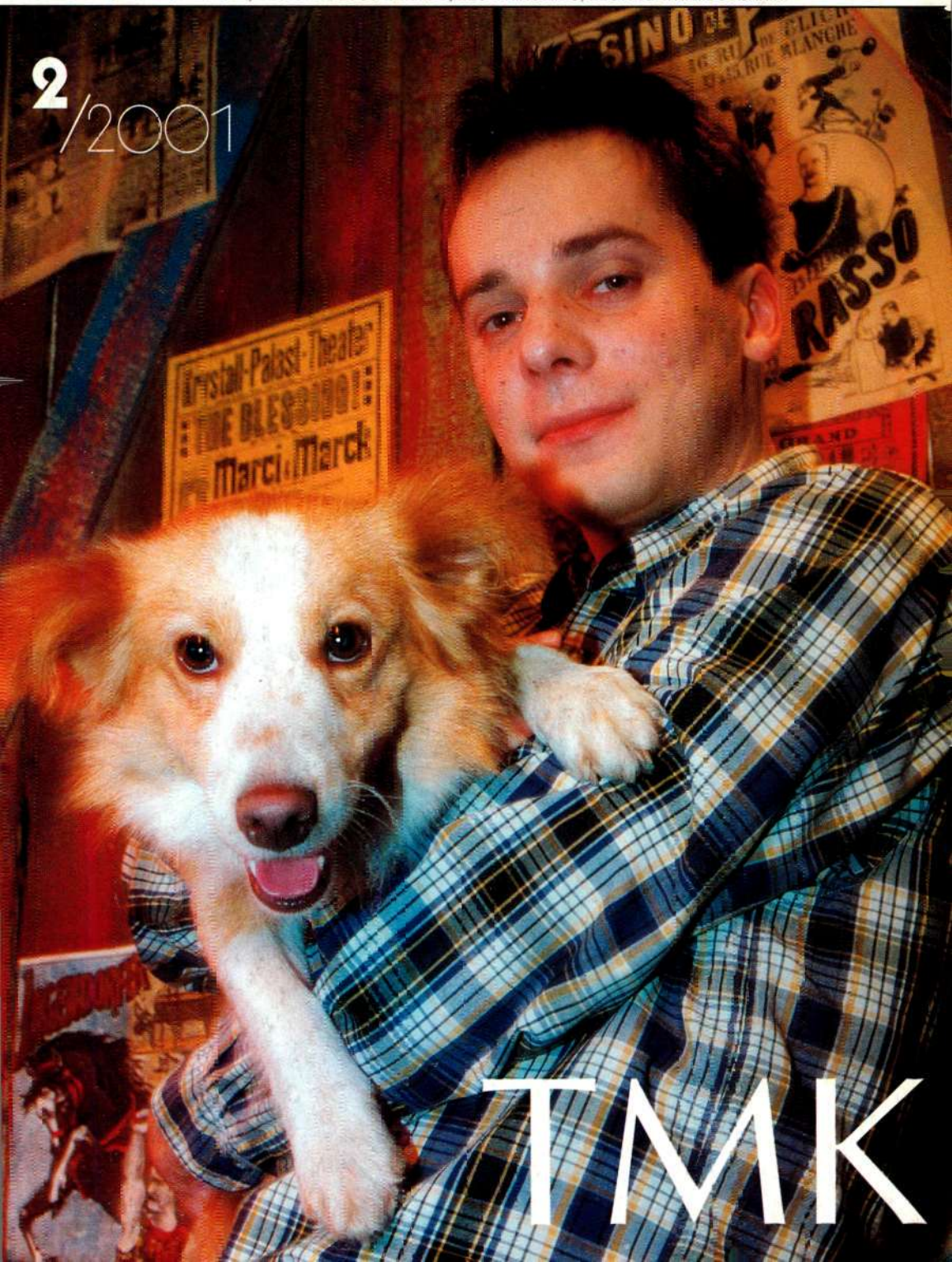


EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

2 / 2001



TNAK

2 / 2001

XX AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

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

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

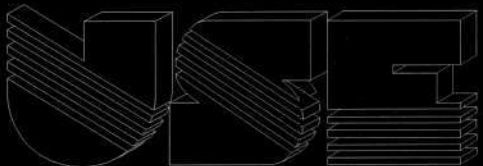
© "Teater. Muusika. Kino", 2001

Esikaanel:

Eesti Draamateatri näitleja Taavi Teplenkov ja koer Laki, kellega koos astutakse üles lastelavastuses "Rasmus, Pontus ja Lontu".

