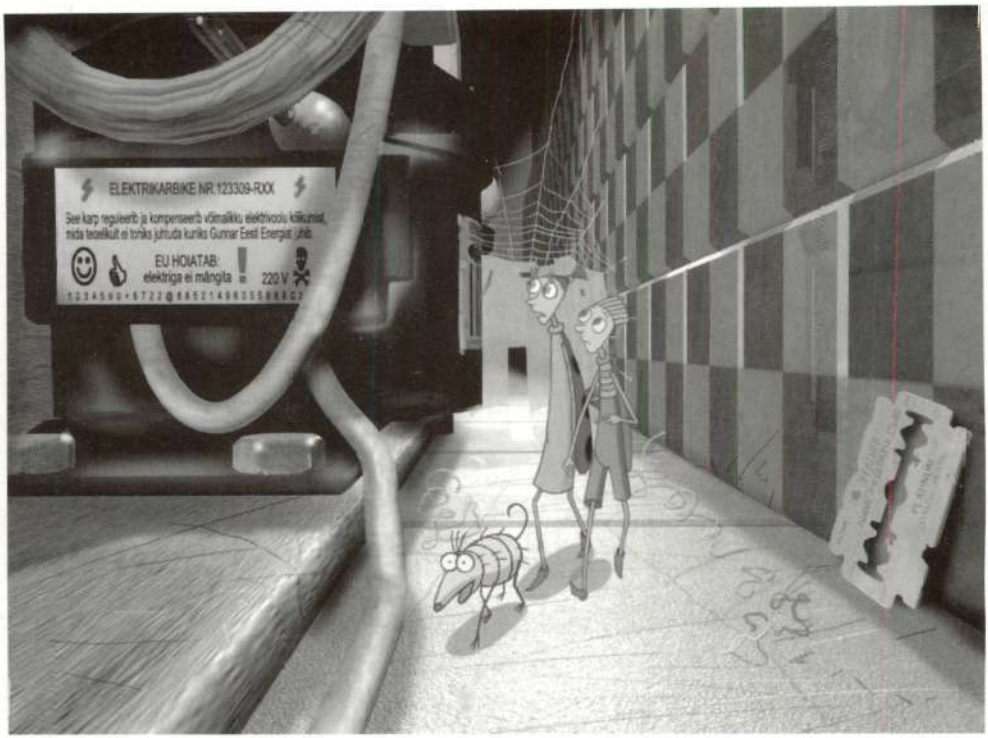
"Lepatriinude jõulud", 2001. Režissöörid Heiki Ernits ja Janno Põldma. *Äädikakärbes Pedro annab juhtnööre lepatriinudele Tiinile ja Miale.*

"LEPATRIINUDE JÕULUD". Režissöörid **Heiki Ernits** ja **Janno Põldma**, stsenaristid **Janno Põldma, Heiki Ernits** ja **Andrus Kivirähk**, kunstnik **Heiki Ernits**, taustakunstnikud: **Heiki Ernits, Krista Lepland** ja **Mati Kütt**, muusika: **Sven Grünberg**, dialoogid: **Janno Põldma**, jutustaja tekst: **Andrus Kivirähk**, digitaalanimatsioon: **Marje-Ly Liiv**, monteerija **Janno Põldma**, näitlejad: **Lembit Ulfsak, Anu Lamp, Andero Ermel, Kaljo Kiisk, Peeter Oja, Marko Matvere, Jan Uuspõld, Elina Reinold, Margus Tabor, Garmen Tabor** ja **Johanna Ulfsak**, animatsioon: **Tarmo Vaarmets, Marje Ale, Ülle Metsur, Antanas Povilionis** ja **Ruslan Piterja**, 3D-animatsioon: **Ragnar Riiner**, heli: **Tiina Andreas** ja **Horret Kuus**, heliefektid: **Olger Bernadt** ja **Ants Andreas**, režissööri assistent **Ere Tõtt**, tootmisassistendid **Rutt Unnuk, Linda Sade** ja **Peeter Tammisto**, produtsent **Kalev Tamm**. 35 mm, 50 min, värviline. © "Eesti Joonisfilm", 2001.

Kas teile ei tundu, et meie, kunstnikud, oleme ainukesed poeedid, ainukesed, kes tõeliselt loovad uut luulet?

Salvador Dalí kirjast Federico García Lorcale

Iga kommunikatsioon kannab endas suuremat informatsioonilist pagasit, kui üksi selle loojatest arvatagi oskaks. Et tõendusmaterjalide nappuse tõttu üleinterpretatsioo-



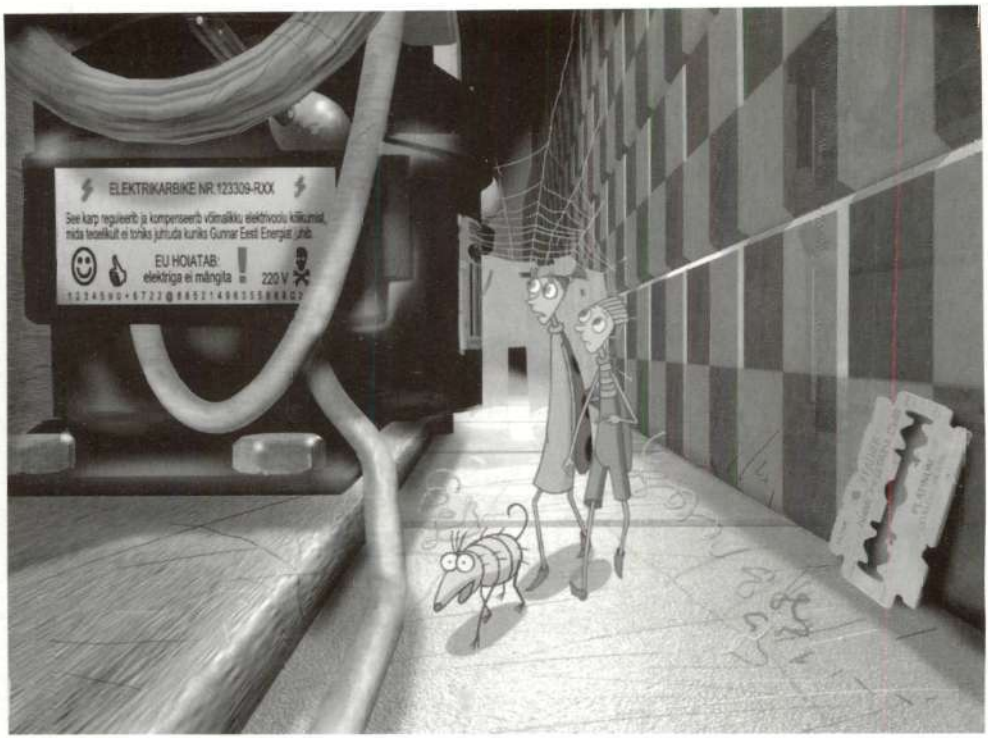
"Lepatriinude jõulud". *Tim ja Mia suunduvad külmkappi.*

ni ei tekiks, tuleks eeldada teose avatust. Laste- ja/või multifilmilt on seda lihtsam, aga samas ka keerulisem eeldada, eriti kui arvestada, et seda laadi professionaalne kriitika meil puudub; kriitika, mille eesmärgiks peaks olema (kriitika) tarbija suunamine ise vaatama ja mõtlema, mitte filmielamusi tema eest ära elama, nagu tihtipeale tavaks kipub olema.

"Lepatriinude jõulud" on **Janno Põldma** ja **Heiki Ernitsa** kolmas täispikk multikas, kus kaks noort ning armunud lumelepatriinut satuvad juhtumisi inimeste maailma, kohtavad seal hulgaliselt personaalse kiiksuga putukaid ja põrnikaid, kellest keegi ei oska juhatada neile tagasiteed metsa, ning pääsevad lõpuks koju tänu jõuluvanale.

Lepatriinudega on autorid jõudnud teatava arhetüüpse klišeeni, kus arhetüüp ja klišee asetsevad vastavalt auditooriumidele paika väänatud tasanditel. Klišeeks nimetan stiili, märki, nalja, narratiivi, unenäo ja/või filmi pealispinda. Arhetüüp on kokkupuude Muuilmaga, visioonide otsing, rangelt subjektiivsena esilduva universaalse maailmakirjelduse taotlus, peidusolek. Ideaaljuhul peaksid need kaks totaalselt läbi põimunud olema, ent kui üks puudu, siis kuri karjas. Resümee: igas filmis võiksid olla — ja vist sõltub ka ilmast, kas nad on seal, — lastelugu (ei pea tingimata õpetlik-moraliseeriv olema) ja kultuslikuks muutuvad elemendid. Viimaseid oleks "Lottet" ning "Tomi ja Fluffyt" näinuna eeldanud rohkemalt, nende puudumine aga lasi ehk paista tähtsamalgi problemaatikal.

Klassikalises mõttes on tegemist arenguloogа, pigem kulgemiseloogа, mis on igati väärikas žanr ja mis, rääkimata filmist, isegi igas seisvale kujutisele taandatud liikuvas kujutises on kindlalt olemas. Mõningatel andmetel nimetatakse seda kvintessentsiks taandatud hea ja parema tuuma ka kunstiks. Kui autorite eelmistes filmides "Tomis ja Fluffys" ning "Lottes" veiderdasid erinevate loomariikide absurdselt totakate inimnimedega esindajad, siis seekord on tegu märksa peenmateriaalsema tasandiga, millesse eluvaimu sissemanamine ja muu *lobby*-töö puhtpedagoogilisest vaatenurgast märksa tänuväärsem on. "Kõik subjektiivsed kogemused on olemuselt lõppude lõpuks ajus toimuvad protsessid. Meil kõigil on oma individuaalne keemia. Iga olend on ainukordne — unikaalne bioloogi-



"Lepatriinude jõulud". *Tim ja Mia suunduvad külmkappi.*

ni ei tekiks, tuleks eeldada teose avatust. Laste- ja/või multifilmilt on seda lihtsam, aga samas ka keerulisem eeldada, eriti kui arvestada, et seda laadi professionaalne kriitika meil puudub; kriitika, mille eesmärgiks peaks olema (kriitika) tarbija suunamine ise vaatama ja mõtlema, mitte filmielamusi tema eest ära elama, nagu tihtipeale tavaks kipub olema.

"Lepatriinude jõulud" on **Janno Põldma** ja **Heiki Ernitsa** kolmas täispikk multikas, kus kaks noort ning armunud lumelepatriinut satuvad juhtumisi inimeste maailma, kohtavad seal hulgaliselt personaalse kiiksuga putukaid ja põrnikaid, kellest keegi ei oska juhatada neile tagasiteed metsa, ning pääsevad lõpuks koju tänu jõuluvanale.

Lepatriinudega on autorid jõudnud teatava arhetüüpse klišeeni, kus arhetüüp ja klišee asetsevad vastavalt auditooriumidele paika väänatud tasanditel. Klišeeks nimetan stiili, märki, nalja, narratiivi, unenäo ja/või filmi pealispinda. Arhetüüp on kokkupuude Muuilmaga, visioonide otsing, rangelt subjektiivsena esilduva universaalse maailmakirjelduse taotlus, peidusolek. Ideaaljuhul peaksid need kaks totaalselt läbi põimunud olema, ent kui üks puudu, siis kuri karjas. Resümee: igas filmis võiksid olla — ja vist sõltub ka ilmast, kas nad on seal, — lastelugu (ei pea tingimata õpetlik-moraliseeriv olema) ja kultuslikuks muutuvad elemendid. Viimaseid oleks "Lottet" ning "Tomi ja Fluffyt" näinuna eeldanud rohkemalt, nende puudumine aga lasi ehk paista tähtsamalgi problemaatikal.

Klassikalises mõttes on tegemist arenguloogа, pigem kulgemiseloogа, mis on igati väärikas žanr ja mis, rääkimata filmist, isegi igas seisvale kujutisele taandatud liikuvas kujutises on kindlalt olemas. Mõningatel andmetel nimetatakse seda kvintessentsiks taandatud hea ja parema tuuma ka kunstiks. Kui autorite eelmistes filmides "Tomis ja Fluffys" ning "Lottes" veiderdasid erinevate loomariikide absurdselt totakate inimnimedega esindajad, siis seekord on tegu märksa peenmateriaalsema tasandiga, millesse eluvaimu sissemanamine ja muu *lobby*-töö puhtpedagoogilisest vaatenurgast märksa tänuväärsem on. "Kõik subjektiivsed kogemused on olemuselt lõppude lõpuks ajus toimuvad protsessid. Meil kõigil on oma individuaalne keemia. Iga olend on ainukordne — unikaalne bioloogi-

"Lepatriinude jõulud". *Jõulukirp Jussi kontrollib kingisaajate nimekirja.*

liste molekulide kandja," võiks tsiteerida Dylan Evansit.

Väljatoomist väärib sündmuste käivitumine, Lotte hedonistlikus maailmas on reis päikselis-positiivne, seiklus ja *action*, kus midagi paha ei juhtu ega saagi juhtuda. Lepatriinud aga ärkavad pärast *blackhole*'i ja arvavad, et katus on ära sõitnud. Aasta pühalikem päev ja intiimseim hetk kahe noore elus on asendunud millegi nimetuga. Timothy Leary leksikat ekspluateerides võiks üht juhtu nimetada *good trip*'iks, teist *bad trip*'iks. Kummalisel kombel tundus mulle lepatriinude film ka nii stilistiliselt kui visuaalselt samuti õõvasem. Eks oma osa ole selles ka buliimsetel lepatriinudel ja kõrvaltegelastel, kellel stoori arengu seisukohalt vaid nullrollid täita on.

Need on mõtted, mida tekitavad minu esimesed meenutused "Lepatriinudest". Ja veel tundub mulle järjest põhilisemana kogu "Lepatriinudest" ja neile kummituslikuna representeeruvast meieilmast jääv makaaber nägemus, kus lume pähe pakutakse külmkappi ning reaalsuse pähe 3D simulaakrumit. Emotsionaalne ja sotsiaalne kuristik erinevate tsivilisatsioonide vahel joonistub teravalt välja. Lepatriinud ürgsele energiale oma psüühes ei avane. Nende maailmapilt ei kilustu, mälestus kodumetsast ei kahvatu.

Lahendus tuleb nagu jõuluvana, tuleb nagu *deus ex machina*, külaline hoopis kolmandast maailmast, kes lahtised otsad, fiktsiooni ja tõelisuse ühendab. Kristlik pseudomütoloogia — kas sümbol või kommertsimasin, mõlemat näikse, vältimatult. Kosmos kõrgel, nõiad kaugel. Et tänapäeva kino on kultuurilise globaliseerumise lipulaev, taandub igale filmimaailma ajastu lapsele. Paradoks: ühtki filmi ei saa süsteemi valada, samas ei saa ka süsteem ilma filmideta eksisteerida.

Õige sõnajärjekord, nagu oleks öelnud varane Derrida (muidugi mitte ära segada hilise Derridaga, kes seda väitnud poleks), on lihtsalt keelelise kompetentsi küsimus. Kuid see polegi filmi seisukohalt enam oluline. Mis oli filmi t ä h e n d u s? Vägivallatu meelelahutus, telepurgi täide 24. detsembri õhtuks, faktid teistsuguste maailmade olemasolust. Lennuvõimetud lepatriinud.

"Lepatriinude jõulud". *Jõulukirp Jussi kontrollib kingisaajate nimekirja.*

liste molekulide kandja," võiks tsiteerida Dylan Evansit.

Väljatoomist väärib sündmuste käivitumine, Lotte hedonistlikus maailmas on reis päikselis-positiivne, seiklus ja *action*, kus midagi paha ei juhtu ega saagi juhtuda. Lepatriinud aga ärkavad pärast *blackhole*'i ja arvavad, et katus on ära sõitnud. Aasta pühalikem päev ja intiimseim hetk kahe noore elus on asendunud millegi nimetuga. Timothy Leary leksikat ekspluateerides võiks üht juhtu nimetada *good trip*'iks, teist *bad trip*'iks. Kummalisel kombel tundus mulle lepatriinude film ka nii stilistiliselt kui visuaalselt samuti õõvasem. Eks oma osa ole selles ka buliimsetel lepatriinudel ja kõrvaltegelastel, kellel stoori arengu seisukohalt vaid nullrollid täita on.

Need on mõtted, mida tekitavad minu esimesed meenutused "Lepatriinudest". Ja veel tundub mulle järjest põhilisemana kogu "Lepatriinudest" ja neile kummituslikuna representeeruvast meieilmast jääv makaaber nägemus, kus lume pähe pakutakse külmkappi ning reaalsuse pähe 3D simulaakrumit. Emotsionaalne ja sotsiaalne kuristik erinevate tsivilisatsioonide vahel joonistub teravalt välja. Lepatriinud ürgsele energiale oma psüühes ei avane. Nende maailmapilt ei kilustu, mälestus kodumetsast ei kahvatu.

Lahendus tuleb nagu jõuluvana, tuleb nagu *deus ex machina*, külaline hoopis kolmandast maailmast, kes lahtised otsad, fiktsiooni ja tõelisuse ühendab. Kristlik pseudomütoloogia — kas sümbol või kommertsimasin, mõlemat näikse, vältimatult. Kosmos kõrgel, nõiad kaugel. Et tänapäeva kino on kultuurilise globaliseerumise lipulaev, taandub igale filmimaailma ajastu lapsele. Paradoks: ühtki filmi ei saa süsteemi valada, samas ei saa ka süsteem ilma filmideta eksisteerida.

Õige sõnajärjekord, nagu oleks öelnud varane Derrida (muidugi mitte ära segada hilise Derridaga, kes seda väitnud poleks), on lihtsalt keelelise kompetentsi küsimus. Kuid see polegi filmi seisukohalt enam oluline. Mis oli filmi t ä h e n d u s? Vägivallatu meelelahutus, telepurgi täide 24. detsembri õhtuks, faktid teistsuguste maailmade olemasolust. Lennuvõimetud lepatriinud.

ANDRES MAIMIK

ARNOLDI KROONIKAD – EESTI MEELELAHUTUSE ONTOLOOGIA

"Teine Arnold", 2002. Režissöör Urmas E. Liiv. *Arnold Oksmaa.*

"TEINE ARNOLD". Stsenarist, režissöör, operaator ja monteerija **Urmas E. Liiv**, teine operaator **Arnold Oksmaa**, heli: **Tiina Andreas** ja **Ants Andreas**, tootmisassistent **Arbo Tammiksaar**, produtsent **Tõnu Karro**, pildid joonistas **Peep Pedmanson**, muusika: **Arnold Oksmaa**. *Betacam SP*, 54 min, värviline. © "Eesti Tõsielufilm", 2002.

Kõigepealt pealkirjast. **"Teine Arnold"** on tõeline naelapea, mis lubab ühe koloriitse tegelase portree tagant otsida fundamentaalsemaid küsimusi.

Sõna "teine" pealkirjas viitab, et tegemist pole asjaga iseeneses, vaid pigem peegelduse, vastanduse, erisusega. Teise kontseptsioon omab nii psühhoanalüütilist kui ka sotsiaalfilosoofilist tagapõhja. Prantsuse psühhoanalüütiku Jacques Lacani terminoloogias on Teine alus, millelt Subjekt end formeerib. See tähistab kõike subjektist väljapoole jäävat, mille vastu peegeldudes võrsub Subjekti eristav ja individuaalne enesetunnetus.

Psühhoanalüütilise Teise idee on inspireerinud kõikvõimalikke antropoloogilisi ja feministlikke teooriaid, mis näevad Teises "inimmõtte fundamentaalset kategooriat". Raamatus "Teine sugupool" kirjeldab naisõigusluse ema Simone de Beauvoir patriarhaalset mõttemalli: "Ükski inimrühm ei määratle end kui ainsat, põhilist, esimest *(the one)*, ilma et oleks koheselt paika pannud neile vastanduva Teise. Selles kontekstis on naine Teine, kes, läbi oma seksuaalse erinevuse, aitab defineerida Meest kui Subjekti."