Harri Rospu foto

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

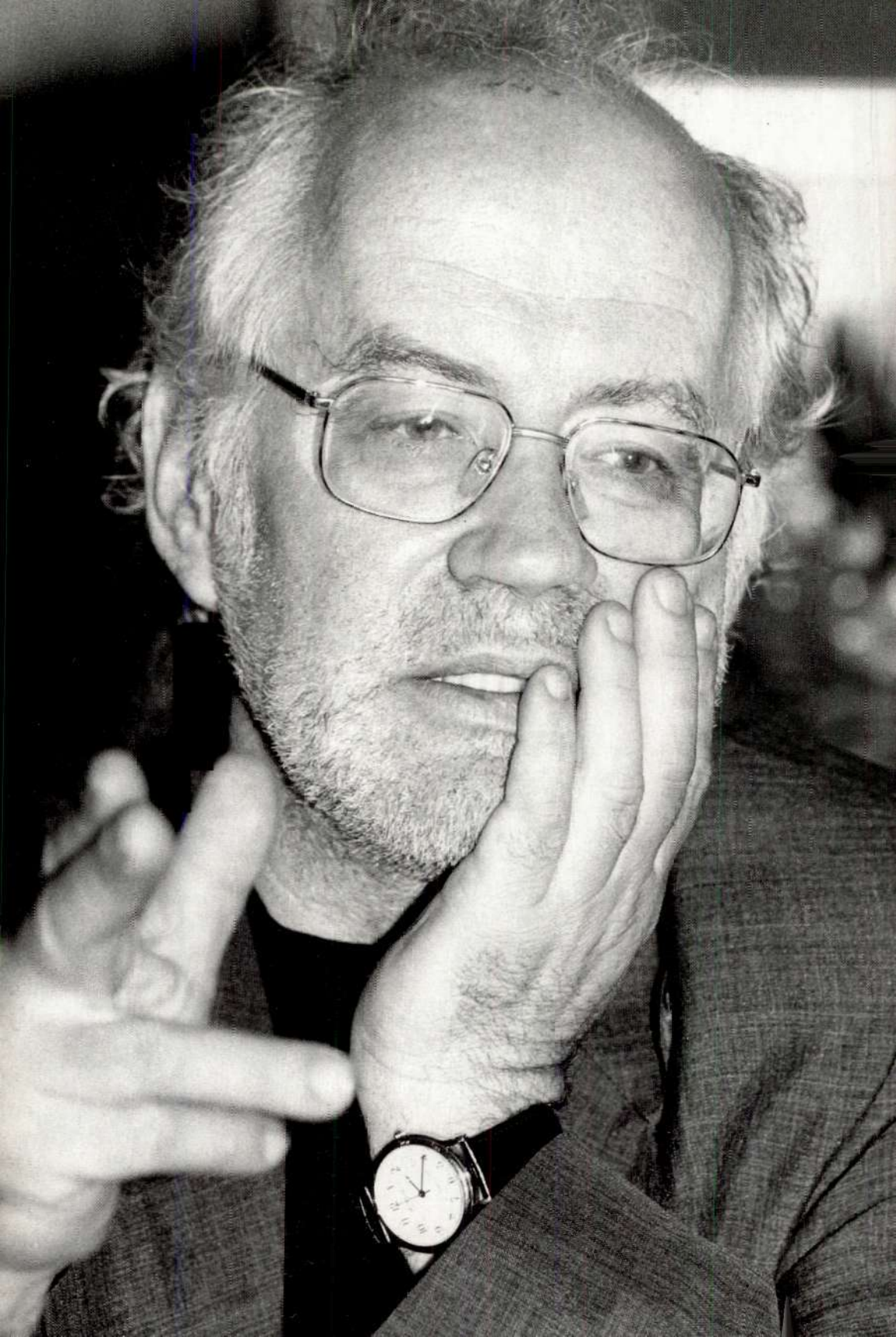


Soft

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER		
Gerda Kordemets	MAAILM AHVI ARU JA KOERA KOERUSTE MEELEVALLAS (<i>"Popi ja Huhuu" Draamateatris</i>)	12
Sven Karja	NELI KUMMITAVAT KUUD BERLIINIS (<i>Intervjuu Tõnu Lensmendiga</i>)	18
Sven Karja	NALJA-WILLIAMI MUREKORTSUD (<i>"Kaheteistkümnnes öö" Berliini Kunstiakadeemia lavastuses</i>)	22
Lilian Vellerand	KUI ÖÖ, SIIS ÖÖ (<i>"Iguaani öö" Rakvere Teatris</i>)	24
Luule Epner	POSTMODERNISTLIKU DRAAMA PARADOKS	27
Pille-Riin Purje	SÜGIS 2000 — ENNE KUI SAABUSID PÄKAPIKUD (<i>Lastelavastused sügishooajal 2000</i>)	32
MUUSIKA		
Evi Arujärv	ÜHEKSA TEKSTI KITSALE RINGILE (<i>Kogumikust "Töid muusikateooria alalt I"</i>)	39
Daniel Saulnier	GREGORIAANI LAADID III	44
Ines Rannap	EESTI RIIKLIK FILHARMOONIA / "EESTI KONTSERT" 60	50
	DEBUSSY, TUBIN, RAVI SHANKAR — TÄHTIS ON ELAMUS MUUSIKAST (<i>Intervjuu muusikaproffessor Avo Sõmeriga</i>)	58
	DOKTORIKRAAD ETNOMUSIKOLOOGIA ALAL (<i>Dr. phil. Vaike Sarv</i>)	63
Žanna Pärtlas	ANTROPOLOOGILINE UURIMUS SETU ITKUKULTUURIST	64
	Persona grata. ANNA-LIISA BEZRODNY	93
KINO		
	Vastab JOS STELLING	3
Sulev Teinemaa	"VIIMNE RELIIKVIA" KOLMKÜMMEND AASTAT HILJEM	68
Karlo Funk	AINUS RELIIKVIA JA LEIGE MASIN (<i>Grigori Kromanovi filmist "Viimne reliikvia"</i>)	70
Ilmar Raag	VIIMSET RELIIKVIAT OTSIDES: SIIM ON KLOOSTRI TAGA METSAS (<i>"Viimne reliikvia"</i>)	75
Olev Remsu	VABADUS TEESELDA (<i>Jüri Sillarti portreefilmist "Volli, sempre volli"</i>)	79
Rein Tootmaa	PÜÜDES TABADA NÄHTAMATUT (<i>Vallo Kepi dokumentaal- filmist "Masingu maastikud. Kitsas rada keset metsi"</i>)	81
	SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS	84



VASTAB JOS STELLING

Te olete teinud 1984. aastal filmi "Illusionist". Seda on näidatud ka Eesti kinodes ja kahel korral Eesti Televisioonis. "Illusionist" on suurepärane sürrealistlik tummfilm, sõnadeta lugu, milles valgustatakse välja inimliku olemise illusoorus ja igapäevaste askelduste kiuste sündivate illusioonide öhkörnus. Film on tehtud kohati lausa räige huumoriga, groteskiga. Näib, et olete selle filmiga mõneski asjas oma sõna öelnud, aga vahest kommenteeriksite siiski veel kord igavest teemat: kinokunst kui illusionism?

Miski pole päris reaalne. Kõik on ainult oletus. Kinos sünnib kogu maailma vaataja teadvuses. Filmibisnis on peategelane publik, publiku karakter on määrav (J. S. kalambuuritseb sõnaga *character* — J. L.).

Peale selle on film põgenemine. Reaalsus on sinu ümber iga päev, iga öö, kogu elu. Kinno sa lähed läbi elama midagi muud.

Ma ei tea, kas ma olen seda mõtet varem kusagil öelnud, aga filmi põhiolemuse alus on elav, liikuv pilt, mis on kokku lõigatud teise elava pildiga. Neil kahel pildil ei pruugi omavahel olla mitte mingisugust seost, kaks täiesti erinevat pilti. Aga kui istutakse pimedas saalis, siis nähakse nende kahe kõrvuti asetatud pildi suhte kaudu hoopis midagi muud. See juhtub vaataja peas. Kui me näiteks vaatame autos istuva mehe näo lähivõtet ja seejärel õhus lendavat lennukit, siis jääb meile mulje, et mees istub lennukis. See on film. Reaalsus ei ole filmi peal, vaid vaataja peas.

Teisiti võttes aga, ehkki ma räägin vaataja peast, ei ole filmi vastuvõtmisel üldse kõige olulisem mõtlemine. See on pigem tugeva tunde küsimus. Üleüldse inimesed mõtlevad liiga palju ja tunnevad liiga vähe südamega. Aju teeb kogu aeg vigu, süda ei tee kunagi vigu.

Teie "Illusionist" on leitud palju viiteid klassikalistele filmidele, nagu näiteks hullumaja ja seda ümbritsevat parki on seostatud viitega Alain Resnais' kuulsale filmile "Möödunud aastal Marienbadis". Kuidas te kommenteeriksite seda, kui vaataja või kriitik näeb teie filmis niisuguseid seoseid? Kas te olete üldse selliseid asju oma filmidesse pannud?

Ei ole, üldsegi mitte. Ajutööga tuleb filmi vaadates olla väga ettevaatlik. Tõsi, üks kord olen kasutanud otsust laenu. "Pöörmeseadja" kevadepisoodo lavastades ma tahtsin, et õhus lendaks midagi, nagu näiteks puude õielehed, ehkki sealsel Šotimaa maastikul ei olnud üldse puud. Ma lihtsalt tahtsin, et õhus lendleks midagi. Ja selle tahtmise juures oli minu eeskujuks Fellini "Amarcord". Ma ei varastanud mitte midagi Fellinilt, see oli puhtalt minu enda väljamõeldis, aga Fellini tuli mulle meelde küll. Kuid lõppude lõpuks on filmis vist kõik juba ära tehtud.

Teie filmis "Reisile sinuta" (*No Trains No Planes*) olete väidevalt kasutanud osatäitjaid, kes on Hollandi avalikkusele väga tuntud figuurid, mitte küll poliitiliselt igapäevaelust, vaid audiovisuaalalalt, televisioonis.

Need on tõepoolest väga tuttavad näod, televisiooniinimesed, enamasti seebiooperite või reklaamfilmide tuntud näitlejad. Baarimees Joop on tuntud hollandi näitleja Henri Garcin, kes küll juba aastakümneid elab ja töötab Pariisis, kuid hollandlased tunnevad tema "koonu" telesepidest. Joopi tüdart Rietjet mängib samuti seebiooperitest tuntud staar Katja Schuurman, kes vahetevahel astub üles ka lauljana.

Osalemine filmis "Reisile sinuta" aitas muide kaasa Katja Schuurmani menu kasvule edasisel telekarjääril. Võib-olla mõjus siin see, et minu filmis on ta absoluutselt teist tüüpi naine kui oma tele-*show's*.

Veel kümmekond aastat tagasi peeti tunnustatud hollandi näitlejale täiesti sobimatuks mängida seebiooperis või reklaamfilmis. Praegu on asi lausa vastupidi. Kui sa kord juba oled kuulus näitleja, pead vastu võtma pakkumisi esineda reklaamis või teleseriaalis, muidu ei pakuta sulle enam uut tööd. Sind unustatakse ära. Nii et minu osatäitjate valik oli mingil määral selle protsessiga seotud. Ei saa salata, et tunnustatud telenägu kaasamine aitas parandada ka minu filmi kassat.

Teie esimeste filmide "Mariken van Nieumeghen", "Rembrandt fecit 1669" ning "Teesklejad" puhul peeti tähelepanuväärseks just seda, kuidas te olite valinud osatäitjaid n-ö tänavalt, mitteprofessionaalseid näitlejaid. "Illusionist" ja "Pöörmeseadjas" kasutasite juba tuntud kabareetähti, koomik Freek de Jonget ning miim Jim van der Woudet. "Lendavas Hollandlases" mängib kaasa kuulus itaalia koomik Nino Manfredi. Paistab, justkui oleksite vahetanud strateegiat?

Minu jaoks on oluline pigem osatäitja tüüp. Mu peamine tähelepanu on õige filmikeele kasutamisel. Kui sa kasutad väga täpselt filmikeelt, polegi nii oluline, kas mängib näitleja või mittenäitleja. Oma esimestes filmides kasutasin tõepoolest peamiselt ainult amatöörnäitlejaid.

See on filmispetsiifika küsimus, režii küsimus. Näiteks on stsenaariumis kirjas, et selle koha peal tegelane "ahhetab". Aga ekraanil võib sama emotsiooni saavutamiseks näidata hoopiski osatäitja käsi, käeliigutust, mitte avatud suud. See ongi filmi keel.

Osatäitja puhul on kõige olulisem see, mida ta ekstra filmi jaoks teeb, visuaalne külg, tema nägu, liigutused, kehakeel.

Ja lõpuks ei saa salata, et ka raha pole tähtsusetu. Et filmile kulutatud raha tagasi saada, peab kasutama tuntud nägusid.



*"Illusionist", 1984.
Madalmaade maastik
perkonnaga.
Paremal: nupust
nikastamata poeg
(Freek de Jonge)
matusetel koos
imeliku vanaisa ja
üilirange emaga.*

*"Illusionist".
Vanaisaga tsirkuses.
Filmi peaosatäitja
Freek de Jonge
(paremal).*



Nagu näiteks ilmatumad kirvenäod Freek de Jonge ja Jim van der Woude "Illusionistis"?

De Jonge on kabareekoomik, van der Woude on miim. Esimest tuntakse Hollandis peamiselt tema lõpmata naljaka jutumõla järgi, teine aga toimetab absoluutselt vaikides. Ma otsustasin need kaks vastandit kokku viia. Ilma mingi jututa. De Jongel oli "Illusionisti" tööpoolest raske teha, sest seal ei räägita ainustki sõna.

"Illusionistis" pole sõnagi, "Pöörmeseadjas" on minu mäletamist mööda paar lauset...
...seal on, jah, üks lehekülj juttu...

...aga filmi "Reisile sinuta" täidab lõpmatu lobisemine. Taas küsin, kas olete meelt muutnud?

Absoluutselt mitte! Kui te vaatate, õieti kuulate, seda filmi väga tähelepanelikult, saate aru, et mitte keegi seal ei räägi peaaegu midagi. Nad räägivad küll, aga ei ütle midagi!

See on lugu kommunikatsiooni puudumisest. Iga lause, mida tegelased kasutavad, on sisulise tähenduseta. Ükski vastus pole vastus, ükski küsimus pole küsimus. Ma küll kasutan filmis väga palju repliike, aga hoopis teisel eesmärgil.

Mulle ei meeldi tekst filmis. Nii nagu eelmine lühifilm sarjast "Erootilised lood", "Ootesaal", nii on ka minu järgmine lühifilm samast sarjast, "Bensiinijaam", ilma tekstita. Tekst on see, mida filmis jälgib aju, aga mina proovin alati jõuda otse südameni. Film on kunst, mis on rohkem muusika kui kirjandus ja raamatud.

Näiteks Tallinnas küsiti minult pärast filmi "Reisile sinuta" vaatamist, mida mult pole mitte ialgi küsitud: mis sai filmis kassist? Seal on tööpoolest üks kass, kes muu hulgas astub samuti jaamarestoranist läbi. Aga sel pole mingit tähendust. Ei maksa liiga palju mõelda.

Kas võib öelda, et olete oma filmis "Reisile sinuta" ühiskonnakriitiline?

Ei ütleks. Ma ei ole kunagi kriitiline. Ma armastan neid inimesi. Ka kõige halvem kaju, baarimees Joop, on tegelikult üsna sümpaatne inimene, nagu laps. Mulle meeldivad kõik need tegelased. Sest nad on osa minust endast. Ja lõpuks: mitte üksikud tegelased pole tähtsad, vaid nende suhted, kombinatsioon.

Veel tagasi teie varasemate tööde juurde. Menufilm "Pöörmeseadja" (1986) ning järgmise töö "Lendav Hollandlane" (1995) vahel oli väga pikk paus, kuigi pärast "Pöörmeseadja" tuure maailma filmifestivalidel hakati õige varsti rääkima teie uuest lavastusest. Miks "Hollandlane" nõudis teilt nii palju aega?

Ma teen iga filmi nagu viimast. Sellesse panen ma kõik. Kogusin "Lendava Hollandlase" jaoks mitu aastat raha. Tahtsin teha midagi suurt ja eepilist. Probleem on vist selles, nagu ütles "The Guardiani" filmikriitik Derek Malcolm, et "Hollandlane" on natuke "üleküpsetatud". Malcolm ütles mulle väga õigesti, et ma olen tolle filmi kallal liiga kaua töötanud. See on tõesti nii, et võib unustada publiku, kui süveneda liiga palju oma filmi, igasugustesse metafoorsetesse mõtetesse jne. Filmi ei tohi teha liiga keeruliseks.