Postkoloniaalsed teooriad aga näevad Subjekti–Teise vastandust kui kolonistlikku mõttemalli, Kultuuri ja Looduse opositsiooni. Lääs tunnetab ennast kui Kultuuri, mille vastas seisavad tsiviliseerimatud metslased, Teine. Michel Foucault laiendab Teise mõistet ka tsivilisatsioonisisestele anomaaliatele ja vähemustele: hullumeelsetele, kurjategijatele, homoseksuaalsetele, immigrantidele. Teine on Esimese (ühiskonna *mainstream*'i) jaoks mõistetamatu, struktureeritu, pelutav, võõras, ohtlik tsivilisatsiooni koos hoidvatele väärtustele ja hoiakutele. Et Teise mõju minimeerida, tuleb nad kohe assimileerida (st kultuuristada) või ühiskonnast isoleerida. Teise olemasolu sünnitab "normaalsetes" võõrastust ja ängi. Pekka Erelt kirjutab "Eesti Ekspressi" juhtkirjas: "Kas teile vahel ei tundu, et vähemus hakkab hoopis enamust ahistama? Olla valge, heteroseksuaalne ja terve mees pole varsti enam asi, mille üle uhkust tunda."

ANDRES MAIMIK

ARNOLDI KROONIKAD – EESTI MEELELAHUTUSE ONTOLOOGIA

"Teine Arnold", 2002. Režissöör Urmas E. Liiv. *Arnold Oksmaa.*

"TEINE ARNOLD". Stsenarist, režissöör, operaator ja monteerija **Urmas E. Liiv**, teine operaator **Arnold Oksmaa**, heli: **Tiina Andreas** ja **Ants Andreas**, tootmisassistent **Arbo Tammiksaar**, produtsent **Tõnu Karro**, pildid joonistas **Peep Pedmanson**, muusika: **Arnold Oksmaa**. *Betacam SP*, 54 min, värviline. © "Eesti Tõsielufilm", 2002.

Kõigepealt pealkirjast. **"Teine Arnold"** on tõeline naelapea, mis lubab ühe koloriitse tegelase portree tagant otsida fundamentaalsemaid küsimusi.

Sõna "teine" pealkirjas viitab, et tegemist pole asjaga iseeneses, vaid pigem peegelduse, vastanduse, erisusega. Teise kontseptsioon omab nii psühhoanalüütilist kui ka sotsiaalfilosoofilist tagapõhja. Prantsuse psühhoanalüütiku Jacques Lacani terminoloogias on Teine alus, millelt Subjekt end formeerib. See tähistab kõike subjektist väljapoole jäävat, mille vastu peegeldudes võrsub Subjekti eristav ja individuaalne enesetunnetus.

Psühhoanalüütilise Teise idee on inspireerinud kõikvõimalikke antropoloogilisi ja feministlikke teooriaid, mis näevad Teises "inimmõtte fundamentaalset kategooriat". Raamatus "Teine sugupool" kirjeldab naisõigusluse ema Simone de Beauvoir patriarhaalset mõttemalli: "Ükski inimrühm ei määratle end kui ainsat, põhilist, esimest *(the one)*, ilma et oleks koheselt paika pannud neile vastanduva Teise. Selles kontekstis on naine Teine, kes, läbi oma seksuaalse erinevuse, aitab defineerida Meest kui Subjekti."

Postkoloniaalsed teooriad aga näevad Subjekti–Teise vastandust kui kolonistlikku mõttemalli, Kultuuri ja Looduse opositsiooni. Lääs tunnetab ennast kui Kultuuri, mille vastas seisavad tsiviliseerimatud metslased, Teine. Michel Foucault laiendab Teise mõistet ka tsivilisatsioonisisestele anomaaliatele ja vähemustele: hullumeelsetele, kurjategijatele, homoseksuaalsetele, immigrantidele. Teine on Esimese (ühiskonna *mainstream*'i) jaoks mõistetamatu, struktureeritu, pelutav, võõras, ohtlik tsivilisatsiooni koos hoidvatele väärtustele ja hoiakutele. Et Teise mõju minimeerida, tuleb nad kohe assimileerida (st kultuuristada) või ühiskonnast isoleerida. Teise olemasolu sünnitab "normaalsetes" võõrastust ja ängi. Pekka Erelt kirjutab "Eesti Ekspressi" juhtkirjas: "Kas teile vahel ei tundu, et vähemus hakkab hoopis enamust ahistama? Olla valge, heteroseksuaalne ja terve mees pole varsti enam asi, mille üle uhkust tunda."

Sotsiaalteadlased on Eesti ühiskonna lõhestumiste kirjeldamiseks juurutanud mõiste Teine Eesti. Müüriga ümbritsetud jõukate, ilusate, haritute, ettevõtlike, edasipüüdlike urbanistide saarekesi ümbritseb pensionäride, maakate, immigrantide, vaeste ja narkarite poriookean. Teine Eesti toimib kui elav eteheide täissöönud Esimesele Eestile, ent samas võimaldab see projektsioon Esimesel Eestil määratleda end kui iseseisvat Subjekti.

Teise konstruktsiooni üheks selgemaks väljenduseks on ühiskonnas levinud suhtumine vaimuhälvikuisse. Kas vaimuhaige on Teine või teistsugune? Kas vaimuhaiged on mentaalsed dissidendid, "normaalsele" kooselule ohtlikud elemendid, kes tuleb sulgeda sügavale parandusmajadesse? Nõukogude süsteem paigutas teisitimõtlejaid vaimuhaiglate kinnistesse osakondadesse, osundades, et nn vaimne kõrvalekalle on üks universaalsemaid õigustusi Teise represseerimiseks.

Või on õigus antipsühhiaatrilise liikumise aktivistidel, et kogu psühhiaatria on võimuinstrument, mille abil otsustatakse, milline maailmataju on ainus ja õige, ning kõikvõimalikud muud maailmataju vormid kuuluvad kohe "parandamisele". Stigmatiseerides Teist, toodab psühhiaatria väidetavalt vaid hullumeelsust juurde.

Lars von Trieri filmis "Idioodid" panustab mänguidiootide kogukond just vaimupuudega inimeste teisesuse peale. Nad teavad, et demokraatliku ühiskonna kandetalad — kristlik-humanistlikud imperatiivid — käsivad vaimust vaeseid kohelda kui enesega võrdseid ligimesi. See muudab "korralike kodanike" reaktsiooni idiootide agressiivsetele protestiaktsioonidele abituks ja naeruväärseks. Samas on idiootide kommuun põhiolemuselt grupiteraapia, Teise avamine iseendas, spontaansuse, struktureerimata eluvormi vallapäästmine elik tsivilisatsiooni rüpest metslusse pagemine.

Urmas E. Liivi dokumentaal **"Teine Arnold"** on sarnane von Trieri idiootide platvormiga — see on karnevaliefekt, kõlbeliselt kahtlane, ent intellektuaalselt köitev *satyricon* reaalelu elementidega. Et tuua ilmsiks ühiskonnas ladestunud väärtused ja normid, on vaja vaimse kõrvalekaldega provokaatorit, kelle karikatuurne, norme ignoreeriv toimlemine tungiks läbi kaitsekihtide ja puhvertsoonide, nagu vahe nuga läbi või. Piisab konventsionaalsete käitumismustrite jäljendamisest idiotismi võtmes, kui see muutub kõverpeegli viibutamiseks ennastimetleva ühiskonna palge ees.

Arnold Oksmaa on koloriitne karakter, kelle pidurdamatu energia ja maniakaalne edevus teevad tast omamoodi popstaari paroodia. Ta on just äsja võitnud vaimupuudega inimeste Eurovisiooni lauluvõistluse ning nõuab, et linnavalitsus tunnustaks tema saavutusi samas ulatuses kui Padari ja Bentoni võitu ning finantseeriks tema agulikorteri remonti. Tekkivas meediakäras peesitab Arnold nagu kõuts kuumal plekk-katusel.

Siin-seal kahtlustatakse teda pettuses. Õhku jääb küsimus, kas Arnold on ikka nii hälbinud, et nautida händikäpiks olemise privileege, või teeb ta egomaniakaalset PR kampaaniat?

Teist Arnoldit iseloomustavad esimeste Arnoldite parimad omadused — ta on trotslik tegudemees, nagu Arnold Schwarzenegger ja lobisemisjanuline nagu Arnold Rüütel. Arnold küll klammerdub inimeste külge, ent võib nad kohe ka üle parda visata. Lastekodus veedetud lapsepõlv on põhjustanud tõenäoliselt ülearenenud tunnustusvajaduse ja hülgamishirmu. Arnold on visa, sihikindel, ent tema kesknärvisüsteemi ja ajutöö eripärast johtuvalt on tal nõrgalt arenenud eneserefleksioon, sisemised pidurdus-, analüüsi- ja tsensuurimehhanismid.

Seetõttu võivad filmi varjutada teatud ärakasutamisilmingud — kuulsusjanust pimestatud Arnold ei anna täpselt aru, milline ta väljapoole paistab. Teda on lihtne manipuleerida. Piisab vaid üles kütta edevus, ja poiss on valmis ükskõik milleks. Urmas Eero Liiv on püüdnud küll seda eetilist lõksu polsterdada, avalikustades lavastuslikud manipuleerimisvõtted, kaadrid, milles režissöör jagab kaadri tagant peategelasele korraldusi.

Filmi huvitavamad episoodid on need, mis kujutavad inimeste reaktsiooni kokkupuutel Arnold Oksmaaga. Meediamehed TV 3st ja "Uuno" raadiost irvitavad varjamatult Arnoldi üle, kuigi mängivad selle välja frivoolse poolehoiuavaldusena. Kui Arnold läheb end ooperilauljaks pakkuma, püüab kultuuriametnik talle kannatlikult ja lihtsas keeles seletada, kuidas asjad tegelikult käivad: "Klassikalist laulu õpitakse pikki-pikki aastaid." — "Ah soo," vastab Arnold, "ma pole sellele mõelnudki."

Olgugi et Arnoldi sundmõte on tõestada, et ta on täiesti normaalne inimene, vajab ta, et temaga suheldaks kui puudulikuga. Seetõttu tabab teda šokk, kui puuetega inimeste ühingus sõimatakse Arnoldit vaimsele puudele apelleerimise pärast. Nad kahtlustavad Arnoldit selles, mida too on kõige rohkem

Sotsiaalteadlased on Eesti ühiskonna lõhestumiste kirjeldamiseks juurutanud mõiste Teine Eesti. Müüriga ümbritsetud jõukate, ilusate, haritute, ettevõtlike, edasipüüdlike urbanistide saarekesi ümbritseb pensionäride, maakate, immigrantide, vaeste ja narkarite poriookean. Teine Eesti toimib kui elav eteheide täissöönud Esimesele Eestile, ent samas võimaldab see projektsioon Esimesel Eestil määratleda end kui iseseisvat Subjekti.

Teise konstruktsiooni üheks selgemaks väljenduseks on ühiskonnas levinud suhtumine vaimuhälvikuisse. Kas vaimuhaige on Teine või teistsugune? Kas vaimuhaiged on mentaalsed dissidendid, "normaalsele" kooselule ohtlikud elemendid, kes tuleb sulgeda sügavale parandusmajadesse? Nõukogude süsteem paigutas teisitimõtlejaid vaimuhaiglate kinnistesse osakondadesse, osundades, et nn vaimne kõrvalekalle on üks universaalsemaid õigustusi Teise represseerimiseks.

Või on õigus antipsühhiaatrilise liikumise aktivistidel, et kogu psühhiaatria on võimuinstrument, mille abil otsustatakse, milline maailmataju on ainus ja õige, ning kõikvõimalikud muud maailmataju vormid kuuluvad kohe "parandamisele". Stigmatiseerides Teist, toodab psühhiaatria väidetavalt vaid hullumeelsust juurde.

Lars von Trieri filmis "Idioodid" panustab mänguidiootide kogukond just vaimupuudega inimeste teisesuse peale. Nad teavad, et demokraatliku ühiskonna kandetalad — kristlik-humanistlikud imperatiivid — käsivad vaimust vaeseid kohelda kui enesega võrdseid ligimesi. See muudab "korralike kodanike" reaktsiooni idiootide agressiivsetele protestiaktsioonidele abituks ja naeruväärseks. Samas on idiootide kommuun põhiolemuselt grupiteraapia, Teise avamine iseendas, spontaansuse, struktureerimata eluvormi vallapäästmine elik tsivilisatsiooni rüpest metslusse pagemine.

Urmas E. Liivi dokumentaal **"Teine Arnold"** on sarnane von Trieri idiootide platvormiga — see on karnevaliefekt, kõlbeliselt kahtlane, ent intellektuaalselt köitev *satyricon* reaalelu elementidega. Et tuua ilmsiks ühiskonnas ladestunud väärtused ja normid, on vaja vaimse kõrvalekaldega provokaatorit, kelle karikatuurne, norme ignoreeriv toimlemine tungiks läbi kaitsekihtide ja puhvertsoonide, nagu vahe nuga läbi või. Piisab konventsionaalsete käitumismustrite jäljendamisest idiotismi võtmes, kui see muutub kõverpeegli viibutamiseks ennastimetleva ühiskonna palge ees.

Arnold Oksmaa on koloriitne karakter, kelle pidurdamatu energia ja maniakaalne edevus teevad tast omamoodi popstaari paroodia. Ta on just äsja võitnud vaimupuudega inimeste Eurovisiooni lauluvõistluse ning nõuab, et linnavalitsus tunnustaks tema saavutusi samas ulatuses kui Padari ja Bentoni võitu ning finantseeriks tema agulikorteri remonti. Tekkivas meediakäras peesitab Arnold nagu kõuts kuumal plekk-katusel.

Siin-seal kahtlustatakse teda pettuses. Õhku jääb küsimus, kas Arnold on ikka nii hälbinud, et nautida händikäpiks olemise privileege, või teeb ta egomaniakaalset PR kampaaniat?

Teist Arnoldit iseloomustavad esimeste Arnoldite parimad omadused — ta on trotslik tegudemees, nagu Arnold Schwarzenegger ja lobisemisjanuline nagu Arnold Rüütel. Arnold küll klammerdub inimeste külge, ent võib nad kohe ka üle parda visata. Lastekodus veedetud lapsepõlv on põhjustanud tõenäoliselt ülearenenud tunnustusvajaduse ja hülgamishirmu. Arnold on visa, sihikindel, ent tema kesknärvisüsteemi ja ajutöö eripärast johtuvalt on tal nõrgalt arenenud eneserefleksioon, sisemised pidurdus-, analüüsi- ja tsensuurimehhanismid.

Seetõttu võivad filmi varjutada teatud ärakasutamisilmingud — kuulsusjanust pimestatud Arnold ei anna täpselt aru, milline ta väljapoole paistab. Teda on lihtne manipuleerida. Piisab vaid üles kütta edevus, ja poiss on valmis ükskõik milleks. Urmas Eero Liiv on püüdnud küll seda eetilist lõksu polsterdada, avalikustades lavastuslikud manipuleerimisvõtted, kaadrid, milles režissöör jagab kaadri tagant peategelasele korraldusi.

Filmi huvitavamad episoodid on need, mis kujutavad inimeste reaktsiooni kokkupuutel Arnold Oksmaaga. Meediamehed TV 3st ja "Uuno" raadiost irvitavad varjamatult Arnoldi üle, kuigi mängivad selle välja frivoolse poolehoiuavaldusena. Kui Arnold läheb end ooperilauljaks pakkuma, püüab kultuuriametnik talle kannatlikult ja lihtsas keeles seletada, kuidas asjad tegelikult käivad: "Klassikalist laulu õpitakse pikki-pikki aastaid." — "Ah soo," vastab Arnold, "ma pole sellele mõelnudki."

Olgugi et Arnoldi sundmõte on tõestada, et ta on täiesti normaalne inimene, vajab ta, et temaga suheldaks kui puudulikuga. Seetõttu tabab teda šokk, kui puuetega inimeste ühingus sõimatakse Arnoldit vaimsele puudele apelleerimise pärast. Nad kahtlustavad Arnoldit selles, mida too on kõige rohkem

tõestada soovinud — normaalsuses. Et Arnold on normaalne süüdiv inimene, kes vastutab oma tegude ja sõnade eest. Selline täiskasvanulik halastamatus erineb eestkostjalikust kussutamisest, mis langeb tavaliselt osaks vaimsetele händikäpidele, ning see ei ole maailm, kuhu Arnold tahaks väga astuda. Ta aimab, et tähelepanu, mis talle osaks langeb, pole mitte tema vaimse eripära kiuste, vaid selle pärast. Puudelisena on kõik lihtsam ja mõnusam, Kristiina Heinmets paitab pead ja "Uuno" raadio kuulajad peavad pöialt.

"Teine Arnold". *Kristiina Heinmets ja Arnold Oksmaa heategevusüritusel.*

Arnold on piiripealne juhtum; talle on küll omane kõrgem enesetunnetusvorm — alaväärsuskompleks —, aga vahendid, mida ta alaväärsustundest vabanemisel rakendab, ainult süvendavad muljet kui imbetsillist. Ta on pisarateni endast väljas, kui netikommentaatorid teda debiilikuks mõnitavad. Aga seejärel laseb ta end kohe debiilikuna kohelda. Eneseimetlus ei lase tal hoomata fakti, et *showbiz* kasutab teda ära. Lollakaga suhtlemine pakub ju inspiratsiooni: "Tüdrukud, tulge kõik siia, ma näitan teile idiooti. Vaadake, kuidas tal kõrvad liiguvad, kui ma teda lõua alt sügan. Vaadake, kui juhm nägu talle ette tuleb, kui ma küsin, palju on 5 korda 3! Eks ju, ma olen, võrreldes selle isendiga siin, nii mõnus ja nutikas sell." Kõik naeravad kergendatult, pidu läheb käima. Jõupositsioonilt üles näidatud armulikkus on üks vastikumaid suhtlusvorme. Hannes Võrno küsitles kord "Kahvli" saates Hillar Kohvi tehtult valulise näoga: "Kas nad tegid sulle haiget, Hillar?" ning Hillar asus isukalt vastama. Kodanik aga itsitab teleri ees, nii et vats vappub. Külahullud ju selleks ongi, et meie elu lõbusamaks teha.

Arnold ei taha kaotada oma raske vaevaga teenitud populaarsusenatukest ning püüab oma meediapopulaarsust üleval hoida üha meeleheitlikumate vahenditega (paljastused "Kroonikas").

Nii nagu Arnold laseb teistel endaga manipuleerida, nii manipuleerib ta ise endast nõrgematega. Ta külastab kaameraga oma joodikust bioloogilist ema, valetades talle, et teeb koduvideot. Arnold siseneb siira ja imetlevana Kati ning tema ema maailma. Ka siin ilmneb Arnoldi normaalsusiha — normaalsel mehel, eriti sellel, kellel on kuulsusekoorem kanda, peab olema ju tüdruksõber, kellega väljas käia, ning korralik kodu. Me ei saa teada, kas Arnold tegelikult ka armastab Katit või ainult mängib võrgutajat. Kui ta puuetega inimeste tantsupeol Kati hülgab, naudib ta neid kannatusi, mida tema elumehe ambitsioonid esile kutsuvad. Ma ei imesta, miks Kati ema kohtuga ähvardas — kes tahaks end eksponeerida kaotaja poolena.

Samas on Arnoldi hüljatusehirm siiras. Ta luiskab, et tal on hulgaliselt sõpru; eluloost rääkides tõstab ta esile oma seksuaalset ihaldusväärsust. Kõrge seksuaalsus on osa Arnoldi üksildusest, see sublimeerub magusas kiremiimikas, kui Arnold kaamera enesele pöörab. Need on kurvad kaadrid: Arnold filmib alasti unelmaid saada printsessiks, sadade silmade ihaluseks, sadade käte paitusobjektiks, sadade peeniste panupuuks. (Lugedes "Kroonikast" Arnold Oksmaa kelkimisi, läks viimane tal isegi korda.)

Välja arvatud mõned probleemid vaimupuudega inimeste näitamisel, on režissöör valinud oma objekti kujutamisel õige taktika. See kiretu vaatlus, millest ei õhku liigseid poolehoiu- või vaenuavaldusi. Ainult ükskord kärgatab kõu kui ühemõõtmeline kujundlik kommentaar, aga võtkem seda kui kunstilist liialdust.

Peep Pedmansoni joonistused ja ABBA muusika liigendavad filmijutustust hästi.

Mõned episoodid on liiased, mõned aga liigvohava struktuuriga. Ajuti tempo pidurdub. Kahekõne Kati ja tema ema vahel on sedavõrd emotsionaalselt laetud, et režissöö-

tõestada soovinud — normaalsuses. Et Arnold on normaalne süüdiv inimene, kes vastutab oma tegude ja sõnade eest. Selline täiskasvanulik halastamatus erineb eestkostjalikust kussutamisest, mis langeb tavaliselt osaks vaimsetele händikäpidele, ning see ei ole maailm, kuhu Arnold tahaks väga astuda. Ta aimab, et tähelepanu, mis talle osaks langeb, pole mitte tema vaimse eripära kiuste, vaid selle pärast. Puudelisena on kõik lihtsam ja mõnusam, Kristiina Heinmets paitab pead ja "Uuno" raadio kuulajad peavad pöialt.

"Teine Arnold". *Kristiina Heinmets ja Arnold Oksmaa heategevusüritusel.*

Arnold on piiripealne juhtum; talle on küll omane kõrgem enesetunnetusvorm — alaväärsuskompleks —, aga vahendid, mida ta alaväärsustundest vabanemisel rakendab, ainult süvendavad muljet kui imbetsillist. Ta on pisarateni endast väljas, kui netikommentaatorid teda debiilikuks mõnitavad. Aga seejärel laseb ta end kohe debiilikuna kohelda. Eneseimetlus ei lase tal hoomata fakti, et *showbiz* kasutab teda ära. Lollakaga suhtlemine pakub ju inspiratsiooni: "Tüdrukud, tulge kõik siia, ma näitan teile idiooti. Vaadake, kuidas tal kõrvad liiguvad, kui ma teda lõua alt sügan. Vaadake, kui juhm nägu talle ette tuleb, kui ma küsin, palju on 5 korda 3! Eks ju, ma olen, võrreldes selle isendiga siin, nii mõnus ja nutikas sell." Kõik naeravad kergendatult, pidu läheb käima. Jõupositsioonilt üles näidatud armulikkus on üks vastikumaid suhtlusvorme. Hannes Võrno küsitles kord "Kahvli" saates Hillar Kohvi tehtult valulise näoga: "Kas nad tegid sulle haiget, Hillar?" ning Hillar asus isukalt vastama. Kodanik aga itsitab teleri ees, nii et vats vappub. Külahullud ju selleks ongi, et meie elu lõbusamaks teha.

Arnold ei taha kaotada oma raske vaevaga teenitud populaarsusenatukest ning püüab oma meediapopulaarsust üleval hoida üha meeleheitlikumate vahenditega (paljastused "Kroonikas").

Nii nagu Arnold laseb teistel endaga manipuleerida, nii manipuleerib ta ise endast nõrgematega. Ta külastab kaameraga oma joodikust bioloogilist ema, valetades talle, et teeb koduvideot. Arnold siseneb siira ja imetlevana Kati ning tema ema maailma. Ka siin ilmneb Arnoldi normaalsusiha — normaalsel mehel, eriti sellel, kellel on kuulsusekoorem kanda, peab olema ju tüdruksõber, kellega väljas käia, ning korralik kodu. Me ei saa teada, kas Arnold tegelikult ka armastab Katit või ainult mängib võrgutajat. Kui ta puuetega inimeste tantsupeol Kati hülgab, naudib ta neid kannatusi, mida tema elumehe ambitsioonid esile kutsuvad. Ma ei imesta, miks Kati ema kohtuga ähvardas — kes tahaks end eksponeerida kaotaja poolena.

Samas on Arnoldi hüljatusehirm siiras. Ta luiskab, et tal on hulgaliselt sõpru; eluloost rääkides tõstab ta esile oma seksuaalset ihaldusväärsust. Kõrge seksuaalsus on osa Arnoldi üksildusest, see sublimeerub magusas kiremiimikas, kui Arnold kaamera enesele pöörab. Need on kurvad kaadrid: Arnold filmib alasti unelmaid saada printsessiks, sadade silmade ihaluseks, sadade käte paitusobjektiks, sadade peeniste panupuuks. (Lugedes "Kroonikast" Arnold Oksmaa kelkimisi, läks viimane tal isegi korda.)

Välja arvatud mõned probleemid vaimupuudega inimeste näitamisel, on režissöör valinud oma objekti kujutamisel õige taktika. See kiretu vaatlus, millest ei õhku liigseid poolehoiu- või vaenuavaldusi. Ainult ükskord kärgatab kõu kui ühemõõtmeline kujundlik kommentaar, aga võtkem seda kui kunstilist liialdust.

Peep Pedmansoni joonistused ja ABBA muusika liigendavad filmijutustust hästi.

Mõned episoodid on liiased, mõned aga liigvohava struktuuriga. Ajuti tempo pidurdub. Kahekõne Kati ja tema ema vahel on sedavõrd emotsionaalselt laetud, et režissöö-

ril on olnud kahju seda õigel hetkel katkestada ning pinget õhku jätta. Arnoldi mitu liini on kokku sobitatud seebiooperlike ümberlülitustega. Võimalik, et mõned põhiteemad (Kati hülgamine, rahataotlused) oleksid jõulisemalt tööle hakanud, kui neid oleks esitatud kontsentreeritud kujul. Aga kõik need on vaid oleksid.

Urmas E. Liiv on lahti saanud monteerija kärsitusest ning andnud episoodidele aega areneda. Praktiliselt puuduvad filmis ülemonteeritud kohad. Kaamera on võtnud aega keskkonna portreteerimiseks. On leitud rabavalt tabavaid detaile eesti vulgaarsest *showbiz*-maailmast. Üllar Jörberg, Erich Krieger, Kristiina Heinmets, paksude diskorite tasapaks jauramine, rullnokad Pirita jõekäärus, šašlõkivingune ja välipeldikuhaisune lõputu suvetuur — ümbritseva keskkonna valulävi ei ületa oluliselt Arnoldi enda esteetilisi vaateid. Me näeme rammusas kontsentratsioonis eesti elu, eesti maitset, kutseliste meelelahutajate toimlemist kultuurimajade lavadel, plastiklilli poripeenral. Mitmedki tegusad produtsendid on ära tabanud, et eesti rahvas ootab meelelahutajateks ullikesi, laadatolasid, ladnasid paksukesi ja joviaalseid grillikuningaid — nägusid enese hulgast. Aiku ja Pets, Valdur ja Maie, "Push Up" ja "Meie Mees" on eesti populaarsemad meelelahutajad, kellele annab alati omamehelikult õlale patsutada. Nad pakuvad turvatunnet, et keegi ei vaata kellelegi intellektuaalsest või esteetilisest kõrgusest alla, kõik on üksmeelselt koos ühel suurel simmanil. Siin ei naerda iseenese juhmuse üle, vaid sellele kaasa. Arrogantsed staarid ja intellektuaalsed presidendid on totaalselt *out*. Ajal, kui Arnold Rüütel pöörab riigitüüri, ruulib Arnold Oksmaa estraadil. See vist ongi Teise revanš ülbele Esimesele.

Üsna oluline fakt on ka, et Urmas E. Liiv koos "Eesti Tõsielufilmiga" on viitsinud tööd teha, et film jõuaks oma adressaadini — Eesti vaatajani. Üldiselt triivivad maksumaksja raha eest valminud eesti dokumentaalid ka kõige uudishimulikumast vaatajast mööda ja kaovad kuhugi silmapiiri taha, nagu kauged rünkpilved. Aga "Teise Arnoldi" produktsioonigrupp on saanud hakkama täiesti pretsedenditu teoga. Nad on paisanud videokasseti kommertsmüüki. Kõva sõna Eesti kiduvas levisüsteemis! Viis punkti.

TOOMAS RAUDAM

NELI JOONT "TEISES ARNOLDIS"

Urmas E. Liivi filmid on olnud kõik omanäolised, neid ei saa segamini ajada ühegi teise meie tõsielufilmitegija loominguga. See omanäolisus koosneb põhiasjalikult kolmest joonest. Esimene joon on kõige pikem ja paistab kõige kaugemale välja. See on filmikeele rikkus ja julgus. Liiv ei kohku kasutamast kõike, mida kaamera pakub, mis tema vaatevälja satub (sageli ka Liiv ise). Liivi senine looming on olnud ülistuslaul Kõikenägevale Silmale. Õnneks näeb see silm ka sissepoole. Seda siis, kui Liiv on oma uuringu või vaatluse (kui oletada, et vaatlus on uuringust väiksem, kuid sama tähtis) objektiks valinud tavalisest erineva elusaatusega inimesed ning püüdnud neid juhtumeid rääkima panna ka millestki muust, ilmtingimata suuremast — ühiskonnast, saatusest (õnnestumise korral).

See ongi teine joon — transvestiidist kooliõpetaja, kaduma läinud lähedasi otsivad inimesed ja nüüd siis Arnold, vaimupuudega laps. Kõik filmid on olnud hästi läbi mõeldud, filmitegijatele nii raske küsimus, millest ma oma filmi teen, on alati täpselt vastatud ja kinolinal ka realiseeritud. Paraku kiputakse sellele eriti just tõsielufilmi puhul andma formaalseid vastuseid (hakkan filmima, küll siis selgub, millest). See on kolmas joon. Kuivõrd kõik need jooned (mille pikkus ja silmapaistvus sõltub muidugi nägijast) on esindatud ka **"Teises Arnoldis"** (teises Eestis, mida esindab esimene Arnold; nimelisi kokkulangevusi leidub teisigi; näiteks oli ka Peeter Simmi "Heades kätes" üks tegelane, kelle nimi oli Arnold — lihtsameelne politseinik, kes arvab,

[1] Läheksin meelevaldse (ja kinos mitte kehtiva) võrdlusreaga veelgi edasi. Nimi Arnold sisaldab minu jaoks midagi õrna ja hella, kergesti haavatavat: Arnold, õrn-olnd, ma olen sinu vastu olnud hell ja hea! Politseiniku üks võimalikke nimevariante jutustuses "Arnold", mille põhjal sündis film "Head käed", on: Arnold B. Viik-Õrnold. (Vt Toomas Raudam, Anti jutud, "Eesti Raamat", 1983, lk 70.)

ril on olnud kahju seda õigel hetkel katkestada ning pinget õhku jätta. Arnoldi mitu liini on kokku sobitatud seebiooperlike ümberlülitustega. Võimalik, et mõned põhiteemad (Kati hülgamine, rahataotlused) oleksid jõulisemalt tööle hakanud, kui neid oleks esitatud kontsentreeritud kujul. Aga kõik need on vaid oleksid.

Urmas E. Liiv on lahti saanud monteerija kärsitusest ning andnud episoodidele aega areneda. Praktiliselt puuduvad filmis ülemonteeritud kohad. Kaamera on võtnud aega keskkonna portreteerimiseks. On leitud rabavalt tabavaid detaile eesti vulgaarsest *showbiz*-maailmast. Üllar Jörberg, Erich Krieger, Kristiina Heinmets, paksude diskorite tasapaks jauramine, rullnokad Pirita jõekäärus, šašlõkivingune ja välipeldikuhaisune lõputu suvetuur — ümbritseva keskkonna valulävi ei ületa oluliselt Arnoldi enda esteetilisi vaateid. Me näeme rammusas kontsentratsioonis eesti elu, eesti maitset, kutseliste meelelahutajate toimlemist kultuurimajade lavadel, plastiklilli poripeenral. Mitmedki tegusad produtsendid on ära tabanud, et eesti rahvas ootab meelelahutajateks ullikesi, laadatolasid, ladnasid paksukesi ja joviaalseid grillikuningaid — nägusid enese hulgast. Aiku ja Pets, Valdur ja Maie, "Push Up" ja "Meie Mees" on eesti populaarsemad meelelahutajad, kellele annab alati omamehelikult õlale patsutada. Nad pakuvad turvatunnet, et keegi ei vaata kellelegi intellektuaalsest või esteetilisest kõrgusest alla, kõik on üksmeelselt koos ühel suurel simmanil. Siin ei naerda iseenese juhmuse üle, vaid sellele kaasa. Arrogantsed staarid ja intellektuaalsed presidendid on totaalselt *out*. Ajal, kui Arnold Rüütel pöörab riigitüüri, ruulib Arnold Oksmaa estraadil. See vist ongi Teise revanš ülbele Esimesele.

Üsna oluline fakt on ka, et Urmas E. Liiv koos "Eesti Tõsielufilmiga" on viitsinud tööd teha, et film jõuaks oma adressaadini — Eesti vaatajani. Üldiselt triivivad maksumaksja raha eest valminud eesti dokumentaalid ka kõige uudishimulikumast vaatajast mööda ja kaovad kuhugi silmapiiri taha, nagu kauged rünkpilved. Aga "Teise Arnoldi" produktsioonigrupp on saanud hakkama täiesti pretsedenditu teoga. Nad on paisanud videokasseti kommertsmüüki. Kõva sõna Eesti kiduvas levisüsteemis! Viis punkti.

TOOMAS RAUDAM

NELI JOONT "TEISES ARNOLDIS"

Urmas E. Liivi filmid on olnud kõik omanäolised, neid ei saa segamini ajada ühegi teise meie tõsielufilmitegija loominguga. See omanäolisus koosneb põhiasjalikult kolmest joonest. Esimene joon on kõige pikem ja paistab kõige kaugemale välja. See on filmikeele rikkus ja julgus. Liiv ei kohku kasutamast kõike, mida kaamera pakub, mis tema vaatevälja satub (sageli ka Liiv ise). Liivi senine looming on olnud ülistuslaul Kõikenägevale Silmale. Õnneks näeb see silm ka sissepoole. Seda siis, kui Liiv on oma uuringu või vaatluse (kui oletada, et vaatlus on uuringust väiksem, kuid sama tähtis) objektiks valinud tavalisest erineva elusaatusega inimesed ning püüdnud neid juhtumeid rääkima panna ka millestki muust, ilmtingimata suuremast — ühiskonnast, saatusest (õnnestumise korral).

See ongi teine joon — transvestiidist kooliõpetaja, kaduma läinud lähedasi otsivad inimesed ja nüüd siis Arnold, vaimupuudega laps. Kõik filmid on olnud hästi läbi mõeldud, filmitegijatele nii raske küsimus, millest ma oma filmi teen, on alati täpselt vastatud ja kinolinal ka realiseeritud. Paraku kiputakse sellele eriti just tõsielufilmi puhul andma formaalseid vastuseid (hakkan filmima, küll siis selgub, millest). See on kolmas joon. Kuivõrd kõik need jooned (mille pikkus ja silmapaistvus sõltub muidugi nägijast) on esindatud ka **"Teises Arnoldis"** (teises Eestis, mida esindab esimene Arnold; nimelisi kokkulangevusi leidub teisigi; näiteks oli ka Peeter Simmi "Heades kätes" üks tegelane, kelle nimi oli Arnold — lihtsameelne politseinik, kes arvab,

[1] Läheksin meelevaldse (ja kinos mitte kehtiva) võrdlusreaga veelgi edasi. Nimi Arnold sisaldab minu jaoks midagi õrna ja hella, kergesti haavatavat: Arnold, õrn-olnd, ma olen sinu vastu olnud hell ja hea! Politseiniku üks võimalikke nimevariante jutustuses "Arnold", mille põhjal sündis film "Head käed", on: Arnold B. Viik-Õrnold. (Vt Toomas Raudam, Anti jutud, "Eesti Raamat", 1983, lk 70.)

"Teine Arnold". *Arnold Oksmaa ja Erich Krieger esinemas Rackoja platsil.*

et ta on Shakespeare. Kõik kolm tegelast a r v a v a d: president, et ta on President, hull lapsuke, et ta on maailmakuulus laulja, ja poliitseinik, et ta on maailma esikpoeet, veriste ajaloo- ja armastusdraamade autor, subtiilne sonetipunuja[1]), siis peatugem pikemalt just "Arnoldil" jälgimaks nimetatud joonte esinemist ja kulgu.

Filmikeele rikkusest ja julgusest annavad märku juba filmi alguskaadrid, kus teravustatud (kollases) valguslaigus fokuseerub kaks nägu, Arnold, kes on tulnud oma iidolit Tanel Padarit lennujaama vastu võtma, ja vastne Eurovisiooni võitja Padar, kes aga kollasest õhumullist hetke pärast välja lendab — tabamatusse, kujutlusse —, jättes Arnoldi üksi. Vahepeal, taustaks Arnoldi päevikust (nimetagem seda nii, raamatu või kirjandusega on katkeil sama palju ühist kui Arnoldi laulul kõrge kunstiga) ette loetavaile (Arnold teeb seda ise) katkenditele, näidatakse **Peep Pedmansoni** joonistusi, mis visualiseerivad loetud teksti. Sama võte kordub ka hiljem. Illustratsioonid on humoorikad, just sellised, nagu on filmi kangelane ise ning mida ta ise võinuks vastavate oskuste korral teha. Need on küll karikatuurid, kuid ühelgi juhul mitte ilkuvad või itsitavad, isegi mitte naerutavad, pigem on need siirad sissevaated Arnoldisse. Arnoldi elus on ette tulnud ka räigeid sek-

"Teine Arnold". *Arnoldi ema.*

suaalseid seiku (kõik ei pruugi muidugi tõsi olla, kuid Arnoldi maailm sellega eriline ongi, et fantaasia ja tegelikkuse vahel selge piirjoon puudub), kuid Pedmansoni jaoks on need täpselt samasugused elujuhtumid, nagu 176 sentimeetri pikkuse kasvataja "pikkuseta pikk pats" või kahe lapsega (tütrega!) abielu, millest Arnold filmi lõpus unistab.

Kuid kaamera on ka julm. Eriti julmaks muutub ta siis, kui satub amatööri, st Arnoldi enda kätte. Ettepaneku selleks teeb Liiv, ilmselt ta ka adub, et see on suur risk. Kuid en-

"Teine Arnold". *Arnold Oksmaa ja Erich Krieger esinemas Rackoja platsil.*

et ta on Shakespeare. Kõik kolm tegelast a r v a v a d: president, et ta on President, hull lapsuke, et ta on maailmakuulus laulja, ja poliitseinik, et ta on maailma esikpoeet, veriste ajaloo- ja armastusdraamade autor, subtiilne sonetipunuja[1]), siis peatugem pikemalt just "Arnoldil" jälgimaks nimetatud joonte esinemist ja kulgu.