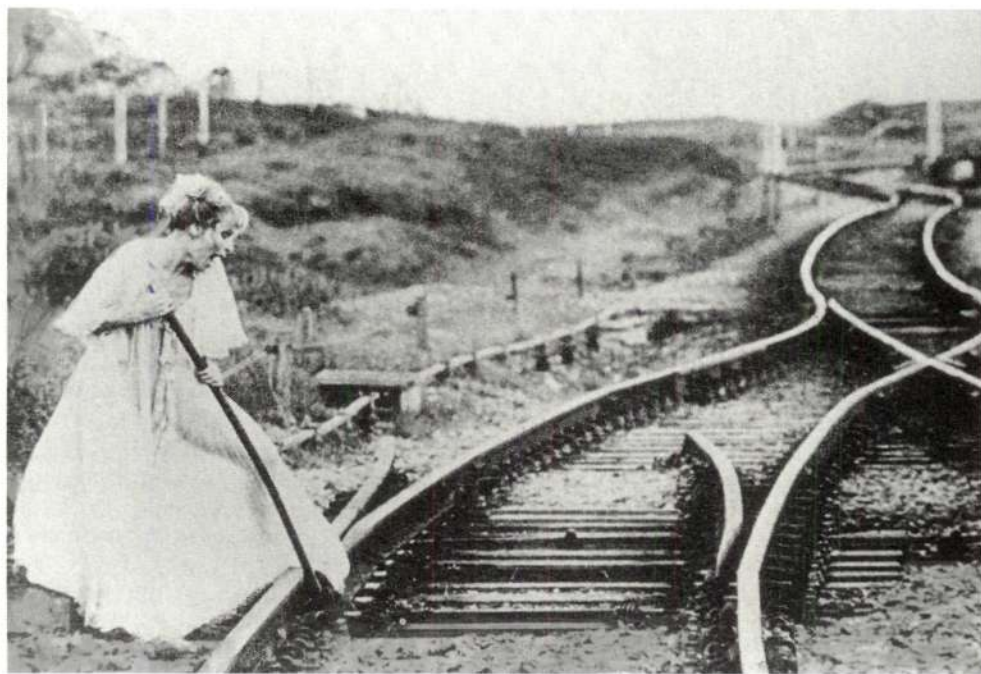
Kui sa oled filmi autor nagu mina, siis tegelikult teed kogu elu ainult üht filmi. See kõik on üks protsess. Ma õppisin "Hollandlast" tehes palju. Kui sa tahad teha järjest suuremat ja suuremat, siis sa võid sisuliselt kaotada. Pead leidma midagi, mis on "suurema" vastand. See "midagi" asub seespool, väikestes asjades. Kirjutades "Reisile sinuta" stsenaariumi, tegin ma nii. Kirjutasin loo valmis 200-leheküljelisena ja siis tõmbusin tagasi, proovisin kõike kirjeldada kümnel leheküljel. Paisutasin jutu jälle suureks ning tõmbasin taas kokku. Niisugune harjutus võimaldab jõuda asja tuumale palju lähemale. Filmi tegemise juures on suured ja väikesed asjad kogu aeg kõrvuti. Sa pead mõtlema tootmisest, rahast, organiseerimisest ja samal ajal ei tohi unustada väikseid asju, sisu.

Kriitikud kipuvad filme tihti lahutama kunstilisteks (nn *art house* filmideks) ja kommertsfilmideks. See on justkui igavesti kestev lahing, lõppematu vaidlus. Missugune on teie ettekujutus kunstilise ja kommertsiaalse kino vahekorrast?

Minu ettekujutuses on see kõik üks suur katkematu ring, millest erinevad filmivaldkonnad moodustavad eri sektoreid.

Olin 1999. aasta sügisel Kiievi filmifestivali žüriis ja me andsime seal peaauhinna ühele dokumentaalfilmile. Pressikonverentsil küsiti kohe: kas te siis eelistate dokumentaalfilmi mängufilmile. Minu arvates ei ole väga isikupärase lähenemisega tehtud dokumentaalfilmil ja autori-mängufilmil kuigi suurt vahet.

Kui me kujutame kogu kinematograafiatoodangut ette suure ringina, siis kunstilise (*auteur*)-mängufilmi kõrval asetseb autoridokumentaal, siis tuleb ajakirjanduslik tõsielufilm, selle kõrval televisioonidokumentaal, uudised, siis *infotainment*, siis *entertainment* ja ameerika kino, seejärel kodumaine filmikunst. See ongi ring. Kõik on



üksteise kõrval ja mingil moel üks tervik, millest ei saa üksikuid sektoreid välja lõigata. Need valdkonnad toetavad ja inspireerivad vastastikku üksteist.

On ainult üks riik, kus tehakse "suuri" filme. See on Ameerika. Kui tahad teha seesugust filmi, sõida Ameerikasse, ela ja tööta seal. Ka Hollandist on läinud mitu meest Hollywoodi ja hakanud tegema ameerika filme: Jan De Bont, Paul Verhoeven jt. Niisuguseid filme ei tehta kuskil mujal. Ja ei ole ka mitte mingit mõtet hakata tegema. Omas kodus tuleb teha filme omal viisil.

Erinevates maades on ju suhtumine filmikunsti erinev...

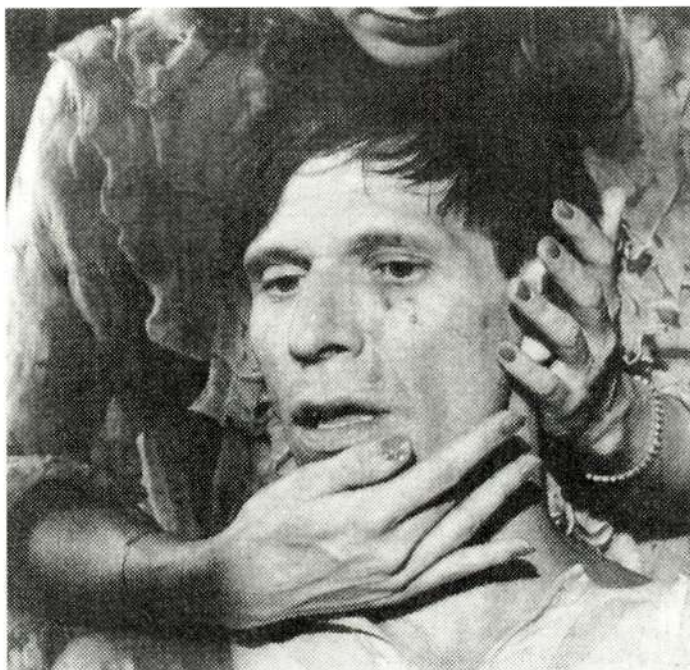
Jut nimelt! Holland on lugemismaa. Hollandlased loevad hirmus palju. Oma maa režissööride filme nad eriti ei armasta. Väikestes riikides on enamasti nii. Aga kui sa oled kodus, siis sa pead vaatama kõike. Ja muidugi paistavad omade vead kõigepealt kätte. "Ma ei armasta enam hollandi filme, ma tahan näha midagi muud!" "Pöörmeseadja" läks Amsterdamis ainult paar nädalat, aga Londonis mitu kuud. Hollandi filmitegijad teevad filme sellepärast, et mujal maades on väga suur huvi hollandi filmide vastu.

Ameerikas on jälle teisiti. Nad armastavad ainult ameerika filme. Seal tehakse aastas võib-olla tuhat filmi, aga välismaa kinodesse ei jõua neist sadatki. Ka Saksamaal, Prantsusmaal ja Hispaanias tehakse igal aastal väga palju väga halbu filme, mida keegi välismaal õnneks ei näe.

Film on maailmapilt. Kui sa tahad midagi teada teisest riigist, siis vaata selle maa filme. Minu arvates on nii, et vanad mängufilmid räägivad meile ajaloost rohkem kui dokumentaalfilmid. Sellepärast peab ka iga väike maa hoolitsema selle eest, et tehtaks mängufilme, mõnekümne aasta pärast on see parim peegel sellest, kuidas me praegu elame ja mõtleme.