Filmikeele rikkusest ja julgusest annavad märku juba filmi alguskaadrid, kus teravustatud (kollases) valguslaigus fokuseerub kaks nägu, Arnold, kes on tulnud oma iidolit Tanel Padarit lennujaama vastu võtma, ja vastne Eurovisiooni võitja Padar, kes aga kollasest õhumullist hetke pärast välja lendab — tabamatusse, kujutlusse —, jättes Arnoldi üksi. Vahepeal, taustaks Arnoldi päevikust (nimetagem seda nii, raamatu või kirjandusega on katkeil sama palju ühist kui Arnoldi laulul kõrge kunstiga) ette loetavaile (Arnold teeb seda ise) katkenditele, näidatakse **Peep Pedmansoni** joonistusi, mis visualiseerivad loetud teksti. Sama võte kordub ka hiljem. Illustratsioonid on humoorikad, just sellised, nagu on filmi kangelane ise ning mida ta ise võinuks vastavate oskuste korral teha. Need on küll karikatuurid, kuid ühelgi juhul mitte ilkuvad või itsitavad, isegi mitte naerutavad, pigem on need siirad sissevaated Arnoldisse. Arnoldi elus on ette tulnud ka räigeid sek-

"Teine Arnold". *Arnoldi ema.*

suaalseid seiku (kõik ei pruugi muidugi tõsi olla, kuid Arnoldi maailm sellega eriline ongi, et fantaasia ja tegelikkuse vahel selge piirjoon puudub), kuid Pedmansoni jaoks on need täpselt samasugused elujuhtumid, nagu 176 sentimeetri pikkuse kasvataja "pikkuseta pikk pats" või kahe lapsega (tütrega!) abielu, millest Arnold filmi lõpus unistab.

Kuid kaamera on ka julm. Eriti julmaks muutub ta siis, kui satub amatööri, st Arnoldi enda kätte. Ettepaneku selleks teeb Liiv, ilmselt ta ka adub, et see on suur risk. Kuid en-

näe imet, selgub, et Arnoldil on ka selle peale soont: mingil tasemel jäljenduskunstnik on ta ka kinematograafias. Risk ei seisne selles, et midagi peale ei jää, õigele nupule vajutada oskab ju igaüks, oht on pigem selles, et iseennast filmides muutub Arnold selleks, kes ta ei ole. Kuid seda ei juhtu, sest Arnold on laps, kes kunagi täis ei kasva. Ta on kogu aja alasti – mida veel üks filmitegija võib tahta! Õnneks on kaamera (professionaalselt!) aus ja julm ka teiste suhtes. Võimatu on maha pesta haiglast joovastust lennujaamas Padari vastuvõtul, ainus, kelle rõõm on siiras, on Arnold. Ka hiljem, kui kultuuriministeeriumi õnnest pakatav esindaja(nna) raeplatsi laval Arnoldile kultuuriministri poolt saadetud valget (värvitud?) lillekimpu ulatades ja mõttetuid sõnu loopides üle terve näo naeratab, on selge, et meie ees hakkab hargnema maailmamastaapne kreeka tragöödia, mille keskmes on Laps, kes täiskasvanute räpaseid reegleid kasutades üritab endale kätte võita talle väärilist kohta maailmas. Kuid ilm on halb ning maa, kus ta elab, on valikulise õnne maa, igaühe õuele õnn ei mahu, mõne õuel aga on mitu õnne.

Kõikenägeval silmal, kaameral pole raske Arnoldi sisse (esimese joone kõige tähtsam joon) näha, temal ongi hing väljas, teistele nähtaval. Paraku ja paradoksaalselt on Arnoldi hinge sisse võimatu näha siis, kui ta kohtub sellega, kes on talle kõige kallim – emaga. Kuid siingi on "süüdi" kaamera, mida Arnold kohtumisel käes hoiab: kohe on ta külma kõhuga püstolreporter, joodikute eluolu luurima tulnud Peeter Võsa; sama kordub ka kasuemaga intervjuud tehes, kus Arnold teda üles kasvatanud naisele ütleb läbisegi sina ja teie. Küsimus pole psüühika puudes, vaid kohutavas tõsiasjas, et õige pea (igal juhul mitte miljoni aasta pärast) saabub aeg, kus meist kõigist on saanud kummalised kameristid (sõnast "kaamera"), kes kohtlevad oma lähedasi inimesi nagu võõraid ja ei ütle oma emale-isale tänaval tere, kui see meile kasulik peaks olema. See on paratamatu ja juhtub siis, kui meie silmade asemel on kaamera objektiivid, mis näitavad elu sellisena, nagu ta on, mitte Arnoldi moodi – täitumatute lapseunistustega.

Õnneks ei jää kaamera kauaks Arnoldi kätte, või muidu poleks filmi "Arnold", kelle kohta teine saab öelda vaid üliväga tinglikult. Me kõik oleme selles riigis (ilmas) teised, võõrad võimule ja iseendale. Just sellest film on – inimese üksindusest, silmitsiseisust nende seadustega, millest ise aru ei saa ning mis on sust üle just sel hetkel, kui tundub, et mõistad, kuidas olla, kuidas käituda ja mille vastu võidelda. See on see kolmas ja kõige tähtsam joon, esimesest ja teisest (filmikeele rikkusest & karakteri eriskummalisusest) sai räägitud läbisegi, oma karakteri aga defineerib kõige täpsemalt Arnold ise: TAVALINE OMAPÄRANE INIMENE. Ka filmi juhtmotiiv on tal teada – "See, kas mul on puue või mitte, selgub filmi lõpus." Selgubki. Selgub, et ei ole, et Arnold on enda "õnnelikuks" mänginud, teeselnud haigust, tõmmanud tillist tohtreid (ka neid, kel tilli pole). Ometi on just nende käes võim, just nemad teevad sust haige või terve, nad käituvad nagu sa isegi, kui su käes oli Kaamera – vastavalt olukorrale, just ja ainult nii, nagu on kasulik, kuid mitte haigele, vaid endale. Meditsiiniliselt on Arnold piiripealne juhtum, kunstis on see reegel, et just seal toimuv on paeluv, seda on "Arnold" ka tõestanud, meditsiinis tähendab see vastutust ning pole mingit kahtlust, et labiilse psüühikaga Arnold vajab abi ja toetust ka siis, kui ta sellest ise, tõenäoselt intriigide tulemusel, on lahti öelnud. Kuid Arnoldi mõõt on meie ühiskonnas Muuga sadama naftavarguste kõrval märksa väiksem, vaevalt keegi siin korrektiive tegema sööstab.

Mõneski mõttes on Liivil olnud kerge, "Arnoldi" autor on Arnold ise, kuid nagu juba rõhutatud, vaid tingimusel, et kaamera ei ole tema käes. (Tõenäoliselt sündinuks siis mitte "Teine Arnold", vaid "Teine Macbeth", neil kahel filmil pole vähimatki ühist.) Arnold on kalliskivi ning nii on Liiv teda ka kohelnud.

Üks joon on veel märkimata. See joon (neljas) on Arnoldi ja Kati armulugu, see kulgeb küll justkui muuseas (sotsiaalne liin mängib isikuloost üle), kuid sellelgi on klassikalise draama mõõtmed, mis teeks au igale kunstfilmile. Ja dialoog! Ühest näitest piisab:

Arnold: "Ma lasen ainult kärbsel sulle liiga teha!"

Kati: "Ära lase kärbsel ka liiga teha!"

Selle peale ei tuleks ka maailma parim filmidramaturg, see peab juhtuma, olema, elama. See kõlbab suurepäraselt ka käesoleva kirjutise lõpetamiseks.

näe imet, selgub, et Arnoldil on ka selle peale soont: mingil tasemel jäljenduskunstnik on ta ka kinematograafias. Risk ei seisne selles, et midagi peale ei jää, õigele nupule vajutada oskab ju igaüks, oht on pigem selles, et iseennast filmides muutub Arnold selleks, kes ta ei ole. Kuid seda ei juhtu, sest Arnold on laps, kes kunagi täis ei kasva. Ta on kogu aja alasti – mida veel üks filmitegija võib tahta! Õnneks on kaamera (professionaalselt!) aus ja julm ka teiste suhtes. Võimatu on maha pesta haiglast joovastust lennujaamas Padari vastuvõtul, ainus, kelle rõõm on siiras, on Arnold. Ka hiljem, kui kultuuriministeeriumi õnnest pakatav esindaja(nna) raeplatsi laval Arnoldile kultuuriministri poolt saadetud valget (värvitud?) lillekimpu ulatades ja mõttetuid sõnu loopides üle terve näo naeratab, on selge, et meie ees hakkab hargnema maailmamastaapne kreeka tragöödia, mille keskmes on Laps, kes täiskasvanute räpaseid reegleid kasutades üritab endale kätte võita talle väärilist kohta maailmas. Kuid ilm on halb ning maa, kus ta elab, on valikulise õnne maa, igaühe õuele õnn ei mahu, mõne õuel aga on mitu õnne.

Kõikenägeval silmal, kaameral pole raske Arnoldi sisse (esimese joone kõige tähtsam joon) näha, temal ongi hing väljas, teistele nähtaval. Paraku ja paradoksaalselt on Arnoldi hinge sisse võimatu näha siis, kui ta kohtub sellega, kes on talle kõige kallim – emaga. Kuid siingi on "süüdi" kaamera, mida Arnold kohtumisel käes hoiab: kohe on ta külma kõhuga püstolreporter, joodikute eluolu luurima tulnud Peeter Võsa; sama kordub ka kasuemaga intervjuud tehes, kus Arnold teda üles kasvatanud naisele ütleb läbisegi sina ja teie. Küsimus pole psüühika puudes, vaid kohutavas tõsiasjas, et õige pea (igal juhul mitte miljoni aasta pärast) saabub aeg, kus meist kõigist on saanud kummalised kameristid (sõnast "kaamera"), kes kohtlevad oma lähedasi inimesi nagu võõraid ja ei ütle oma emale-isale tänaval tere, kui see meile kasulik peaks olema. See on paratamatu ja juhtub siis, kui meie silmade asemel on kaamera objektiivid, mis näitavad elu sellisena, nagu ta on, mitte Arnoldi moodi – täitumatute lapseunistustega.

Õnneks ei jää kaamera kauaks Arnoldi kätte, või muidu poleks filmi "Arnold", kelle kohta teine saab öelda vaid üliväga tinglikult. Me kõik oleme selles riigis (ilmas) teised, võõrad võimule ja iseendale. Just sellest film on – inimese üksindusest, silmitsiseisust nende seadustega, millest ise aru ei saa ning mis on sust üle just sel hetkel, kui tundub, et mõistad, kuidas olla, kuidas käituda ja mille vastu võidelda. See on see kolmas ja kõige tähtsam joon, esimesest ja teisest (filmikeele rikkusest & karakteri eriskummalisusest) sai räägitud läbisegi, oma karakteri aga defineerib kõige täpsemalt Arnold ise: TAVALINE OMAPÄRANE INIMENE. Ka filmi juhtmotiiv on tal teada – "See, kas mul on puue või mitte, selgub filmi lõpus." Selgubki. Selgub, et ei ole, et Arnold on enda "õnnelikuks" mänginud, teeselnud haigust, tõmmanud tillist tohtreid (ka neid, kel tilli pole). Ometi on just nende käes võim, just nemad teevad sust haige või terve, nad käituvad nagu sa isegi, kui su käes oli Kaamera – vastavalt olukorrale, just ja ainult nii, nagu on kasulik, kuid mitte haigele, vaid endale. Meditsiiniliselt on Arnold piiripealne juhtum, kunstis on see reegel, et just seal toimuv on paeluv, seda on "Arnold" ka tõestanud, meditsiinis tähendab see vastutust ning pole mingit kahtlust, et labiilse psüühikaga Arnold vajab abi ja toetust ka siis, kui ta sellest ise, tõenäoselt intriigide tulemusel, on lahti öelnud. Kuid Arnoldi mõõt on meie ühiskonnas Muuga sadama naftavarguste kõrval märksa väiksem, vaevalt keegi siin korrektiive tegema sööstab.

Mõneski mõttes on Liivil olnud kerge, "Arnoldi" autor on Arnold ise, kuid nagu juba rõhutatud, vaid tingimusel, et kaamera ei ole tema käes. (Tõenäoliselt sündinuks siis mitte "Teine Arnold", vaid "Teine Macbeth", neil kahel filmil pole vähimatki ühist.) Arnold on kalliskivi ning nii on Liiv teda ka kohelnud.

Üks joon on veel märkimata. See joon (neljas) on Arnoldi ja Kati armulugu, see kulgeb küll justkui muuseas (sotsiaalne liin mängib isikuloost üle), kuid sellelgi on klassikalise draama mõõtmed, mis teeks au igale kunstfilmile. Ja dialoog! Ühest näitest piisab:

Arnold: "Ma lasen ainult kärbsel sulle liiga teha!"

Kati: "Ära lase kärbsel ka liiga teha!"

Selle peale ei tuleks ka maailma parim filmidramaturg, see peab juhtuma, olema, elama. See kõlbab suurepäraselt ka käesoleva kirjutise lõpetamiseks.

INDREK ROHTMETS

ÕPETLIK JALUTUSKÄIK MEREST MAALE ÜLE MAAILMA LIIGIRIKKAIMATE NIITUDE

"TERRA MARITIMA". Režissöör ja operaator **Ago Ruus**, stsenarist **Rein Kuresoo**, heli: **Enn Säde**, heli järeltöötlus: **Koit Pärna** ja **Enn Säde** ("Faama Audio"), muusika: **Eve Rannu**, monteerija **Sirje Haagel**, *on-line*-montaaž: **Kaido Ströök** ("AA Visioon Stuudio"), diktor **Andres Ots**, toimetaja **Enn Säde**, õhuvõtted: "Avio Foto" (piloot **Jaanus Orusalu**), produtsent **Ago Ruus**. *Betacam SP*, 33 min, värviline. © "PROfilm", 2001.

Eks vist igaüks meist ole kuulnud, et Eestimaa läänepoolne serv kerkib ja meri taganeb. Maa tõuseb kogunisti vaksa jagu sajandis. Kes meist oskab aga vaadata, kuidas maa vabanemine merest otse sündmuskohal, see on Lääne-Eesti madaliku serval, tegelikult aset leiab?

(Õppe)filmi "**Terra maritima**" autorid igatahes oskavad maakerke ilmingud kenasti üles leida ja teistelegi näidata, ning sealjuures veel õpetlikult pajatada, kuidas see kõik toimub. Selgub, et just too paisuv rand on üks tänuväärsemaid elupaiku suurele hulgale linnuliikidele. Üksteise seest välja kasvavad kaadrid laotavad meie ette pildirea maastikest ja loomadest-lindudest, kellest järgnevalt juttu tuleb. Ja kohe saab ka selgeks, kelle tellimusel ja miks see film on tehtud. Eesti väärtuselupaigad on tähtsad kogu Euroopa ja miks mitte ka kogu maakera mastaabis ning vajavad kaitset ja hoidmist. Enne Euroopa Liiduga ühinemist tuleb meil oma kaitsealad üle

"Terra maritima", 2001. Režissöör Ago Ruus. *Puiskarjamaa.*

INDREK ROHTMETS

ÕPETLIK JALUTUSKÄIK MEREST MAALE ÜLE MAAILMA LIIGIRIKKAIMATE NIITUDE

"TERRA MARITIMA". Režissöör ja operaator **Ago Ruus**, stsenarist **Rein Kuresoo**, heli: **Enn Säde**, heli järeltöötlus: **Koit Pärna** ja **Enn Säde** ("Faama Audio"), muusika: **Eve Rannu**, monteerija **Sirje Haagel**, *on-line*-montaaž: **Kaido Ströök** ("AA Visioon Stuudio"), diktor **Andres Ots**, toimetaja **Enn Säde**, õhuvõtted: "Avio Foto" (piloot **Jaanus Orusalu**), produtsent **Ago Ruus**. *Betacam SP*, 33 min, värviline. © "PROfilm", 2001.

Eks vist igaüks meist ole kuulnud, et Eestimaa läänepoolne serv kerkib ja meri taganeb. Maa tõuseb kogunisti vaksa jagu sajandis. Kes meist oskab aga vaadata, kuidas maa vabanemine merest otse sündmuskohal, see on Lääne-Eesti madaliku serval, tegelikult aset leiab?

(Õppe)filmi "**Terra maritima**" autorid igatahes oskavad maakerke ilmingud kenasti üles leida ja teistelegi näidata, ning sealjuures veel õpetlikult pajatada, kuidas see kõik toimub. Selgub, et just too paisuv rand on üks tänuväärsemaid elupaiku suurele hulgale linnuliikidele. Üksteise seest välja kasvavad kaadrid laotavad meie ette pildirea maastikest ja loomadest-lindudest, kellest järgnevalt juttu tuleb. Ja kohe saab ka selgeks, kelle tellimusel ja miks see film on tehtud. Eesti väärtuselupaigad on tähtsad kogu Euroopa ja miks mitte ka kogu maakera mastaabis ning vajavad kaitset ja hoidmist. Enne Euroopa Liiduga ühinemist tuleb meil oma kaitsealad üle

"Terra maritima", 2001. Režissöör Ago Ruus. *Puiskarjamaa.*

vaadata ning praegune kaitsealade süsteem Euroopa vastava võrgustikuga ühitada. Film on valminud Taani riigi toel ning käsitleb meie kaitset vajavaid maastikke ja linde-loomi juba üleeuroopalise looduskaitsevõrgustiku "Natura 2000" reglementidest lähtudes. Näeme, et ka meie rannamaastikutüüpidel on oma koodnumbrid ja nende kaitsmine hakkab toimuma vastavalt tuhandete, paljudes riikides töötavate spetsialistide ühisjõududega koostatud juhenditele. Nii palju siis bürokraatiast, mida kõne all olevas filmis meenutavad vaid mainitud koodnumbrid.

Et "Terra maritima" on eelkõige õppefilm, siis peakski ehk keskenduma küsimusele, kuidas vaatluse alla võetud ainevalda on esitatud. Esimene maastikutüüp, millega tutvume, jääb kogunisti vee alla, need on veealused liivamadalad, ent edasi liigume juba kuival maal, kuni päris tugeval pinnasel asuvate puiskarjamaadeni välja. Kokku on vaatluse all viisteist maastikutüüpi, mis kõik on olulisteks elu- ja/või pesitsuspaikadeks paljudele haruldastele liikidele. Õpihimulisele vaatajale peaks kindlasti üllatav olema maastikutüüpide paljusus — nii väikesel alal nii palju eriilmelist! Elupaikade kirevus on aga teatavasti eelduseks liigirikkusele. Matsalu randadel, luhtadel ja roostikes elabki palju linnuliike. Arvukalt on ka teisi loomi, kelle hulgas väärib erilist märkimist üliharuldane juttselg-kärnkonn ehk kõre. Filmi autoritel on õnnestunud see sümpaatne, kevaditi kurisevat laulu lööv kahepaikne kenasti jäädvustada. Kõre kõrval esitleb film meile järjepanu kümneid ja kümneid linnu- ning taimeliike, mida oleks ehk siiski võinud ära nimetada ka kirjapildis, see tähendab tiitreid kasutades. Enamasti tutvustab küll diktor, keda parasjagu ekraanil esitletakse, kuid nii mõnelgi korral lipsab ühe või teise linnu suur plaan mööda, ilma et vaataja saaks teada, kes see oli. Samuti kaldun ma arvama, et kirjapilt aitab liiginime paremini meelde jätta.

Muljet avaldab Kasari jõe suudme tutvustus. Hiigelsuur roostik on tõeliselt mõjuv vaatepilt, eriti kui mõtelda nendele sadadele tuhandetele lindudele, keda see oma tihnikutes varjab ja toidab. Üllatav on kindlasti ka tõsiasi, et Kasari kalamees võib oma mõrrast korraga koguni neliteist liiki kalu leida. Hea lugeja võib huvi pärast proovida, kas ta oskab nimetadagi neliteist mageveekala liiki!

Huvitavad paigad on kahtlemata ka rannikulõukad ja mõõkrohusood. Suurema-

"Terra maritima". *"Natura 2000" pilootprojekti koordinaator Eestis Aleksei Lotman mõtisklemas rannaniitude tuleviku üle Osmussaarel.*
Ago Ruusi foto

vaadata ning praegune kaitsealade süsteem Euroopa vastava võrgustikuga ühitada. Film on valminud Taani riigi toel ning käsitleb meie kaitset vajavaid maastikke ja linde-loomi juba üleeuroopalise looduskaitsevõrgustiku "Natura 2000" reglementidest lähtudes. Näeme, et ka meie rannamaastikutüüpidel on oma koodnumbrid ja nende kaitsmine hakkab toimuma vastavalt tuhandete, paljudes riikides töötavate spetsialistide ühisjõududega koostatud juhenditele. Nii palju siis bürokraatiast, mida kõne all olevas filmis meenutavad vaid mainitud koodnumbrid.

Et "Terra maritima" on eelkõige õppefilm, siis peakski ehk keskenduma küsimusele, kuidas vaatluse alla võetud ainevalda on esitatud. Esimene maastikutüüp, millega tutvume, jääb kogunisti vee alla, need on veealused liivamadalad, ent edasi liigume juba kuival maal, kuni päris tugeval pinnasel asuvate puiskarjamaadeni välja. Kokku on vaatluse all viisteist maastikutüüpi, mis kõik on olulisteks elu- ja/või pesitsuspaikadeks paljudele haruldastele liikidele. Õpihimulisele vaatajale peaks kindlasti üllatav olema maastikutüüpide paljusus — nii väikesel alal nii palju eriilmelist! Elupaikade kirevus on aga teatavasti eelduseks liigirikkusele. Matsalu randadel, luhtadel ja roostikes elabki palju linnuliike. Arvukalt on ka teisi loomi, kelle hulgas väärib erilist märkimist üliharuldane juttselg-kärnkonn ehk kõre. Filmi autoritel on õnnestunud see sümpaatne, kevaditi kurisevat laulu lööv kahepaikne kenasti jäädvustada. Kõre kõrval esitleb film meile järjepanu kümneid ja kümneid linnu- ning taimeliike, mida oleks ehk siiski võinud ära nimetada ka kirjapildis, see tähendab tiitreid kasutades. Enamasti tutvustab küll diktor, keda parasjagu ekraanil esitletakse, kuid nii mõnelgi korral lipsab ühe või teise linnu suur plaan mööda, ilma et vaataja saaks teada, kes see oli. Samuti kaldun ma arvama, et kirjapilt aitab liiginime paremini meelde jätta.

Muljet avaldab Kasari jõe suudme tutvustus. Hiigelsuur roostik on tõeliselt mõjuv vaatepilt, eriti kui mõtelda nendele sadadele tuhandetele lindudele, keda see oma tihnikutes varjab ja toidab. Üllatav on kindlasti ka tõsiasi, et Kasari kalamees võib oma mõrrast korraga koguni neliteist liiki kalu leida. Hea lugeja võib huvi pärast proovida, kas ta oskab nimetadagi neliteist mageveekala liiki!

Huvitavad paigad on kahtlemata ka rannikulõukad ja mõõkrohusood. Suurema-

"Terra maritima". *"Natura 2000" pilootprojekti koordinaator Eestis Aleksei Lotman mõtisklemas rannaniitude tuleviku üle Osmussaarel.*
Ago Ruusi foto

test lõugastest kujunevad ajapikku järved – seegi protsess on seotud maakerkega. Rannaniidud olid kunagi pidevas kasutuses kui karja- ja heinamaad. Viimastel aastakümnetel ähvardab neid aga tõsine umbekasvamise oht, millele on viimastel aastatel vastu astutud n-ö võõrtööjõu abil. Rannaäärses roostikus müttavad Šotimaalt toodud mägiveised ja herefordid ning umbekasvamisele on kohati piir pandud. Otse filmilindilt näeme, et šoti mägiveis mälub rahuloleval moel pilliroogu, mis kõige kurjemalt rannaniitudele peale tungib. Rannaäärsetel "tõrjetöödel" osalevad ka kõik kohalikud rohusööjad, nii lambad, veised kui ka hobused. Režissöör **Ago Ruus** ei varja oma sümpaatiat maatõugu hobuste ja veiste vastu ning me saame teada, et just nemad on kõige paremad rannakarjamaade pügajad-hooldajad. Näeme ka, kuidas lammaste dessant (esialgu küll paadi põhjas küljeli, jalad kammitsas) asub laiu poole teele. Seal ootab neid ees kogu suve pikkune pügamistöö.

On meeldiv näha, et meie hävimisohus olevaile põlismaastikele, pärandkooslustele, pööratakse järjest suuremat tähelepanu. Vabatahtlikud puhastavad talgutel puisniite ja teadlased uurivad üksipulgi hoidmist vajavaid kooslusi. Kas ka "Natura 2000" kuidagi nende säilimisele kaasa aitab?

Filmi kauneimad kaadrid on luhaniitudest. Rohuneppide pulmamäng ja läbi uduvanikute liikuvad põdrad sööbivad mällu.

"Terra maritima" on rahulik ja õpetlik jutustus meie ranniku vääriselupaikadest. On igati õigustatud ja vajalik, et see film jõuaks koolidesse – filmi lihtne ja loogiline käsitlus looduse mitmekesisusest ja selle hoidmisest täiendab kindlasti oluliselt lakoonilist õpikuteksti. Ja kindlasti on see ka film, mida sobib näidata loodushuvilisele väliskülalisele, kes tahaks teada, mida põnevat Eestimaalt leida. Kas te näiteks teadsite enne, et Lääne-Eesti puisniidud on ühed maailma (just, maailma!) liigirikkaimad kooslused? Sealt on leitud ühelt ruutmeetrilt 76 liiki taimi!

Bioloog, publitsist ja "Terra maritima" stsenarist ***Rein Kuresoo*** *ning režissöör* ***Ago Ruus****.*
Enn Säde foto

test lõugastest kujunevad ajapikku järved – seegi protsess on seotud maakerkega. Rannaniidud olid kunagi pidevas kasutuses kui karja- ja heinamaad. Viimastel aastakümnetel ähvardab neid aga tõsine umbekasvamise oht, millele on viimastel aastatel vastu astutud n-ö võõrtööjõu abil. Rannaäärses roostikus müttavad Šotimaalt toodud mägiveised ja herefordid ning umbekasvamisele on kohati piir pandud. Otse filmilindilt näeme, et šoti mägiveis mälub rahuloleval moel pilliroogu, mis kõige kurjemalt rannaniitudele peale tungib. Rannaäärsetel "tõrjetöödel" osalevad ka kõik kohalikud rohusööjad, nii lambad, veised kui ka hobused. Režissöör **Ago Ruus** ei varja oma sümpaatiat maatõugu hobuste ja veiste vastu ning me saame teada, et just nemad on kõige paremad rannakarjamaade pügajad-hooldajad. Näeme ka, kuidas lammaste dessant (esialgu küll paadi põhjas küljeli, jalad kammitsas) asub laiu poole teele. Seal ootab neid ees kogu suve pikkune pügamistöö.

On meeldiv näha, et meie hävimisohus olevaile põlismaastikele, pärandkooslustele, pööratakse järjest suuremat tähelepanu. Vabatahtlikud puhastavad talgutel puisniite ja teadlased uurivad üksipulgi hoidmist vajavaid kooslusi. Kas ka "Natura 2000" kuidagi nende säilimisele kaasa aitab?

Filmi kauneimad kaadrid on luhaniitudest. Rohuneppide pulmamäng ja läbi uduvanikute liikuvad põdrad sööbivad mällu.

"Terra maritima" on rahulik ja õpetlik jutustus meie ranniku vääriselupaikadest. On igati õigustatud ja vajalik, et see film jõuaks koolidesse – filmi lihtne ja loogiline käsitlus looduse mitmekesisusest ja selle hoidmisest täiendab kindlasti oluliselt lakoonilist õpikuteksti. Ja kindlasti on see ka film, mida sobib näidata loodushuvilisele väliskülalisele, kes tahaks teada, mida põnevat Eestimaalt leida. Kas te näiteks teadsite enne, et Lääne-Eesti puisniidud on ühed maailma (just, maailma!) liigirikkaimad kooslused? Sealt on leitud ühelt ruutmeetrilt 76 liiki taimi!

Bioloog, publitsist ja "Terra maritima" stsenarist ***Rein Kuresoo*** *ning režissöör* ***Ago Ruus****.*
Enn Säde foto

KAHEKSA KUUD SIBERI ÕPETAJAT

"Siberi õpetaja", 2001. Režissöör Heini Drui. *Piret Toomet Siberis sealsetele eestlastele eesti keelt õpetamas.*

"SIBERI ÕPETAJA". Idee ja režii: **Heini Drui**, pilt: **Edvard Oja**, heli: **Ivo Felt**, montaaž: **Kersti Miilen**, tootmisassistent **Marge Sammal**, tootmisjuht **Piret Tibbo**, produtsent **Artur Talvik**. *Betacam SP*, 52 min, värviline. © "Allfilm". 2001.

"Siberi õpetaja" avakaadrites, kui hüvastijätt kodustega jääb vaid tunni kaugusesse minevikku, arutleb Siberi poole vuravas kupees Ülem-Suetuki lastele vaimuvalgust viiv noor eesti keele õpetaja **Piret Toomet**, et ta ei tohiks seal oma tahet ja arvamust kohe alguses peale suruda. Ei külas ega koolis. "Minu asi on näidata, et Eesti on tore, popp ja lahe," ütleb Piret. Suures kaadris magamisvaguni koikul istuv õbluke tütarlaps on loomulikult närvis. "Ma pean lastele meeldima ja see hirmutab mind," lisab ta. Vastu kõhtu on tal surutud Kaur Kenderi romaan "Ebanormaalne". Nii mõtlevad temast ka paljud koolikaaslased. Aastaks kuskile Siberi pärapõrgusse! Piretile endale on sõit Siberisse nii seiklus kui ka väljakutse. Teist korda elus sellist võimalust ei anta. Ta on nõus elama kaheksa kuud vannitoata, et siis ülejäänud elu mugavusi nautida.

Pireti mõtisklused vahelduvad ilupiltidega loojuvast päikesest, esiplaanil kaugusse kaduvad liiprid. Rongi rataste lõgin, vedurivile, teelolek... **Edvard Oja** kaamera toetab seda meeleolu, minemata liiga lääägeks. Operaatoritöö ongi filmi kõige tugevam külg. Paljudel puhkudel suudab Oja kaameraga Piretit rohkem avada kui režissöör.

Viimaks pärale jõudnud Piret on malbus ise. Püüab küll tema jaoks üles vuntsitud elamises seletada, et ta ei taha oma toale sinist lage ega siniseid seinu. Aga teda ei kuulata, ei võeta tõsiselt. Ja ega ta eriti söanda ka vastu hakata. Ning kohalikud mammid lasevad lausa sadistliku rõõmu ja entusiasmiga pintslitel käia ning valge lubjavärv saab peale kolmanda sinise kihi. Justkui sotsialistlik võistlustöö oleks käsil. Maalritädide kirglikud näod suures plaanis on filmi üks paremaid stseene.

Tuhandete kilomeetrite taha eesti keelt õpetama tulnud õpetajanna ei söanda otseko-

KAHEKSA KUUD SIBERI ÕPETAJAT

"Siberi õpetaja", 2001. Režissöör Heini Drui. *Piret Toomet Siberis sealsetele eestlastele eesti keelt õpetamas.*

"SIBERI ÕPETAJA". Idee ja režii: **Heini Drui**, pilt: **Edvard Oja**, heli: **Ivo Felt**, montaaž: **Kersti Miilen**, tootmisassistent **Marge Sammal**, tootmisjuht **Piret Tibbo**, produtsent **Artur Talvik**. *Betacam SP*, 52 min, värviline. © "Allfilm". 2001.

"Siberi õpetaja" avakaadrites, kui hüvastijätt kodustega jääb vaid tunni kaugusesse minevikku, arutleb Siberi poole vuravas kupees Ülem-Suetuki lastele vaimuvalgust viiv noor eesti keele õpetaja **Piret Toomet**, et ta ei tohiks seal oma tahet ja arvamust kohe alguses peale suruda. Ei külas ega koolis. "Minu asi on näidata, et Eesti on tore, popp ja lahe," ütleb Piret. Suures kaadris magamisvaguni koikul istuv õbluke tütarlaps on loomulikult närvis. "Ma pean lastele meeldima ja see hirmutab mind," lisab ta. Vastu kõhtu on tal surutud Kaur Kenderi romaan "Ebanormaalne". Nii mõtlevad temast ka paljud koolikaaslased. Aastaks kuskile Siberi pärapõrgusse! Piretile endale on sõit Siberisse nii seiklus kui ka väljakutse. Teist korda elus sellist võimalust ei anta. Ta on nõus elama kaheksa kuud vannitoata, et siis ülejäänud elu mugavusi nautida.

Pireti mõtisklused vahelduvad ilupiltidega loojuvast päikesest, esiplaanil kaugusse kaduvad liiprid. Rongi rataste lõgin, vedurivile, teelolek... **Edvard Oja** kaamera toetab seda meeleolu, minemata liiga lääägeks. Operaatoritöö ongi filmi kõige tugevam külg. Paljudel puhkudel suudab Oja kaameraga Piretit rohkem avada kui režissöör.

Viimaks pärale jõudnud Piret on malbus ise. Püüab küll tema jaoks üles vuntsitud elamises seletada, et ta ei taha oma toale sinist lage ega siniseid seinu. Aga teda ei kuulata, ei võeta tõsiselt. Ja ega ta eriti söanda ka vastu hakata. Ning kohalikud mammid lasevad lausa sadistliku rõõmu ja entusiasmiga pintslitel käia ning valge lubjavärv saab peale kolmanda sinise kihi. Justkui sotsialistlik võistlustöö oleks käsil. Maalritädide kirglikud näod suures plaanis on filmi üks paremaid stseene.

Tuhandete kilomeetrite taha eesti keelt õpetama tulnud õpetajanna ei söanda otseko-

he otsida kui mitte just kultuuride konflikti, siis vähemasti olmetavade erinevusi. Küllap tal sel hetkel kumiseb kukla taga rongis öeldu. Arvatavasti ka siis, kui pintsliroosk viimast helesinist triipu tõmbab ja talle vene kombe kohaselt kiisupoeg sülle torgatakse. Et majja õnn tuleks... Piret peab vähemalt väliselt esialgu vapralt vastu ja ütleb paratamatusega leppides kaadrisse: "Jessas, mis ma nüüd teen. Mu maja on sinine ja mul on kass."

Piret on kaadris loomulik. Ta ju pannakse kogu aeg mängima. Kaamera ees esinema. Isegi siis, kui peab avaldama imestust (näiteks vene ahju kohta) või mõnda muud emotsiooni, ei välju ta raamidest. Tal on näitlemisoskust. Ja esinemisnärvi.

Huntide keskel elades tuleb koos nendega ka uluda, ütleb eesti vanasõna.

Piret peab sellest vanasõnast piinlikult kinni. Ei krimpsuta nina, et majas pole vannituba või et kemps on ilma ukseta. See, mis tundub ühest kultuurist tulijale võõras või ebamugav, võib teise kultuuri kandjale olla tavaline ja argipäevane.

"Siberi õpetaja". *Kogu senise elu linnas elanud Piret uue kodu trepil.*

Me võime küll Ülem-Suetukist rääkida kui eesti külast, kuid selge on, et siin valitseb täielik slaavi vaim ja õhustik. Välisilmelt (majad, inimesed, loomad ja mis iganes) on see küla naaberkülaga arvatavasti väga sarnane. Ja mitte ainult naaberkülaga. See on üks sajast tuhandest tüüpilisest Venemaa külast.

Ainus erinevus, ja arusaadavalt oluline erinevus, et välispildi taga annab endast aeg-ajalt märku esivanemate pärandus: keel, kombed ja tavad. Ühes peres ehk rohkem kui teises. Paljudes peredes ei tuletata esivanemaid kindlasti üldse meelde. See ei ole ettekeide. See on reaalsus. Filmi lõpus saab sellest algul optimistlik Piret ka ise aru, kes esimeses koolitunnis lubab lastele õpetada selgeks eesti tähed, lugemise ja kirjutamise, kuid hiljem möönab, et tema sealolek ei peata küla venestumisprotsessi.

"Kõik eestlased räägivad meil külas vene keelt, unustavad oma keele kohe ära, ka omavahel räägivad vene keelt," tunnistab külaeluga tutvust tegevale Piretile sümpaatne vanamemm. Võib arvata, et tema kodus on aukohal eestikeelsed raamatud, et just tema lapselaps on üks neist, kes hilisemates kaadrites Pireti tundides eesti keelt kõige paremini mõikab.

Mulle tundub, et filmitegijate esialgne plaan oli keskenduda eelkõige Pireti valgustuslikule missioonile: tema õpetajarollile, tema suhetele nende ma-ei-tea-juba mitmendat põlve Ülem-Suetukis elavate väikeste koolilastega.

Siis saab režissöör **Heini Drui** aru, et aktsent hakkab kanduma kuskile mujale. Piretile endale. Tema kohandumisele kohaliku eluga, tema enda isiku kujunemisele. Korraga võib hoopis küsida: kes keda õpetab? Kas Piret Ülem-Suetuki külalapsi või hoopis Siber Piretit? Viimane vaatenurk tõuseb olulisemaks ja huvitavamaks.

Siin on võimalus mängida kontrastidega. Siberi võimas loodus ja räpane venestunud eesti küla. Kuskil on kaader, kus Piret toetub vastu puutüve. Just nagu stseen 1950. aastate vene mängufilmist. Pireti mõtisklustesse ja külaelu argipäeva lõikuvad ikka ja jälle kaadrid Siberi loodusest. Eelistatumad on kaadrid loojuva päikesega. Siberi eripalgelisus sügisel, talvel ja kevadel. Kuid küla tema inimestega on rutiinne argipäev. Talvel neljakümnekraadine pakane ja paarimeetrised hanged, suvel peatänaval patseerivad sead ja lehmad.

Küla patriotismist ja esivanemate vaimust on kohatu rääkida. Vist mitte ükski Pireti õpilastest ei näe oma tulevikku Ülem-Suetukis. Seepärast ei oska nad vastata ka kaugelt tulnud kooliõpetaja küsimusele esimeses tunnis, miks nad tahavad õppida eesti keelt. Puudub motivatsioon. Mõni ütleb ausalt välja, et ei viitsi üldse õppida. Toredam on kala püüda, telekat vaadata ja lihtsalt magada.

Pireti sügisene optimism on talvel asendunud reaalsusega: lapsed on eesti tähed küll selgeks saanud, kuid eesti sõnu kokku panna osutub üle jõu käivaks tööks.

Ja eks Piret olegi nendele väikestele Ülem-Suetuki poistele-tüdrukutele pigem kuskilttulija-valgustaja kui kitsas mõttes õpetaja. Õpetaja on ikka see, kes neile lõpuaktu-

he otsida kui mitte just kultuuride konflikti, siis vähemasti olmetavade erinevusi. Küllap tal sel hetkel kumiseb kukla taga rongis öeldu. Arvatavasti ka siis, kui pintsliroosk viimast helesinist triipu tõmbab ja talle vene kombe kohaselt kiisupoeg sülle torgatakse. Et majja õnn tuleks... Piret peab vähemalt väliselt esialgu vapralt vastu ja ütleb paratamatusega leppides kaadrisse: "Jessas, mis ma nüüd teen. Mu maja on sinine ja mul on kass."

Piret on kaadris loomulik. Ta ju pannakse kogu aeg mängima. Kaamera ees esinema. Isegi siis, kui peab avaldama imestust (näiteks vene ahju kohta) või mõnda muud emotsiooni, ei välju ta raamidest. Tal on näitlemisoskust. Ja esinemisnärvi.

Huntide keskel elades tuleb koos nendega ka uluda, ütleb eesti vanasõna.

Piret peab sellest vanasõnast piinlikult kinni. Ei krimpsuta nina, et majas pole vannituba või et kemps on ilma ukseta. See, mis tundub ühest kultuurist tulijale võõras või ebamugav, võib teise kultuuri kandjale olla tavaline ja argipäevane.