Film on väga populaarne katoliiklikes maades. Sellepärast, et filmil on väga palju pistmist valega. Vale on filmis põhiline. Katoliiklased armastavad ka omal kombel valet. Ümber nurga ütlemist, ümber nurga näitamist, nagu filmis. Kõik nende ikoonid, rituaalid jne — see, mis on seotud katoliku või kreekakatoliku jumalateenistusega — on teinud liikuvad pildid rahvale lähedaseks. Luterlased hävitasid XVII sajandil pühapildid ja luterlikes maades ei ole film praegu väga populaarne. Ka juutidele, kes armastavad igal pool sümboteid, on film väga lähedane. Ameerika suurimad fil-

*"Pöörmeseadja", 1986.
Habras daam Soti raudteel.
Stefane Excoffier' kehastatud naine satub keset unenägu rongist maha astudes üksildase ning sõnaalhtra raudteevali ja pöörmeseadja hurtsikusse kusaigil Sotimaa laugetes mägedes.*



*"Pöörmeseadja".
Timm hellitus. Jim van der Woude mängib müstiliselt vaikivat raudteelast.*



"Lendav Hollandlane", 1995. Jos Stellingi kõige aeglasemalt siindinud teos ühendab taas siirrealistlikku fantaasiat, ajaloolisi sündmusi ja müüte.

mitegijad on juudid või itaallased: Spielberg, Coppola, Scorsese. Ma ise olen samuti katoliiklane.

Nüüd te hakkate mulle vastu vaidlema, et Ingmar Bergman on ju luterlane. Aga Bergman on kogu aeg korranud, et ta armastab teatrit rohkem kui filmi. Tema jaoks ongi teater kõige alus.

Te teete filme ja teil on Utrechti ka kahe saaliga, restorani ja baariga kino. Milleks teile veel oma kino?

See annab mulle vabaduse! Võiks öelda — sellest ma elan. "Springhaveri" kino ja restoran annab mulle filmide jaoks lisaraha. Nii nagu Alex van Warmerdam teenib oma filmide jaoks raha teatris töötades, nii teenin mina kino ja restorani pidades. Sest kui teed ainult filmi, tuleb kogu aeg ainult võidelda. Otsida kogu aeg lisaraha jne. Mina teenin lisa kinost, kohvikust ja restoranist. See teeb mind vabaks tegema seda, mida ma tahan teha.

Räägime lõpetuseks natuke Eestist. Eesti on väike filmimaa. Meil räägitakse järjest rohkem ja valjemini, et meie vähesed mängufilmid, neid tuleb heal juhul kaks-kolm tükki aastas, peaksid jõudma ekraanile sellistel suurtel festivalidel nagu Cannes või Berliin. Mida te ütleksite seesuguse kinematograafilise unistamise kohta?

Cannes on suur poliitiline festival. Seal valitseb poliitiline mõtteviis. Näidatakse küll palju väga häid filme, kuid kogu üritusel on väga vähe pistmist filmide reaalse kvaliteediga. Seega on Cannes'is filmi demonstreerimine rohkem poliitiline kui kinematograafiline tegu.

Mis mulje on jõudnud teile jätta PÖFF ja Tallinn?

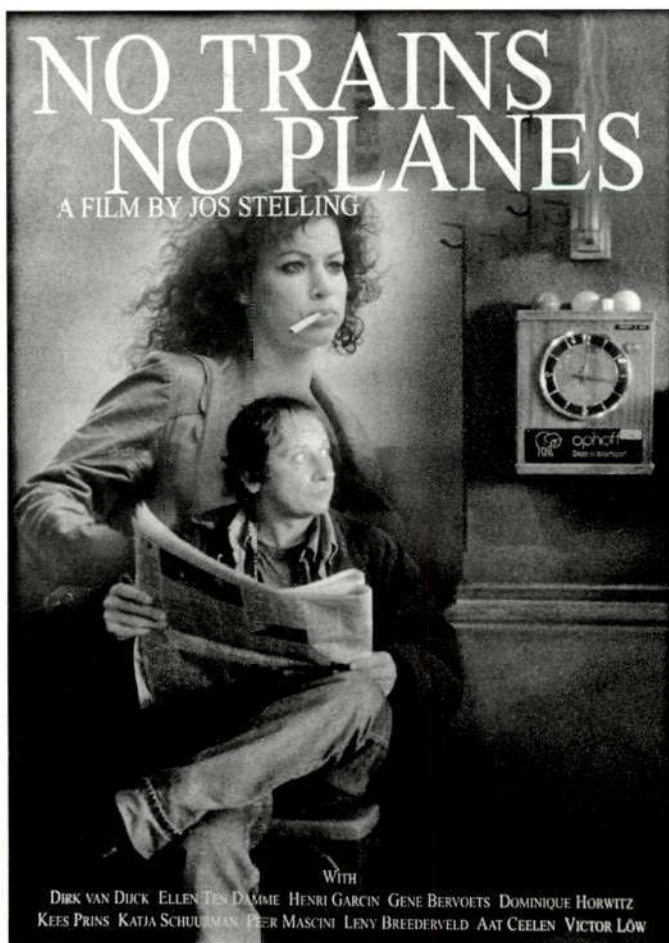
Sageli räägitakse Ida-Euroopa maadest. Niisugust asja ei ole olemas nagu Ida-Euroopa. Kõik maad ja rahvad on erinevad. Vaadake, kui erinevad on prantslased ja sakslased. Eestlased on ka erilised, neist ei saa rääkida kui idaeurooplastest.

Olen siin olnud ainult kaks päeva. Oma muljeid on vähe. Näen Tallinnas tagasihoidlikke, veidi hallilt rõivastunud, omaette hoidvaid inimesi. Igaüks on omaette. Millestki tunnen puudust. Võib-olla naerust. Midagi ütleb see, et festivalil läheb nii hästi Peter Greenaway film "Kaheksa ja pool naist". Greenaway mängib mängu, ajumänge.

Mina kuulutan naeru. Naer on väljapääs. Naerda tähendab ellu jääda. Naeru- ga avatakse süda. Kui sa ei naera, oled nagu enesekaitses.



"Teesklejad", 1981. Noorte hollandlaste ameerika unelmad 1960. aastate algult — seda filmi on nimetatud ka "Reisile sinuta üheks". Tegevus toimub vaeses noortekohvikus.



"Reisile sinuta", 1999. Odavas raudteejaama kõrtsis ristuvad harilike, vaimuvaeste ning ambitsioonirikaste madalmaalaste teed ja jutud.

PÖFFil on palju huvitavaid filme, palju huvitavaid nägusid. Aga see on noor festival. Seitse on püha number, kui festival saab seitse, siis võib hakata midagi ootama, aga päris täiskasvanuks saadakse alles kahekümne üheselt.

Minule tundub festivali juures oluline, et leitakse oma traditsioon. Ei pea kogu aeg midagi muutma. On vaja, et inimesed festivalile tulles tunneksid end koduselt.

Kino ja ka filmifestival on ennekõike kohtumispaigad. Filmi vaatama minnakse selleks, et kohtuda teiste inimestega. Oma tüdrukuga ei lähe ju poiss kinno mitte filmi pärast, vaid selleks, et olla koos oma tüdrukuga. Nii käib see asi.

Arvan, et sama asja pärast läheb ka minu väikesel kinol päris hästi. Film meelitab inimesi kohtumispaika ja siis on hea, kui lähedal on koht, kus saab rääkida oma elust, mitte filmist.

Alustasite 1980. aastate algul Utrechti mängufilmifestivali. Nüüd olete sellest tööst loobunud. Miks?

Loobusin sellepärast, et hakkas tunduma: kui ma nüüd ei lõpeta, jäängi seda festivali terveks eluks vedama.