"Siberi õpetaja". *Kogu senise elu linnas elanud Piret uue kodu trepil.*

Me võime küll Ülem-Suetukist rääkida kui eesti külast, kuid selge on, et siin valitseb täielik slaavi vaim ja õhustik. Välisilmelt (majad, inimesed, loomad ja mis iganes) on see küla naaberkülaga arvatavasti väga sarnane. Ja mitte ainult naaberkülaga. See on üks sajast tuhandest tüüpilisest Venemaa külast.

Ainus erinevus, ja arusaadavalt oluline erinevus, et välispildi taga annab endast aeg-ajalt märku esivanemate pärandus: keel, kombed ja tavad. Ühes peres ehk rohkem kui teises. Paljudes peredes ei tuletata esivanemaid kindlasti üldse meelde. See ei ole ettekeide. See on reaalsus. Filmi lõpus saab sellest algul optimistlik Piret ka ise aru, kes esimeses koolitunnis lubab lastele õpetada selgeks eesti tähed, lugemise ja kirjutamise, kuid hiljem möönab, et tema sealolek ei peata küla venestumisprotsessi.

"Kõik eestlased räägivad meil külas vene keelt, unustavad oma keele kohe ära, ka omavahel räägivad vene keelt," tunnistab külaeluga tutvust tegevale Piretile sümpaatne vanamemm. Võib arvata, et tema kodus on aukohal eestikeelsed raamatud, et just tema lapselaps on üks neist, kes hilisemates kaadrites Pireti tundides eesti keelt kõige paremini mõikab.

Mulle tundub, et filmitegijate esialgne plaan oli keskenduda eelkõige Pireti valgustuslikule missioonile: tema õpetajarollile, tema suhetele nende ma-ei-tea-juba mitmendat põlve Ülem-Suetukis elavate väikeste koolilastega.

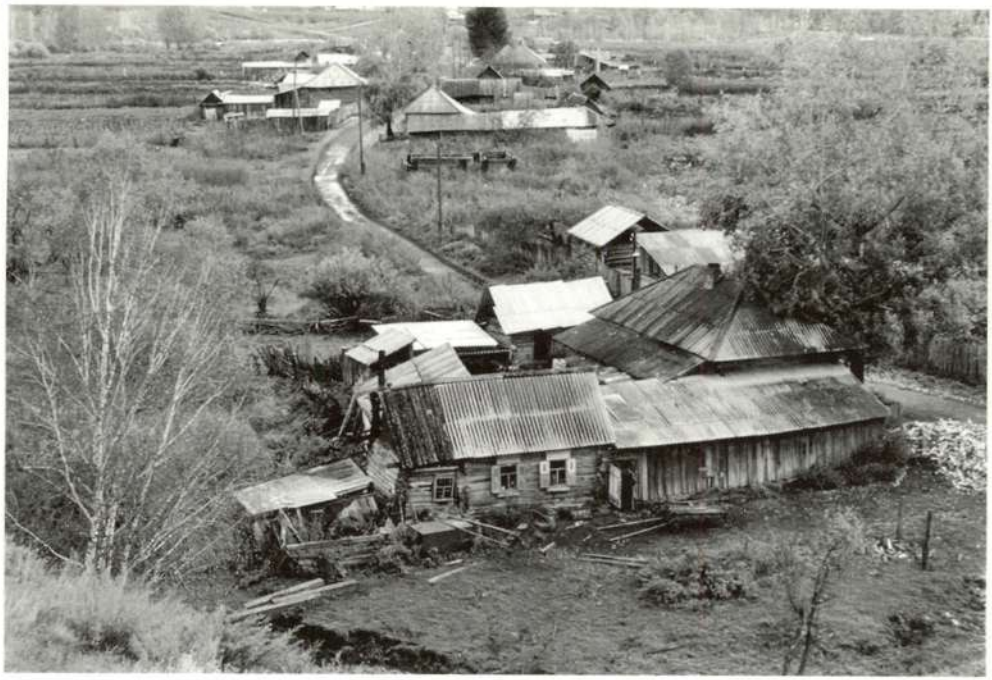
Siis saab režissöör **Heini Drui** aru, et aktsent hakkab kanduma kuskile mujale. Piretile endale. Tema kohandumisele kohaliku eluga, tema enda isiku kujunemisele. Korraga võib hoopis küsida: kes keda õpetab? Kas Piret Ülem-Suetuki külalapsi või hoopis Siber Piretit? Viimane vaatenurk tõuseb olulisemaks ja huvitavamaks.

Siin on võimalus mängida kontrastidega. Siberi võimas loodus ja räpane venestunud eesti küla. Kuskil on kaader, kus Piret toetub vastu puutüve. Just nagu stseen 1950. aastate vene mängufilmist. Pireti mõtisklustesse ja külaelu argipäeva lõikuvad ikka ja jälle kaadrid Siberi loodusest. Eelistatumad on kaadrid loojuva päikesega. Siberi eripalgelisus sügisel, talvel ja kevadel. Kuid küla tema inimestega on rutiinne argipäev. Talvel neljakümnekraadine pakane ja paarimeetrised hanged, suvel peatänaval patseerivad sead ja lehmad.

Küla patriotismist ja esivanemate vaimust on kohatu rääkida. Vist mitte ükski Pireti õpilastest ei näe oma tulevikku Ülem-Suetukis. Seepärast ei oska nad vastata ka kaugelt tulnud kooliõpetaja küsimusele esimeses tunnis, miks nad tahavad õppida eesti keelt. Puudub motivatsioon. Mõni ütleb ausalt välja, et ei viitsi üldse õppida. Toredam on kala püüda, telekat vaadata ja lihtsalt magada.

Pireti sügisene optimism on talvel asendunud reaalsusega: lapsed on eesti tähed küll selgeks saanud, kuid eesti sõnu kokku panna osutub üle jõu käivaks tööks.

Ja eks Piret olegi nendele väikestele Ülem-Suetuki poistele-tüdrukutele pigem kuskilttulija-valgustaja kui kitsas mõttes õpetaja. Õpetaja on ikka see, kes neile lõpuaktu-



"Siberi õpetaja". *Ülem-Suetuki küla. Edvard Oja fotod*

sel lilled ja tunnistuse pihku surub ja vene keeles head kooliaasta lõppu soovib. (Ja eeldatavalt, mida küll filmis ei näidata, päevast päeva algebrat, geograafiat ja kehalist kasvatust vene keeles annab.)

Filmis on kaader, kus hingestatud imeilusad lastenäod (segaperedes pidid ikka ilusamad lapsed sündima) ammuli sui Piretit vaatavad-kuulavad.

Piret on kuskilt kaugelt tulija, justkui võlur või vähemasti mängur, kes laste kooliargipäeva eredamaks muudab. Neile mingist kummalisest kaugest maast, Suurest Tõllust ja Kalevipojast pajatab. Ka lugemine ja kirjutamine on pigem mäng kui selge sihiga teadmiste omandamine. Sellest saab ka Piret suurepäraselt aru, et krunnis soenguga ja kaardikepiga vehkiva õpetaja mängimine tõmbaks kogu üritusele vee peale.

Võttegrupi viimase külaskäiguga Siberisse saabub Ülem-Suetuki külla tollane suursaadik **Tiit Matsulevitš**. Ma saan aru küll, et filmi üks toetajatest on ka Eesti saatkond Moskvas, kuid kuskilt läheb siit alates rõhuasetus Piretilt ja koolilastelt mujale, ja see häirib.

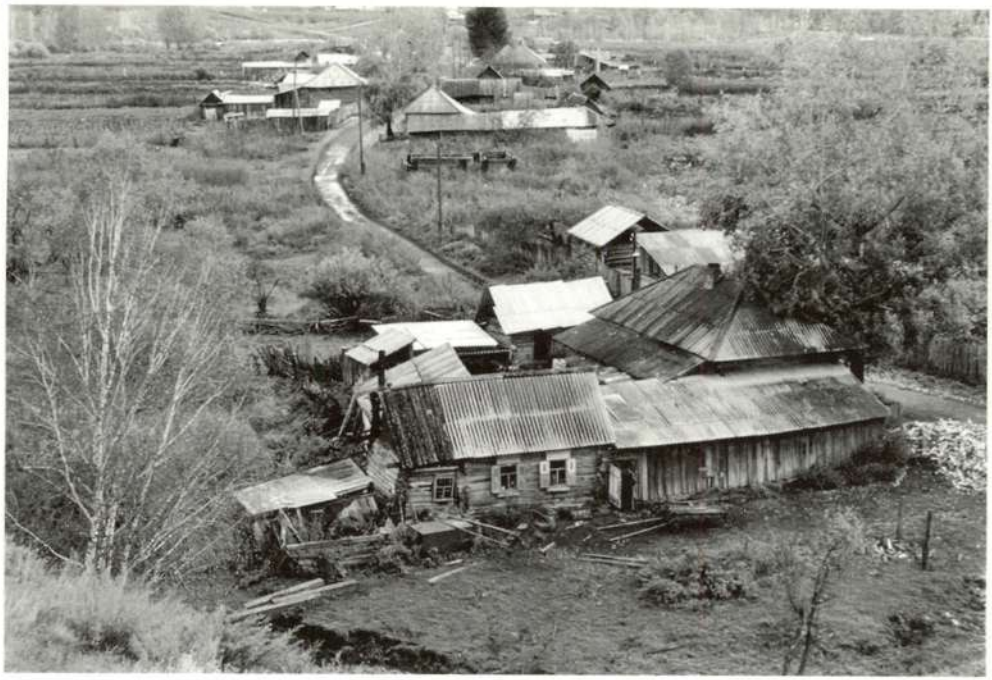
Samas on siin filmi üks võimsamaid kaadreid, kus selja tagant võetuna sammub kogukas saadik mööda peatänavat koos küla lehmadega. Suursaadik on tähtis tegelane ja võib arvata, et just sel puhul korraldatakse pidulik õhtusöömaaeg, kus Matsulevitš viinapitsi tõstes väidab, et Ülem-Suetukis kõlab sedavõrd puhas emakeel, et kõrv puhkab. Eks diplomaatia ja viisakus nõua oma... Kooli lõpuaktusel, kus suursaadik parimatele lõpetajatele raamatud pihku surub, kõlab puhas vene keel...

Kui suur on Pireti missiooni kasutegur? Kui saabki nii üldse küsida?

Ühes asjas on Piretil kindlasti õigus. Et see üks aasta on neljakümne kahe Ülem-Suetuki kooliõpilase elus vist tähtis. Et see sai neile teistmoodi aastaks. Kindlasti sai see teistmoodi aastaks ka Pireti enda elus.

Küll oleks tahtnud filmist teada saada, millal seal viimati eesti keelt korrapäraselt õpetati ja mis saab eesti keele õpetamisest pärast Pireti lahkumist? Ja miks ei võinuks seda Tiit Matsulevitši käest küsida?

Kas või Piret Toometi lahkumispeol, kus suursaadik võtab koos teistega üles viisijupi: "Selle peale vanad eestlased võtsid üks naps..." Mille peale siis ikkagi? Selle peale, et Eesti riik leiab võimaluse saata Ülem-Suetuki külla järgmise õpetaja?



"Siberi õpetaja". *Ülem-Suetuki küla. Edvard Oja fotod*

sel lilled ja tunnistuse pihku surub ja vene keeles head kooliaasta lõppu soovib. (Ja eeldatavalt, mida küll filmis ei näidata, päevast päeva algebrat, geograafiat ja kehalist kasvatust vene keeles annab.)

Filmis on kaader, kus hingestatud imeilusad lastenäod (segaperedes pidid ikka ilusamad lapsed sündima) ammuli sui Piretit vaatavad-kuulavad.

Piret on kuskilt kaugelt tulija, justkui võlur või vähemasti mängur, kes laste kooliargipäeva eredamaks muudab. Neile mingist kummalisest kaugest maast, Suurest Tõllust ja Kalevipojast pajatab. Ka lugemine ja kirjutamine on pigem mäng kui selge sihiga teadmiste omandamine. Sellest saab ka Piret suurepäraselt aru, et krunnis soenguga ja kaardikepiga vehkiva õpetaja mängimine tõmbaks kogu üritusele vee peale.

Võttegrupi viimase külaskäiguga Siberisse saabub Ülem-Suetuki külla tollane suursaadik **Tiit Matsulevitš**. Ma saan aru küll, et filmi üks toetajatest on ka Eesti saatkond Moskvas, kuid kuskilt läheb siit alates rõhuasetus Piretilt ja koolilastelt mujale, ja see häirib.

Samas on siin filmi üks võimsamaid kaadreid, kus selja tagant võetuna sammub kogukas saadik mööda peatänavat koos küla lehmadega. Suursaadik on tähtis tegelane ja võib arvata, et just sel puhul korraldatakse pidulik õhtusöömaaeg, kus Matsulevitš viinapitsi tõstes väidab, et Ülem-Suetukis kõlab sedavõrd puhas emakeel, et kõrv puhkab. Eks diplomaatia ja viisakus nõua oma... Kooli lõpuaktusel, kus suursaadik parimatele lõpetajatele raamatud pihku surub, kõlab puhas vene keel...

Kui suur on Pireti missiooni kasutegur? Kui saabki nii üldse küsida?

Ühes asjas on Piretil kindlasti õigus. Et see üks aasta on neljakümne kahe Ülem-Suetuki kooliõpilase elus vist tähtis. Et see sai neile teistmoodi aastaks. Kindlasti sai see teistmoodi aastaks ka Pireti enda elus.

Küll oleks tahtnud filmist teada saada, millal seal viimati eesti keelt korrapäraselt õpetati ja mis saab eesti keele õpetamisest pärast Pireti lahkumist? Ja miks ei võinuks seda Tiit Matsulevitši käest küsida?

Kas või Piret Toometi lahkumispeol, kus suursaadik võtab koos teistega üles viisijupi: "Selle peale vanad eestlased võtsid üks naps..." Mille peale siis ikkagi? Selle peale, et Eesti riik leiab võimaluse saata Ülem-Suetuki külla järgmise õpetaja?

Sündis 13. aprillil 1971. aastal Anne ja Raivo Peäske teise pojana Tallinna Sakala tänava beebilas. Nädalapäevad hiljem viidi prõntsaka pambuna Kappeli tänava koju kasvama. Klaveriõpingud TMKKs ei istunud mitte üks raas. Pääsemise tõi üleminek flöödile VI klassis.

See laabus soodsalt, sest umbes IV—V klassis puhkpillidega üldse alustataksegi. Ajapikku, hiljemalt lõpuklassis (1988/89), oli isa käe all õige süvenemisaste käes, ka üldainetes. *Erialatunnis valitses õpilase-õpetaja suhe ning kodus ei sekkunud isa samuti harjutamisse — ju ta juhatas sel kombel iseseisvale tööharjumusele. Kodus ei surutud ka üldist muusikaelu ekstra peale. Mul on hea kodu olnud. Isa oli range, tahtsin ju rohkem pahandusi teha kui tema lubas. Koolis ei olnud kerge — terve suguvõsa oli seal ametis ja nii jäin alatasa vahele…Kui kodus äkiliseks läks, oli ema see, kes ära filtreeris. Mu iseloom on rohkem temalt: leebus ja viha kiire lahtumine. Lugemisinnu ja -soovitused sain ka emalt, kaasa arvatud õigel ajal "Švejgi". Tema teletööd hakkasin vaatama kahjuks hiljem, kordussaadete ajal. Lapsena käisin emaga sageli telemajas kaasas ja lõbutsesin tädide Silja ja Lea Milliga (multifilmid!). Isaltki olen pärinud mõndagi, nii et vanemate paremad jooned jooksevad minus parajasti õnnelikult kokku.*

Ansamblimäng, mis on Mihklile nii omane nüüd, ei läinud kohustusliku distsipliinina TMKKs algul samuti suuremat, sest puudunud innustavad partnerid ja õpetuski. Samas oli neil kuulus lend eesotsas Olari Eltsi ja Lauri Vasaraga. Ja tõsi see on, et mida väiksem kool, seda suurem klassivaim, mis innustab. *Lõpetasin hästi, õppeedukus tõusis aasta-aastalt. Võimsaks tõukeks sai see, kui Tõnu Kaljuste vist XI või XII klassis kutsus mind osalema ühel Hiiu- ja Saaremaa turneel Bachi "Magnificati" ja Charpentier' "Te Deumi" ettekandeil. Tajusin esmakordselt, et mul on päris tore eriala. Samas sain endale Jaana kontsertmeistriks. Ta oli minust kolm aastat vanem ja targem ja meeldis mulle, eks seegi andis asjale jumet. Nüüd oleme ammu perekond — imesta pealegi, et ta noore mehe kõrval temast noorem välja näeb!*

Jaana oli mul ainuke armastus, nüüd on neid kaks — neljane Jakob ka! Kinkisin talle sünnipäevaks pedaalidega auto, muudkui kihutab õues. Mul oli omal ajal vanaisa kodus Nõmmel ka niisugune, plekist ja rõve, Jakobil on moodsam, aga viletsam.

Konservatoorium (1989—1994) oli loomulik jätk muusikakeskkoolile, sealt on parimad mälestused mõistagi Samuel Saulusest ja Jaan Õunast, ka Toomas Siitanist ja Kristel Pappelist. *Muidu oli niisugune nõukogude aja lõpu värk — õppekavades oli mingi "punaaine" ja sõjaline õppus ka veel.* Muusikakoolist sai Mihkel isalt kaasa tehnilise põhja ja tööoskuse — ratsionaalsus ja rutiinsus parimas mõttes. Esimesed kaks kursust õpetas Saulus, tema järel Õun. *Saulus asetas rõhu puhtalt musikaalsusele, Õun oli rohkem motiivikeste nikerdaja, Sauluselt tulid pikk fraas ja tervikutunne. Tegelikult võinuks vastupidi olla, Õun oli tehnika küljelt meisterlikum õpetaja ning pani hea alguse mõtlemisele. Konssi lõpetades olin juba tegevmuusik, see oli Sauluse teene, ta viis mind enda asemel 1991 ERSOsse mängima. Ja sinna ma jäingi.* Praegu töötab seal abikontsertmeistrina.

1995—1997 järgnes Karlsruhe *Hochschule für Musik*. Seal õpetas Mihklit Renate Greiss-Armin, nõutumaid flöödipedagooge Saksas, teda assisteeris Matthias Allin. *Greiss-Armin on koolkondade mõttes universaalse põhjaga ja lihvitud kõigi aegade parima, prantsuse-saksa kooliga Aurele Nicolét' poolt ning ise teda ka assisteerinud. Selles klassis ei puudunud ka Barthold Kuijkeni mõju, aga Nicolét' meistriklassse sain kunagi külastada.* Kaks ja pool aastat Karlsruhes olid Mihklile "otsast" alustamine, sealjuures äärmiselt õigeaegne supervedamine, mis omakorda suuresti Jaan Õuna teene. *Sain juurde veel palju niisugust, millest varem polnud kuulnudki. Karlsruhe on ülikoolide linn, kontserdielu oli tagasihoidlik ja nõnda sain päris segamatult oma asjale pühenduda. Sealne diplom maksab siin magistrikraadi. Tagasi Saksasse (või mujale) niipea ei kipu, parem olen siin esimesi kui mujal ei tea mitmes. Ameerikat ma ei salli, kui kunagi veel minna, siis Euroopa oleks kena — ka ida poole võiks, kus head orkestrid.*

Esimeseks pilliks oli Mihklil isa "Armstrong", järgmiseks, juba tudengieas, — "Boosey & Hambes". Siis soovitas Saulus isalt seisma jäänud hõbedast "Haynesi", seejärel ostis juba ise uue "Haynesi" ning viimasena Karlsruhest "Muramatsu", millel mängib

Mihkel Peäske juunis 2002.

Harri Rospu fotod

Sündis 13. aprillil 1971. aastal Anne ja Raivo Peäske teise pojana Tallinna Sakala tänava beebilas. Nädalapäevad hiljem viidi prõntsaka pambuna Kappeli tänava koju kasvama. Klaveriõpingud TMKKs ei istunud mitte üks raas. Pääsemise tõi üleminek flöödile VI klassis.

See laabus soodsalt, sest umbes IV—V klassis puhkpillidega üldse alustataksegi. Ajapikku, hiljemalt lõpuklassis (1988/89), oli isa käe all õige süvenemisaste käes, ka üldainetes. *Erialatunnis valitses õpilase-õpetaja suhe ning kodus ei sekkunud isa samuti harjutamisse — ju ta juhatas sel kombel iseseisvale tööharjumusele. Kodus ei surutud ka üldist muusikaelu ekstra peale. Mul on hea kodu olnud. Isa oli range, tahtsin ju rohkem pahandusi teha kui tema lubas. Koolis ei olnud kerge — terve suguvõsa oli seal ametis ja nii jäin alatasa vahele…Kui kodus äkiliseks läks, oli ema see, kes ära filtreeris. Mu iseloom on rohkem temalt: leebus ja viha kiire lahtumine. Lugemisinnu ja -soovitused sain ka emalt, kaasa arvatud õigel ajal "Švejgi". Tema teletööd hakkasin vaatama kahjuks hiljem, kordussaadete ajal. Lapsena käisin emaga sageli telemajas kaasas ja lõbutsesin tädide Silja ja Lea Milliga (multifilmid!). Isaltki olen pärinud mõndagi, nii et vanemate paremad jooned jooksevad minus parajasti õnnelikult kokku.*

Ansamblimäng, mis on Mihklile nii omane nüüd, ei läinud kohustusliku distsipliinina TMKKs algul samuti suuremat, sest puudunud innustavad partnerid ja õpetuski. Samas oli neil kuulus lend eesotsas Olari Eltsi ja Lauri Vasaraga. Ja tõsi see on, et mida väiksem kool, seda suurem klassivaim, mis innustab. *Lõpetasin hästi, õppeedukus tõusis aasta-aastalt. Võimsaks tõukeks sai see, kui Tõnu Kaljuste vist XI või XII klassis kutsus mind osalema ühel Hiiu- ja Saaremaa turneel Bachi "Magnificati" ja Charpentier' "Te Deumi" ettekandeil. Tajusin esmakordselt, et mul on päris tore eriala. Samas sain endale Jaana kontsertmeistriks. Ta oli minust kolm aastat vanem ja targem ja meeldis mulle, eks seegi andis asjale jumet. Nüüd oleme ammu perekond — imesta pealegi, et ta noore mehe kõrval temast noorem välja näeb!*

Jaana oli mul ainuke armastus, nüüd on neid kaks — neljane Jakob ka! Kinkisin talle sünnipäevaks pedaalidega auto, muudkui kihutab õues. Mul oli omal ajal vanaisa kodus Nõmmel ka niisugune, plekist ja rõve, Jakobil on moodsam, aga viletsam.

Konservatoorium (1989—1994) oli loomulik jätk muusikakeskkoolile, sealt on parimad mälestused mõistagi Samuel Saulusest ja Jaan Õunast, ka Toomas Siitanist ja Kristel Pappelist. *Muidu oli niisugune nõukogude aja lõpu värk — õppekavades oli mingi "punaaine" ja sõjaline õppus ka veel.* Muusikakoolist sai Mihkel isalt kaasa tehnilise põhja ja tööoskuse — ratsionaalsus ja rutiinsus parimas mõttes. Esimesed kaks kursust õpetas Saulus, tema järel Õun. *Saulus asetas rõhu puhtalt musikaalsusele, Õun oli rohkem motiivikeste nikerdaja, Sauluselt tulid pikk fraas ja tervikutunne. Tegelikult võinuks vastupidi olla, Õun oli tehnika küljelt meisterlikum õpetaja ning pani hea alguse mõtlemisele. Konssi lõpetades olin juba tegevmuusik, see oli Sauluse teene, ta viis mind enda asemel 1991 ERSOsse mängima. Ja sinna ma jäingi.* Praegu töötab seal abikontsertmeistrina.

1995—1997 järgnes Karlsruhe *Hochschule für Musik*. Seal õpetas Mihklit Renate Greiss-Armin, nõutumaid flöödipedagooge Saksas, teda assisteeris Matthias Allin. *Greiss-Armin on koolkondade mõttes universaalse põhjaga ja lihvitud kõigi aegade parima, prantsuse-saksa kooliga Aurele Nicolét' poolt ning ise teda ka assisteerinud. Selles klassis ei puudunud ka Barthold Kuijkeni mõju, aga Nicolét' meistriklassse sain kunagi külastada.* Kaks ja pool aastat Karlsruhes olid Mihklile "otsast" alustamine, sealjuures äärmiselt õigeaegne supervedamine, mis omakorda suuresti Jaan Õuna teene. *Sain juurde veel palju niisugust, millest varem polnud kuulnudki. Karlsruhe on ülikoolide linn, kontserdielu oli tagasihoidlik ja nõnda sain päris segamatult oma asjale pühenduda. Sealne diplom maksab siin magistrikraadi. Tagasi Saksasse (või mujale) niipea ei kipu, parem olen siin esimesi kui mujal ei tea mitmes. Ameerikat ma ei salli, kui kunagi veel minna, siis Euroopa oleks kena — ka ida poole võiks, kus head orkestrid.*

Esimeseks pilliks oli Mihklil isa "Armstrong", järgmiseks, juba tudengieas, — "Boosey & Hambes". Siis soovitas Saulus isalt seisma jäänud hõbedast "Haynesi", seejärel ostis juba ise uue "Haynesi" ning viimasena Karlsruhest "Muramatsu", millel mängib

Mihkel Peäske juunis 2002.

Harri Rospu fotod

praegugi. *Parimad, n-ö profipillid on kaks viimast, aga – ega pill mängi! Olen kursustel käinud, kuulnud, kui õpetaja võtab kätte õpilase kehva flöödi ja – ikka tuleb! Profipilliga peab tulemuse saavutamiseks vaid vähem pingutama. Pilliga tuleb muidugi kolaneda, pool aastat mängu ja siis oskad sealt vajaliku ka kätte saada.*

Häid flötiste leidub ilmas teadagi üksjagu, Mihklil aga pole nende seas eelistusi. Sõltuvalt sellest, mida parasjagu ise mängib, püüab ta võimalikult vältida selle kuulamist teistelt. *Tahan neid lugusid kuulda küll, kuid kõigepealt pean need ise endale klaariks tegema, seejärel kuulan teisi heal meelel. Karlsruhes partituuritunde polnud, kuid õppisin partituuri lugema erialatunnis, ridade vahelt ja kontekstis. Nii ka orkestripartiide puhul: kui olen need endale klaariks teinud, siis kuulan teisi, võimalusel meisteresitusi, kuid üllatusi pole kunagi ette tulnud. See teeb rõõmu, mis enesetundeks suur asi.*

Muusikaeelistustest ütleb ta praegu nii: *Bach ja Barles käivad ju hästi kokku, konstruktsioon on muusikas väga tähtis – just selles, mitte kõlapildis, on need kaks väga sarnased. Neist ega paljust muust ei jõua sugugi tüdineda juba seepärast, et mul on ohtrasti tööd ning mängin väga eripalgelist muusikat. Samas ei leidu flöödile kuigi palju klassikalist muusikat, päris-päris õilsat on aga üldse vähe. Kui nimetada eelistusi, siis… barokk, klassika, Stravisnki-laadne – tal endal pole flöödile küll midagi! Uue muusikaga on nii, et mida rohkem seda mängid, seda vähem uus see sulle on. Uus on ju kuulaja kõrvades, nagu ilu vaataja silmades; Debussy esmakuulajale on seda näiteks Debussy, eks? Jah, flööti peetakse lüüriliseks, kuid sellega saab kõike, isegi viha väljendada.*

Sooloõhtuid tegi Mihkel mõni aeg tagasi rohkem, praeguseks olevat väärtrepertuaar koos Jaanaga suuremalt jaolt läbi mängitud. *Meil on esinemistung justkui rahuldatud, soolot ei kisugi enam eriti mängima, ansamblimuusika* – NYYD Ensemble – *pakub hüiglamoodi põnevamat. Kui ERSOga tuleb ette nii ülevaid kui kahjuks ka halle hetki, siis* NYYDiga *on kõik täkke läinud. Peaks aga Olari* NYYDi *eest kord ära minema, tähendaks, et* NYYDi *aeg on läbi. Praegu ma seda küll veel ei karda.*

Õpetama sattus Mihkel varakult, juba EMA ajal. Praeguseks on tal õpilasi olnud kaugelt üle kümne, esimeseks oli Mari-Liis Vihermäe, kes nüüd samuti Karlsruhes tudeerib. Õpilastega olevat tal vedanud, samas on nad konkurssidel ka aastaid häid kohti noppinud. *See töö meeldib mulle samuti väga: vormida noort annet nagu skulptor figuuri. Algul on see isegi oma tahte pealesurumine, kui selgitad "mudelile" talle omaseid tugevaid ja nõrku külgi. On hea meel, et ma Vihermäel kohe alguses midagi tuksi ei keeranud. Õpetama on ka vaja õppida.*

Mihkli suvekodu on Hiiumaal Luidel, Kõpu poolsaare põhjapoolsel hakatusel. Metsa sees ja kilomeeter merest – mõlemat on kosutav sisse hingata. Mihkel on kohatruu, mitte mõni Nipernaadi. *Loen palju väikesest peale, lapsena sai ka öösel lambiga teki all loetud. Loen kõike, viimasel ajal ka luulet. Kui oled lõpetanud midagi näiteks Jaan Krossist, räägid ise pärast ka ilusamini! Lõõgastun puhtalt laiseldes, mängin Jakobiga, teen süüa ja söön hästi. Tahaksin käia galeriides, teatris, kinos, viibida lihtsalt niisama sõpruskonnas, aga ei pääse ajapuudusel sugugi oma ringist välja. Oleks priima, kui ööpäev kestaks nelikümmend kaheksa tundi ja magama ei peaks! Praegu on meil Jaanaga "Jakob I", neid oleks veel vaja…*

IVALO RANDALU

praegugi. *Parimad, n-ö profipillid on kaks viimast, aga – ega pill mängi! Olen kursustel käinud, kuulnud, kui õpetaja võtab kätte õpilase kehva flöödi ja – ikka tuleb! Profipilliga peab tulemuse saavutamiseks vaid vähem pingutama. Pilliga tuleb muidugi kolaneda, pool aastat mängu ja siis oskad sealt vajaliku ka kätte saada.*

Häid flötiste leidub ilmas teadagi üksjagu, Mihklil aga pole nende seas eelistusi. Sõltuvalt sellest, mida parasjagu ise mängib, püüab ta võimalikult vältida selle kuulamist teistelt. *Tahan neid lugusid kuulda küll, kuid kõigepealt pean need ise endale klaariks tegema, seejärel kuulan teisi heal meelel. Karlsruhes partituuritunde polnud, kuid õppisin partituuri lugema erialatunnis, ridade vahelt ja kontekstis. Nii ka orkestripartiide puhul: kui olen need endale klaariks teinud, siis kuulan teisi, võimalusel meisteresitusi, kuid üllatusi pole kunagi ette tulnud. See teeb rõõmu, mis enesetundeks suur asi.*

Muusikaeelistustest ütleb ta praegu nii: *Bach ja Barles käivad ju hästi kokku, konstruktsioon on muusikas väga tähtis – just selles, mitte kõlapildis, on need kaks väga sarnased. Neist ega paljust muust ei jõua sugugi tüdineda juba seepärast, et mul on ohtrasti tööd ning mängin väga eripalgelist muusikat. Samas ei leidu flöödile kuigi palju klassikalist muusikat, päris-päris õilsat on aga üldse vähe. Kui nimetada eelistusi, siis… barokk, klassika, Stravisnki-laadne – tal endal pole flöödile küll midagi! Uue muusikaga on nii, et mida rohkem seda mängid, seda vähem uus see sulle on. Uus on ju kuulaja kõrvades, nagu ilu vaataja silmades; Debussy esmakuulajale on seda näiteks Debussy, eks? Jah, flööti peetakse lüüriliseks, kuid sellega saab kõike, isegi viha väljendada.*

Sooloõhtuid tegi Mihkel mõni aeg tagasi rohkem, praeguseks olevat väärtrepertuaar koos Jaanaga suuremalt jaolt läbi mängitud. *Meil on esinemistung justkui rahuldatud, soolot ei kisugi enam eriti mängima, ansamblimuusika* – NYYD Ensemble – *pakub hüiglamoodi põnevamat. Kui ERSOga tuleb ette nii ülevaid kui kahjuks ka halle hetki, siis* NYYDiga *on kõik täkke läinud. Peaks aga Olari* NYYDi *eest kord ära minema, tähendaks, et* NYYDi *aeg on läbi. Praegu ma seda küll veel ei karda.*

Õpetama sattus Mihkel varakult, juba EMA ajal. Praeguseks on tal õpilasi olnud kaugelt üle kümne, esimeseks oli Mari-Liis Vihermäe, kes nüüd samuti Karlsruhes tudeerib. Õpilastega olevat tal vedanud, samas on nad konkurssidel ka aastaid häid kohti noppinud. *See töö meeldib mulle samuti väga: vormida noort annet nagu skulptor figuuri. Algul on see isegi oma tahte pealesurumine, kui selgitad "mudelile" talle omaseid tugevaid ja nõrku külgi. On hea meel, et ma Vihermäel kohe alguses midagi tuksi ei keeranud. Õpetama on ka vaja õppida.*

Mihkli suvekodu on Hiiumaal Luidel, Kõpu poolsaare põhjapoolsel hakatusel. Metsa sees ja kilomeeter merest – mõlemat on kosutav sisse hingata. Mihkel on kohatruu, mitte mõni Nipernaadi. *Loen palju väikesest peale, lapsena sai ka öösel lambiga teki all loetud. Loen kõike, viimasel ajal ka luulet. Kui oled lõpetanud midagi näiteks Jaan Krossist, räägid ise pärast ka ilusamini! Lõõgastun puhtalt laiseldes, mängin Jakobiga, teen süüa ja söön hästi. Tahaksin käia galeriides, teatris, kinos, viibida lihtsalt niisama sõpruskonnas, aga ei pääse ajapuudusel sugugi oma ringist välja. Oleks priima, kui ööpäev kestaks nelikümmend kaheksa tundi ja magama ei peaks! Praegu on meil Jaanaga "Jakob I", neid oleks veel vaja…*

IVALO RANDALU

teater · muusika · kino

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002
ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".
EDITOR-IN-CHIEF: MADIS KOLK. EXECUTIVE PUBLISHER: MARIKA ROHDE. THEATRE EDITOR: MADIS KOLK. MUSIC EDITOR: TIINA ÕUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. VOORIMEHE 9, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

ELMO NÜGANEN Replies (3)
Kalju Orro interviews the chief director of the Tallinna Linnateater (City Theatre). The first part mainly tackles his childhood, background and the start of life in theatre. The interview continues in the next issue of the magazine.

ESTER VÕSU. "A Few Idées Fixes About Relations Between Theatre and Nature" (16)
The current, as well as the next theatre articles, are associated with the meeting of semioticians, theatre people and biologists on 17 May in the Tartu Botanical Gardens. Ester Võsu introduces the nature of the undertaking and its background, giving at the same time an overview of how eco-criticism is realised in tackling theatre. She also talks about the point of view that tries to overcome the nature-culture opposition and see man as part of nature.

ANNELI SARO. Establishing a Stage in Nature (19)
Anneli Saro's paper analyses various possibilities of man's relating to natural environment in the context of theatre. She also talks about interpreting performances and reception aesthetics. Besides relying on general theoretical introduction she also brings specific examples from theatre of recent past.

KRISTEL NÕLVAK. From Nature to Ritual and Theatre (21)
Kristel Nõlvak's paper claims that theatre and nature, so far considered as opposites, are not actually forceful association, but both possess a part of the whole. Theatre started from nature just as much as from ritual culture. What are theatre's chances to return to nature?

TAAGO TUBIN. Theory of Richard Schechneri's Environmental Theory and the Performance "Old Barny" (24)
Theatre director Taago Tubin's paper about environmental theatre takes a look at his own performance of "Old Barny" at the Võru Amateur Theatre. He makes use of Richard Schechner's six axioms within his theory of environmental theatre.

Of "Elk-Woman", a Theatrical Event, Creolisation and of a Few Other Things (28)
Ester Võsu and Kadri Tüür, currently doing their MA in semiotics, talk against the background of eco-criticism and feminist theories about Rakvere theatre's summer production "Elk-Woman", staged by Anne Türnpu.

MADIS KÕIV. Builder SOLNESS (33)
Madis Kõiv presents an essayist vision of the 1974 Voldemar Panso production at the Youth Theatre. It is a spatial-poetic interpretation attempt on the topic of balance and fear of heights in the play, inspired by the main character Heino Mandri's movement and bearing on stage.

MUSIC

LEO NORMET. Mart Saar and His Time (44)
Leo Normet, the legendary Estonian music professor, scholar and composer, takes a look at composer Mart Saar's oeuvre, primarily the style in the context of the Estonian and European art trends of the early 20th century. The article is dedicated to Saar's 120th anniversary. Normet himself would have been 80 this September. The article is based on Normet's paper read at Mart Saar's 100th anniversary conference in Estonia in 1982.

MARIA ERSS. In the Beginning There Was Word... Opera Libretto and Science (50)
Maria Erss is currently doing her MA in German studies at the Tallinn Pedagogical University. Her research topic is German opera libretto. Attitude to opera librettos have differed at various times, the texts have verged between handicraft and art, the critics have blamed the librettos if lack of independence; they have been called utilitarian literature, but applied art is nevertheless art! Opera librettos have not been researched in Estonia, but elsewhere it became a scholarly branch during the middle of last century. The article aims to introduce libretto as an interdisciplinary research subject and lift the veil of prejudice that floats above it at present.

EVI ARUJÄRV. Tubin and Times: Classic Imprisoned in History (57)
Music festival "Tubin and His Time" took place in Tallinn between 8 and 19 June. It was the second of its kind and is set to become one of the major undertakings of the international Eduard Tubin Society in promoting the composer' work. Tubin was one of the founders of Estonian national language of sound. At the same time – living abroad during the second half of his life because of the WW II events – he can be seen as a symbol of the disruption in Estonian culture of music. It is time, and would benefit the Society's work, if the myth of sacrifice and historical disruption would no longer be dramatised, and the composer be tied with the present of Estonian music, ignoring all political undercurrents.

Bruno Giner. French Contemporary Music: a Few Trends (64)
Sequel to the article in TMC number 5 2002. It treats the new trends of the late 20th century French (and other countries') music: electronic music, musical theatre, minimalism in music, etc. Translation into Estonian by Malle Talvet.

MAARJA KASEMA. ERSO Concert Season 2001/02 (73)
An overview of the last season of the Estonian National Symphony Orchestra: repertoire, soloists, conductors, opinions, statistics, recordings, etc.

VAIKE SARV. Research of Folk Music (81)
Introduction-review of the book "Folk Music in Changing Society, 1". Compiled and edited by Triinu Ojamaa and Ingrid Rüütel. Works in Ethnomusicology 1. Department of Ethnomusicology of the Estonian Literary Museum. Tartu 2002, pp 222, ill.
The publication tackles the music of Finno-Ugric nations that find themselves outside "art music" borders. The topics include popular, national and folk music. The book contains 12 articles, half by Estonian authors, half by Finnish, Hungarian, and a few by Czech and Rumanian authors.