Aga siiski, missugused filmifestivalid teile endale kõige rohkem meeldivad?

Väikesed festivalid. Nagu Riia "Arsenāls", kus ma olen mitu korda käinud. Mulle meeldivad väikeses linnades toimuvad väikesed festivalid, kus peatähelepanu on koondatud filmidele. Igal aastal tuleb niisuguseid väikseid festivale juurde. Aga festivalidel meeldivad mulle kõige rohkem inimesed.

Minu ettekujutuses juhib ja korraldab niisugust väikest festivali harilikult üks veidriku moodi mees, kelle kirg on tuua kõik maailma paremad filmid oma maa rahva ette. Seda meest ümbritsevad kõiksugused naised, kes aitavad tal festivali korraldada. See seltskond teeb õudselt palju vigu, ent nad armastavad üle kõige filmi ja teevad filmide näitamiseks kõik, mis nad oskavad.

Vaat, mulle meeldivad väga seda sorti festivalid. Selliste festivalide publik on eriline. Nad lamavad põrandal ekraani ees, istuvad vahekäikudes; erinevalt suurte Lääne festivalide vaatajatest, kes lõhutavad mugavates toolides, on need filmivaatajad uudishimulikult ettepoole kummardunud, et justkui ekraanile lähemal olla. Just nn Ida-Euroopas on palju niisuguseid festivale. Need inimesed tõesti tahavad midagi näha! Pool filmikunstist on ju publik.

Teie uus film sarjast "Erotilised lood", "Bensiinijaam", valmis 2000. aasta kevadeks. Aga millal tuleb järgmine pikk mängufilm?

Olen "Reisiga" käinud rohkem kui kolmekümnel filmifestivalil. On tõesti aeg jälle tööle hakata.

Tegelen praegu ikka veel uue filmi stsenaariumiga. Minu töötoas "Springhaveri" kinos on kast, kuhu lasen kogu aeg sedeleid ideedega, mis mul tulevad.



*Jos Stellingi kino ja restoran
"Springhaver Theater"
Utrechtiis. 2000. aasta juuli.
Jaak Lõhmuse foto*

*"Bensiinijaam",
2000. Peaosades
Ellen ten Damme ja
Gene Bervoets. Teine
film sarjast "Erooti-
lised lood" osutab
taas lemmik-
nõksudele hollandi
sürrealisti loomin-
gus: aja ja koha
ühtsus, sõnadeta
kootud erootiline
pinge, avalik,
laiatarbe kohtumis-
paik vms.*



Ma ei tahaks pikalt rääkida uue filmi loost. Aga see lugu saab alguse ühe Ida-Euroopa filmifestivali lõpupeol. Inimesed söövad-joovad, räägivad eimillestki, keegi kedagi ei kuula, igaüks kiidab oma filmi, produtsendid topivad kõigile oma nimekaarte rinnataskusse, musta riietatud filmikriitikud vestlevad musta riietatud lavastajatega. Ja vaat, sealt peolt hakkaks filmi peategelase jaoks midagi kooruma.

Usutlenud JAAK LÕHMUS
Detsember 1999 / juuli 2000

Varasematel aastatel on Tallinna kinodes ja Eesti Televisioonis näidatud Stellingi filme "Illusionist" ja "Pöormesedja".

3. Pimedate Ööde filmifestivalil detsembris 1999 linastas Jos Stellingi film "Reisile sinuta" (No Trains No Planes). Filmi sünnimajas on odav jaamarestoran, kus ristub igapäevaste kundede, tavaliste päevavaraste ning ambitsioonidega maailmarändurite tee.

Hollandi kineast JOS STELLING on sündinud 16. VII 1945 Utrechtis. Alustas amatöörfilmidega. Pärast kaht dokumentaali ja seitset sajaminutist eksperimentaalfilmi hakkas Stelling tegelema suure kinoga. Esimene kinofilm, keskaega viidud, traagilise koega draama "Mariken van Nieumeghen" (1974), valiti Hollandi võistlusfilmiks Cannes'is. Ajalooteemalised olid ka järgmisena valminud thriller "Elckerlyc" (ka "Elckerlijc", 1975) ja eluloofilm "Rembrandt fecit 1669" (1977; parima kaameratöö auhind Corki festivalil). 1981 alustas Stellingi eestvõttel tööd Hollandi Utrechtis filmifestival (1981—1991 oli ta ühtlasi festivali korralduskomitee esesotsas). Samal aastal jõudis ekraanile režissööri esimene avangardistlik tragikomöödia "Teesklejad" (De pretenders — The Pretenders). Laiema rahvusvahelise tuntuse töid talle aga järgmised tööd, "Illusionist" (De Illusionist — The Illusionist, 1984) ja Jean-Paul Fransseni romaani põhjal vändatud "Pöormesedja" (De wisselwachter — The Pointsman, 1986; "Kuldkaar" Brüsselis). Lisaks nimetatutele on Jos Stelling lavastanud veel kaks täispikka filmi: "Lendav Hollandlane" (De vliegende hollander — The Flying Dutchman/Der Fliegende Holländer, 1995; kaks aastat hiljem tehti ajaloolise seiklusdraama põhjal samanimeline telesari) ja tragikomöödia "Reisile sinuta" (No Trains No Planes, 1999). Jos Stelling on osalenud ka saksa produtsendi Regina Ziegleri toodetud intrigeerivates telekassettides "Erotic Tales II" (1996) ja "Erotic Tales IV" (2000). Esimeses on maineka hollandlase lavastatud lühilugu "Ootesaal" (De wachtkamer — The Waiting Room/Der Wartesaal; "Kuldros" Montreux's) ja teises "Bensiinijaam" (The Gas Station). Hollandi filmifestivalil on "Kuldvasika" (s.o omamaise "Oscari") pälvinud nii "Illusionist", "Pöormesedja" kui ka "Ootesaal". Jos Stellingil on kodulinna Utrechtis oma filmikompanii Jos Stelling Films B.V., samuti kuuluvad talle samas majas paiknevad kino, restoran ja kohvik "Springhaver".

AARE ERMEL

MAAILM AHVI ARU JA KOERA KOERUSTE MEELEVALLAS



F. Tuglas, "Popi ja Huhuu" Eesti Draamateatris
(lav Priit Pedajas). Huhuu — Tiit Sukk,
Popi — Taavi Teplenkov.

F. Tuglas, "Popi ja Huhuu"

Lavastaja: Priit Pedajas

Kunstnik: Pille Jänes

Osades: Taavi Teplenkov, Tiit Sukk ja Jan Uuspõld

Esietendus Eesti Draamateatri väikeses saalis

18. oktoobril 2000

Emotsionaalne mälu on salakamber, millegi väga isikliku ja ajasõelas puhastunu püha talletuskoht. Seal on lapsepõlvemängud ja noorusarmastus, hilisematest aastatest kõik see, mis väiksemal või suuremal määral on kujundanud meid selleks, kes me oleme. Või siis arvame olevat.

On öeldud, et igal meist (kriitikuist, teatrist kirjutajaist või lihtsalt teatriarmastajaist) on oma lavakalend. Nüüd, mil Lavakunstkoolist on alguse saanud juba 20 tiivasiirutust, võib see väide tõelega lähedal olla. Me kõik oleme mõnega neist lendudest ühel ajal väga noored ja ülitundlikud olnud.

Mind tõi tõsisemalt teatri juurde VII lend. Päris täiskasvanuks saamiseni jäi sealt veel mitu aastat, ent algus on dateeritud põhiliselt kahe aastanumbri (1975-76) ja kahe lavastusega ("Popi ja Huhuu", "Tabamata ime", lav Merle Karusoo). Katsu siis seesuguse eelteadmise ja -tundega minna kaksikümend viis aastat hiljem vaatama uut "Popit ja Huhuid". Lugu, mille esimene lavaversioon muutis tookordset eesti teatrimaastikku ja korraldas plahvatuse ka minu isiklikus kanaljalgadel maailmapildis.

Tagantjärele võib ju öeldagi, et mis seal siis ikka nii väga oli, lihtsalt üks VII lennu diplomitöö. Oli neid, kellele meeldis, kes pidasid "Popit ja Huhuid" sama lavastaja "Tabamata imest" terviklikumaks ja lõpetatummaks tööks (ehkki lavastus valmis juba III kursusel). Õppejõud Reet Neimar ja Lea Tormis hindasid Karusoo töö selle vääriliseks, et kirjutasid ajalehes "Sirp ja Vasar" lavastuse saamisloo üles koos omapoolsete hinnanguliste kommentaaridega. Ent oli ka teistsuguseid arvamusi. Näiteks tänasest kaksiküm-

mend viis aastat noorem Mihkel Mutt nimetas ajalehes TRÜ ilmunud artiklis "Üks kiusamise lugu "Popi ja Uhhuu" asjus" lavastust heatahtliku irooniaga "lohe-loomaetüüdiks", milles aga osalisteks pole lohed, vaid koer ja ahv.

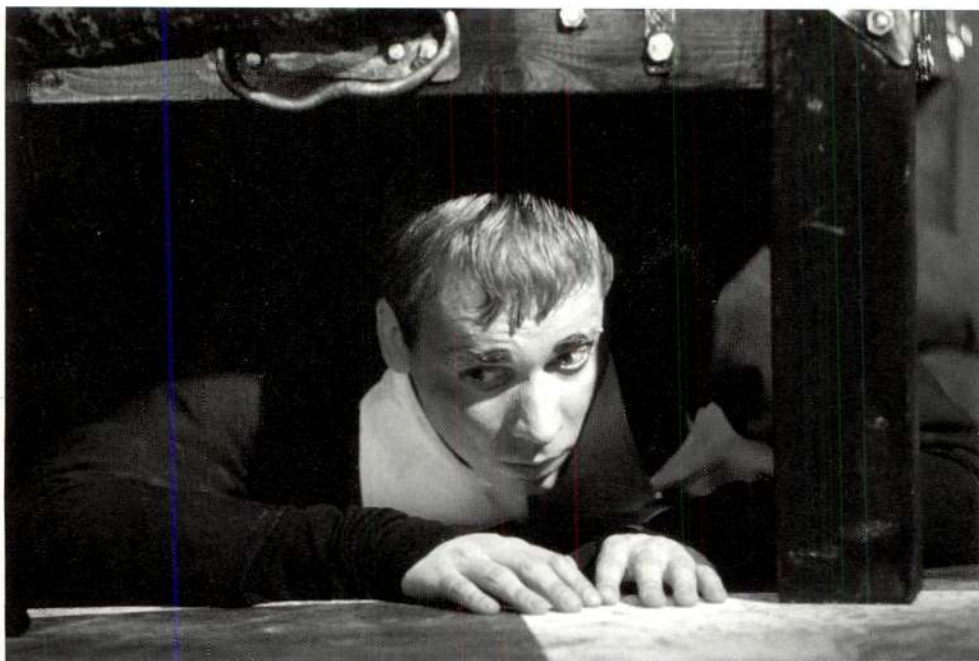
Minu meelde on Merle Karusoo "Popi ja Huhuu" sööbinud millegipärast sügavalt traagilise lavastusena. Võib-olla ongi siin tegu eespool viidatud emotsionaalse mälu vingerpussidega, ja las olla. Mäletan ja armastan seda lavastust just sellisena. Aeg on ähmastanud tervikpilti, ent seda teravamalt on meeles üksikud hetked, detailid, meeleolud. Urmas Kibuspuu ja Lembit Petersoni mängus hoomasin vist esimest korda teadlikult partneritunnetuse tähtsust lavamängus. Ja sain aru, et huvitav olemiseks ei vaja teater sõnu.

Karusoo lavastus jäi aega, mil soov kogu ümbritsev vastu taevast lennutada valdas küllap paljude meeli. Kindlasti oli Karusoo lavastusel oma sotsiaalne sõnum öelda, aga seda ma nii selgelt ei mäleta. Kui sotsiaalne üks viieteistkümnendaastane inimene olla saabki — minule oli tookord tähtsam näitlejate vapustav mäng ning keerulised, ilusad ja haiget tegevad suhted. Popi ja Huhuu vahel. Meie kõikide vahel.

Mäletan, et lõpus oli mul Kibuspuu Popist ikka hulga rohkem kahju kui Peterso-

Huhuu ja Popi.





Popi.

ni Huhust. Traagiline alatoon võiski domineerima jääda osaliselt põhjusel, et mäng käis rohkem nagu koera väravasse. Popis võis hoomata Tuglase koera sisemonoloogi, lavastuse vormistuses oli Huhuu tugevam ja agressiivsem pool. See olevat küll etendusiti muutunud — väidetavalt olevat sel lavastusel olnud nii “koeraetendusi” kui ka “ahvietendusi” ja seda tasakaalutust heitsid õppejõud oma artiklis tegijaile ka ette.

Millest Karusoo siis õigupoolest kõnelda tahtis? Mihkel Mutt arvas tookord nii: “See on näide kommunikatsiooni võimatusest. Uhhuu (? — G. K.) on üliaktiivne, suhtlemisvaegust põdenud, kes järsku vabaneb ahista vast tegurist (puurist), kontakteerub ümbritsevate esemetega, algul elutute (peegel, riided jne.), seejärel ainsa elavaga. Ta mängib, tema agressiivsus ning kius on ülemeelik elurõõm.”

Ei mäleta, mis neil päevil päevapoliitiliselt tähtis oli (ju mõni sõda kuskil ikka parasjagu käis), kuid universumi põhjatus lavapildi tagaseinana oli küll väga selge viide mõtteleenu globaalsusele.

Kuldne tuba

Mõneti on üllatavgi, et “Popi ja Huhuu” kui võimalusterohke sõnadeta teatri juurde pole vahepealse kahekümne viie aasta

jooksul uuesti tuldud. Ja seda tähendusrikkam, et nüüd tegi seda just Priit Pedajas, Merle Karusoo kursusevend VII lennust.

Muidugi ahvatleb tänane lavastus end veerandsaja aasta tagusega võrdlema. Ent küllap pole ma ainus vaataja, kes on rõõmsalt tõdenud, et need kaks lavastust on küll võrreldavad, ent mitte konkurendid.

Kindlasti võib kellelegi lähedasem olla Karusoo karuseni ja valulikumi variant, teisele jälle Pedajase tuttav naer läbi pisarate. Sest loomulikult on Pedajase “Popi ja Huhuu” hoopis teistsugune, Karusoo omast sootuks erinev. Juba lavastuse väliselt värvitoonilt. Kui Karusoo lavastus on meelde jäänud mustjaspruunikas-hallika ja mõnevõrra kulunud ning määrdunud maailmana, siis Pedajasel on lavapilt (kunstnik Pille Jänes) üleni kuldset karva. Kõhukad vasknõud, uhke korjuga tugi-tool, võimas hoiukirst, vitraazaken ja maal seinale — kavalehe selgituse kohaselt tärpanud Tuglasel selle novelli idee Louvre’is ühe Madalmaade kunstniku natüürmorte vaadates.