Persona Grata Mihkel Peäske (125)
Mihkel Peäske (1971) is one of the leading flutists in Estonia. He graduated from the Tallinn Music School and Estonian Academy of Music, studied with Jaan Õun and Samuel

teater · muusika · kino

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002
ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".
EDITOR-IN-CHIEF: MADIS KOLK. EXECUTIVE PUBLISHER: MARIKA ROHDE. THEATRE EDITOR: MADIS KOLK. MUSIC EDITOR: TIINA ÕUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. VOORIMEHE 9, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

ELMO NÜGANEN Replies (3)
Kalju Orro interviews the chief director of the Tallinna Linnateater (City Theatre). The first part mainly tackles his childhood, background and the start of life in theatre. The interview continues in the next issue of the magazine.

ESTER VÕSU. "A Few Idées Fixes About Relations Between Theatre and Nature" (16)
The current, as well as the next theatre articles, are associated with the meeting of semioticians, theatre people and biologists on 17 May in the Tartu Botanical Gardens. Ester Võsu introduces the nature of the undertaking and its background, giving at the same time an overview of how eco-criticism is realised in tackling theatre. She also talks about the point of view that tries to overcome the nature-culture opposition and see man as part of nature.

ANNELI SARO. Establishing a Stage in Nature (19)
Anneli Saro's paper analyses various possibilities of man's relating to natural environment in the context of theatre. She also talks about interpreting performances and reception aesthetics. Besides relying on general theoretical introduction she also brings specific examples from theatre of recent past.

KRISTEL NÕLVAK. From Nature to Ritual and Theatre (21)
Kristel Nõlvak's paper claims that theatre and nature, so far considered as opposites, are not actually forceful association, but both possess a part of the whole. Theatre started from nature just as much as from ritual culture. What are theatre's chances to return to nature?

TAAGO TUBIN. Theory of Richard Schechneri's Environmental Theory and the Performance "Old Barny" (24)
Theatre director Taago Tubin's paper about environmental theatre takes a look at his own performance of "Old Barny" at the Võru Amateur Theatre. He makes use of Richard Schechner's six axioms within his theory of environmental theatre.

Of "Elk-Woman", a Theatrical Event, Creolisation and of a Few Other Things (28)
Ester Võsu and Kadri Tüür, currently doing their MA in semiotics, talk against the background of eco-criticism and feminist theories about Rakvere theatre's summer production "Elk-Woman", staged by Anne Türnpu.

MADIS KÕIV. Builder SOLNESS (33)
Madis Kõiv presents an essayist vision of the 1974 Voldemar Panso production at the Youth Theatre. It is a spatial-poetic interpretation attempt on the topic of balance and fear of heights in the play, inspired by the main character Heino Mandri's movement and bearing on stage.

MUSIC

LEO NORMET. Mart Saar and His Time (44)
Leo Normet, the legendary Estonian music professor, scholar and composer, takes a look at composer Mart Saar's oeuvre, primarily the style in the context of the Estonian and European art trends of the early 20th century. The article is dedicated to Saar's 120th anniversary. Normet himself would have been 80 this September. The article is based on Normet's paper read at Mart Saar's 100th anniversary conference in Estonia in 1982.

MARIA ERSS. In the Beginning There Was Word... Opera Libretto and Science (50)
Maria Erss is currently doing her MA in German studies at the Tallinn Pedagogical University. Her research topic is German opera libretto. Attitude to opera librettos have differed at various times, the texts have verged between handicraft and art, the critics have blamed the librettos if lack of independence; they have been called utilitarian literature, but applied art is nevertheless art! Opera librettos have not been researched in Estonia, but elsewhere it became a scholarly branch during the middle of last century. The article aims to introduce libretto as an interdisciplinary research subject and lift the veil of prejudice that floats above it at present.

EVI ARUJÄRV. Tubin and Times: Classic Imprisoned in History (57)
Music festival "Tubin and His Time" took place in Tallinn between 8 and 19 June. It was the second of its kind and is set to become one of the major undertakings of the international Eduard Tubin Society in promoting the composer' work. Tubin was one of the founders of Estonian national language of sound. At the same time – living abroad during the second half of his life because of the WW II events – he can be seen as a symbol of the disruption in Estonian culture of music. It is time, and would benefit the Society's work, if the myth of sacrifice and historical disruption would no longer be dramatised, and the composer be tied with the present of Estonian music, ignoring all political undercurrents.

Bruno Giner. French Contemporary Music: a Few Trends (64)
Sequel to the article in TMC number 5 2002. It treats the new trends of the late 20th century French (and other countries') music: electronic music, musical theatre, minimalism in music, etc. Translation into Estonian by Malle Talvet.

MAARJA KASEMA. ERSO Concert Season 2001/02 (73)
An overview of the last season of the Estonian National Symphony Orchestra: repertoire, soloists, conductors, opinions, statistics, recordings, etc.

VAIKE SARV. Research of Folk Music (81)
Introduction-review of the book "Folk Music in Changing Society, 1". Compiled and edited by Triinu Ojamaa and Ingrid Rüütel. Works in Ethnomusicology 1. Department of Ethnomusicology of the Estonian Literary Museum. Tartu 2002, pp 222, ill.
The publication tackles the music of Finno-Ugric nations that find themselves outside "art music" borders. The topics include popular, national and folk music. The book contains 12 articles, half by Estonian authors, half by Finnish, Hungarian, and a few by Czech and Rumanian authors.

Persona Grata Mihkel Peäske (125)
Mihkel Peäske (1971) is one of the leading flutists in Estonia. He graduated from the Tallinn Music School and Estonian Academy of Music, studied with Jaan Õun and Samuel

Saulus. His grandfather, Elmar Peäske, was one of the supporting pillars of Estonian flute school; his father Raivo Peäske, also an outstanding flutist and teacher. Mihkel Peäske later studied in Karlsruhe in Germany (Hochschule für Musik). He is now an assistant concertmaster and one of the founders of Estonia's famous ensemble of new music NYYD Ensemble.

CINEMA

LAURI KÄRK. Live and Let Live? (84)
An overview of the 16th Annual Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival. Grand prix went to the Pole Maciej Adamek's film "I Will Not Leave You Until I Die", 1999.

MARIANNE KÕRVER. MIFF 2002 (90)
A short introduction into the 24th Moscow International Film Festival that took place in late June. The best film was Paolo and Vittorio Taviani's "Resurrezione", 2001, made on the basis of Lev Tolstoi's novel of the same title. The film critics' award went to Krzysztof Zanussi's "Supplement", 2002.

KÄRT HELLERMA. The Charm of Amélie: Magician, Nurse and Priestess (94)
Longer treatment of Jean-Pierre Jeunet's hit film "Amélie" (2001) and a brief look at Jeunet's earlier works with Marc Caro ("Delicatessen", 1991 and "The City of Lost Children" 1994). The critic finds that childish Jeunet avoids violence and brutality in "Amélie" and seems to present a challenge to the postmodernist shock aesthetics, offering the viewer something positive and soothing.

TRISTAN PRIIMÄGI. Wild Duck Leaves Traces (99)
A review of Marko Raat's (born in 1973) full-length debut feature film, "Agent Wild Duck" (2002, studios "Sugar Film" and "Exitfilm"). It is an ironic spy film that makes the viewer feel increasingly alienated. Appreciating the film's faith in detail and its change of tone, the critic thinks the images in the film can be interpreted in sufficiently various ways and arbitrarily so that the meta-text formed from the interpretations can gradually become significant in itself.

KAROL ANSIP. Treading on the Nerves (of Sleep) (104)
A longer analysis of Mati Kütt's (1947) new animation film "Button's Odyssey" (2002, studio "Parunid ja vonid"). The critic appreciates the artistic standard of the surrealist filmmaker's "Button's Odyssey", where the picture and sound immediately captivate the viewer; the work of the composer, sound technicians and actors is equally impressive.

KIWA. Bad Trip of the Flightless Ladybirds (109)
A short review of Heiki Ernits's (1953) and Janno Põldma's (1950) third full-length animation film for children, "Ladybirds' Christmas" (2001, studio "Eesti Joonisfilm"). Compared with two previous films, this displays greater skill. Making the animal characters come alive is useful also from the pedagogical point of view.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

ANDRES MAIMIK. Arnold's Chronicles — Ontology of Estonian Entertainment (112)
Review of the most popular Estonian documentary film of last year, "Arnold, I Give You a Camera" (2002, studio "Eesti Tõsielufilm"). The reviewer thinks the director has found the right tactics — a passionless observation without any excessive expressions of sympathy or hostility. We also see a concentration of Estonian life, tastes and the professional entertainers' busy existence on the stages of various community halls.

TOOMAS RAUDAM. Four Lines in "The Other Arnold" (115)
Another review of Urmas E. Liiv's film "Arnold, I Give You a Camera". The critic considers the language of the film rich and bold, and the realisation well thought through. The case of the character with a complicated destiny also manages to tell about wider topics — society and fate in general.

INDREK ROHTMETS. An Instructive Stroll from Sea to Land Across the World's Most Species-Abounding Meadows (118)
A review of Ago Ruus's (1949) nature film "Terra Maritima" (2001, studio "PROfilm"). The film, meant as a study material, deals with landscapes and the animals and birds living there that need protection. The critic deems necessary that the film reaches schools. It could offer interest to our foreign visitors as well.

JAANUS KULLI. Eight Months of the Siberian Teacher (121)
A review of Heini Drui's (1954) documentary film "Teacher in Siberia" (2001, studio "Allfilm") that tells about the young teacher Piret Toomet who worked a year in Siberia, in the Upper-Suetuki Estonian village and taught Estonian at the local school. The film has an excellent camerawork, showing Piret's development under the circumstances.

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

Tartus:
Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

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

NB! Praakeksemplarid vahetatakse ümber trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükikojapoolne sissekäik), tel 6 200 489.

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Voorimehe 9. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 13. 09. 2002. Formaat 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

Saulus. His grandfather, Elmar Peäske, was one of the supporting pillars of Estonian flute school; his father Raivo Peäske, also an outstanding flutist and teacher. Mihkel Peäske later studied in Karlsruhe in Germany (Hochschule für Musik). He is now an assistant concertmaster and one of the founders of Estonia's famous ensemble of new music NYYD Ensemble.

CINEMA

LAURI KÄRK. Live and Let Live? (84)
An overview of the 16th Annual Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival. Grand prix went to the Pole Maciej Adamek's film "I Will Not Leave You Until I Die", 1999.

MARIANNE KÕRVER. MIFF 2002 (90)
A short introduction into the 24th Moscow International Film Festival that took place in late June. The best film was Paolo and Vittorio Taviani's "Resurrezione", 2001, made on the basis of Lev Tolstoi's novel of the same title. The film critics' award went to Krzysztof Zanussi's "Supplement", 2002.

KÄRT HELLERMA. The Charm of Amélie: Magician, Nurse and Priestess (94)
Longer treatment of Jean-Pierre Jeunet's hit film "Amélie" (2001) and a brief look at Jeunet's earlier works with Marc Caro ("Delicatessen", 1991 and "The City of Lost Children" 1994). The critic finds that childish Jeunet avoids violence and brutality in "Amélie" and seems to present a challenge to the postmodernist shock aesthetics, offering the viewer something positive and soothing.

TRISTAN PRIIMÄGI. Wild Duck Leaves Traces (99)
A review of Marko Raat's (born in 1973) full-length debut feature film, "Agent Wild Duck" (2002, studios "Sugar Film" and "Exitfilm"). It is an ironic spy film that makes the viewer feel increasingly alienated. Appreciating the film's faith in detail and its change of tone, the critic thinks the images in the film can be interpreted in sufficiently various ways and arbitrarily so that the meta-text formed from the interpretations can gradually become significant in itself.

KAROL ANSIP. Treading on the Nerves (of Sleep) (104)
A longer analysis of Mati Kütt's (1947) new animation film "Button's Odyssey" (2002, studio "Parunid ja vonid"). The critic appreciates the artistic standard of the surrealist filmmaker's "Button's Odyssey", where the picture and sound immediately captivate the viewer; the work of the composer, sound technicians and actors is equally impressive.

KIWA. Bad Trip of the Flightless Ladybirds (109)
A short review of Heiki Ernits's (1953) and Janno Põldma's (1950) third full-length animation film for children, "Ladybirds' Christmas" (2001, studio "Eesti Joonisfilm"). Compared with two previous films, this displays greater skill. Making the animal characters come alive is useful also from the pedagogical point of view.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

ANDRES MAIMIK. Arnold's Chronicles — Ontology of Estonian Entertainment (112)
Review of the most popular Estonian documentary film of last year, "Arnold, I Give You a Camera" (2002, studio "Eesti Tõsielufilm"). The reviewer thinks the director has found the right tactics — a passionless observation without any excessive expressions of sympathy or hostility. We also see a concentration of Estonian life, tastes and the professional entertainers' busy existence on the stages of various community halls.

TOOMAS RAUDAM. Four Lines in "The Other Arnold" (115)
Another review of Urmas E. Liiv's film "Arnold, I Give You a Camera". The critic considers the language of the film rich and bold, and the realisation well thought through. The case of the character with a complicated destiny also manages to tell about wider topics — society and fate in general.

INDREK ROHTMETS. An Instructive Stroll from Sea to Land Across the World's Most Species-Abounding Meadows (118)
A review of Ago Ruus's (1949) nature film "Terra Maritima" (2001, studio "PROfilm"). The film, meant as a study material, deals with landscapes and the animals and birds living there that need protection. The critic deems necessary that the film reaches schools. It could offer interest to our foreign visitors as well.

JAANUS KULLI. Eight Months of the Siberian Teacher (121)
A review of Heini Drui's (1954) documentary film "Teacher in Siberia" (2001, studio "Allfilm") that tells about the young teacher Piret Toomet who worked a year in Siberia, in the Upper-Suetuki Estonian village and taught Estonian at the local school. The film has an excellent camerawork, showing Piret's development under the circumstances.

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

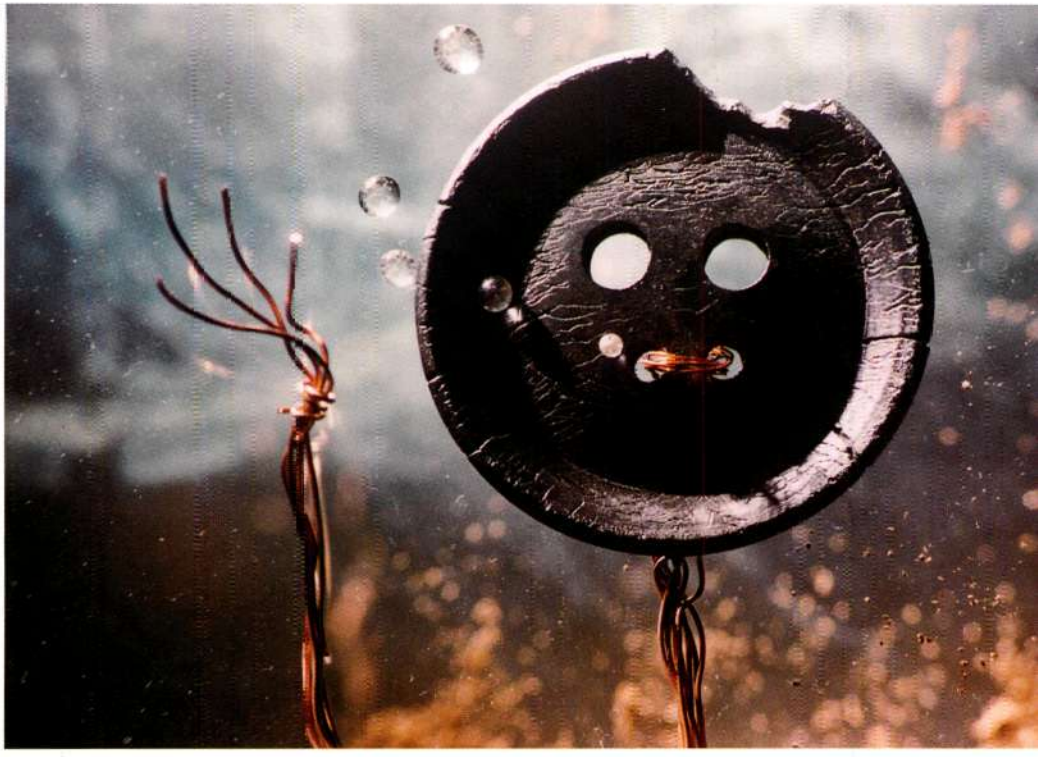
Tartus:
Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

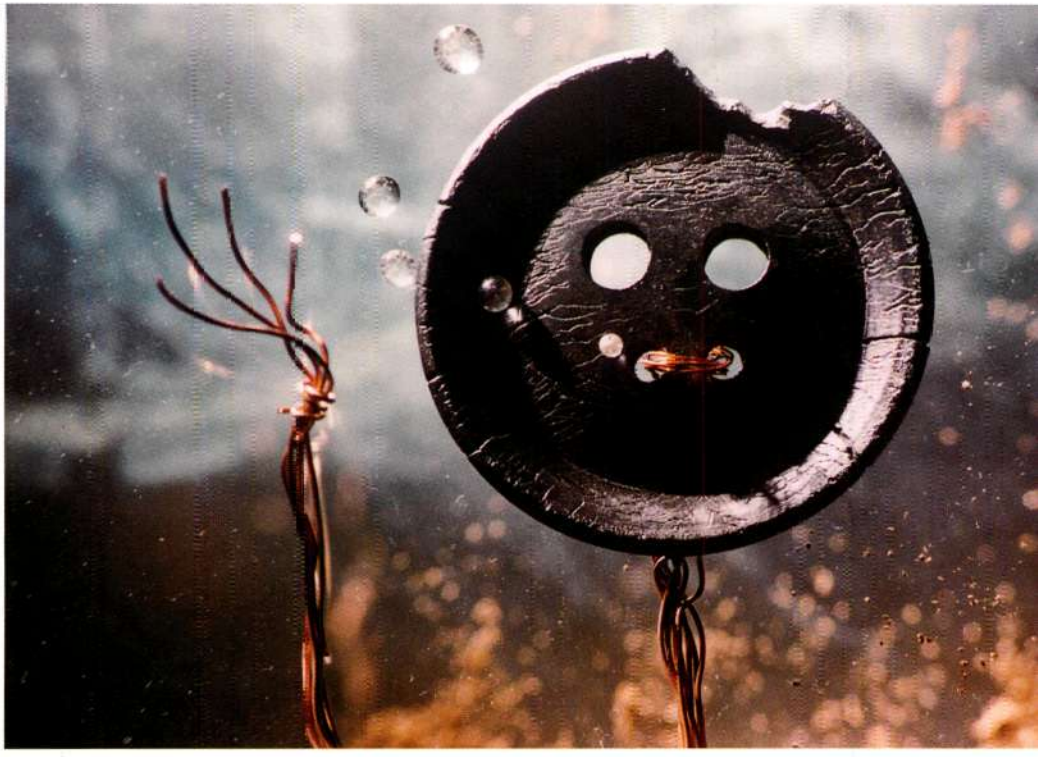
Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! Praakeksemplarid vahetatakse ümber trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükikojapoolne sissekäik), tel 6 200 489.

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Voorimehe 9. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 13. 09. 2002. Formaat 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



"Nööbi odüsseia", 2002. Režissöör Mati Kütt. Vt lk 104.
Urmas Jõemehe fotod



"Nööbi odüsseia", 2002. Režissöör Mati Kütt. Vt lk 104.
Urmas Jõemehe fotod

teater·muusika·kino 8-9/2002

"Agent Sinikael", 2002. Režissöör Marko Raat. Kersti Heinloo (Monika). Vt lk 99. *Erkki Erich Merila fotod*

78224

Hind 25.-

9 770207 653002

teater·muusika·kino 8-9/2002

"Agent Sinikael", 2002. Režissöör Marko Raat. Kersti Heinloo (Monika). Vt lk 99. *Erkki Erich Merila fotod*

78224

Hind 25.-

9 770207 653002