Pedajas ja Jänes ongi lavaruumi pidepunktid otse Tuglaselt võtnud, ehkki küllap sobinuks lavastaja mõttega ka mis tahes muu ruum mis tahes muus ajas. *Tuba oli täis heledat kullakarva valgust. [- -] Ka siin oli rohelisti retorte, lähkreid, toope, tinapudeleid, kruuse, pika var-*

rega pisukesi panne ja palju muud raudkraami. [- - -] Selles toas olid hoopis teistsugused aknad kui eelmises. Need olid laiad piidad, mida täitsid loendamatuvärvilised, mitmesuurused ja mitmekujulised pisukesed ruudud tinastes raamid. [- - -] Ja laest rippus kullatud laevanudel..."

Ja selle kõige esiplaanil *perpetuum mobile*, pendlina edasi-tagasi kõlkuv vaskpada, mille Huhuu alati käima lükkab, kui *action*'iks läheb. Mille rütmiline tiksumine lasseb vaesel vaevatud Popil lõpuks ometi unne vajuda. Mille ohtlikkus vastutustundetult purjus olevatele tegelastele tähendab tegelikku surmaohtu ja on samal ajal surmavalt naljakas.

Sellises toas, ühes ajas, elutseb esialgu kolm olendit: Isand (Jan Uuspõld), Popi, kes võib ka olla koer (Taavi Teplenkov), ja Huhuu, kes võib ka olla ahv (Tiit Sukk). Animaalsed seosed pole Pedajase lavastuses kohustuslikud. Vihjed sellele, et tegemist võib olla ka koera ja ahviga, on väikeste vaimukate detailide näol küll olemas: vestipaela pisut pikaks veninud jupp Popil umbes saba koha peal või tema vastu põrandat krõpsuvad "küüned", Huhuu kalduvus ennast kukla pealt sügada ja riulitel ringi ronida...Mõned välised detailid, nagu fütis ja grimm.

Siis lahkub üks kolmest ega tule kuld-
sesse tuppa enam tagasi. Ülejäänud kahe jaoks algab Suur Mäng. Maailma avastamine, olemusvõitlus ja territooriumide jagamine. Kooseksisteerimise võimaluste otsimine ja keelebarjääride ületamine. Ühesõnaga kogu see probleemistik, mille lahendamisele pole inimkond kogu oma eksistentsi jooksul kuigi palju lähemale jõudnud.

Nii tänapäevane kui võimalik

Friedebert Tuglas kirjutas oma novelli Esimese maailmasõja eelõhtul, tajudes maailma tollast kihku enesehävituselise sõosta. Nii on "Popi ja Huhuu" puhul tegu teatava hoiatus- või manitsuslooga, koguni ohunovelliga. Autor on poliitilisi seoseid ja vihjeid ise küll eitanud, aga seda ei saa talle süüks panna — arvestades kõike seda, mis maailmas novelli kirjutamisele järgnenud 70—80 aasta jooksul juhtus. Tuglas aimab — teadlikult või mitte — sündmuste käiku ette. Ja seda huvitavam on selle loo juurde uute ajapöörete valguses uuesti tagasi tulla.

Pedajas on oma "Popis ja Huhuus" välja toonud teema, mis on nii tänapäevane kui üldse võimalik: ta küsib, kas erinevad

kultuurid saavad üksteist lõpuks hävitamata üldse koos eksisteerida? Igaüks, kes elu tänasest pöörest hoolib, peab nende probleemidega päevast päeva kokku puutuma. Eestlased ja venelased. Eestlased ja soomlased. Eestlased ja lätlased. Eesti ja Euroopa Liit. Eesti kultuur ja ameerika kultuur. Näiteid võiks tuua veelgi, aga need on nii või teisiti triviaalselt päevapoliitilised. Ja seda pole Pedajas oma lavastustes küll vist kunagi tahtnud olla. Tema vihjed on põgusad, detailide kaudu antud ja projitseeritud tavaliselt mingile mikro- (või hoopis makro-?)maailmale. Nagu nüüdki.

Tuglase novell on tegelikult Popi sise-monoloog, unenäod ja karm argipäev. Taksikoer Popi lugu, kes Huhuu hukule vastu sõostva tarbimismentaliteediga tasapisi lepib ja kohaneb ning pärast koos joodikust maailmaparandajaga Suures Paugus tahtmatult osaliseks saab.

Huhuu.



Erinevalt Tuglase loost, mis lähtub Popist, ja Karusoo tõlgendusest, kus domineerijaks oli Huhuu, on Pedajase lavastuses kaks tegelast võrdsed. Siin teeb Popigi Huhuule üsna sihiteadlikult oma väikseid sigadusi (näiteks pissib Huhuu padja täis) ning on üldse julgem ja ettevõtlikum, kui Tuglase (ja Karusoo-Kibuspuu) traagiliselt allaheitlik ning meeleheitlikult peremeest igatsev taks.

Koer ja ahv kui inimese arhetüübid

Teplenkovi Popil on iseloomu (mida võib näha näiteks tema rusikad rullis valjust urinast), temas on korraarmastust (kõidab Huhuu lõhutud raamatu taas kokku, koristab oma oskuste piires tubagi) ja elutarka ning natuke väsinud leplikkust. Maailm on kord selline, nagu ta on. Peremehed tulevad ja on ja kaovad ära, aga taksikoer peab ikka oma igapäevaeluga toime saama, näib ütlevat väsinud liigutus, millega Popi asjalikult oma kuue sirgeks sikutab.

Igaüks, kel on koer olnud, tunneb ta Teplenkovi Popis ära. Sellest, kuidas *küüned* teevad *kripa-krapa ruudulisel põrandal*. Kuidas sabaliputamine väljendub kogu kehas, ennekoike aga väikeste jalgade väledas siblimises. Kuidas koer näeb und, haugub ja uriseb unenäokoerte peale, kuidas tema jalad jooksevad

Popi.



kiiresti-kiiresti unenäokoerte järel (või ees?), kui talle viirastuvad *tundmatud tänavad täis vööraid vihaseid koeri*. Või kuidas ta leplikult ja kõikeandestavalt ukse juures oma isandat ootab.

Tiit Suka Huhuu pole nii võimukas kui Tuglase novelli või Karusoo lavaversiooni ahv. Ta on edev ja domineeriv, tal on raevukaid vägivallahoogusid, ent ka omad õrnusehetked. Arvukalt häälsusi: raevuhoogu väljendav röökimine ja rahulolu, uudishimu, üllastust vms väljendav õrn varjundirohke kurin. Huhuu on osav imitaator. Popi ei hakka temas oma uut võimalikku isandat nägema mitte tänu riietele, mida proovides Huhuu Isandaga väliselt sarnaneb, ega isegi mitte tänu neist riietest hoovavale Isanda lõhnale, vaid ennekoike seetõttu, et Huhuu matkib üsna täpselt Isanda kõhimist ja hääle kõlavärve.

Omamoodi liigutav on seegi, et selle lavastuse Huhuu ei too Popile lihakäntsakat juhuslikult, nagu Tuglaselt võib välja lugeda. Tema toodud toidukorvis polegi muud, kui salatipea endale ja lihatükk Popile.

Ent Popi ja Huhuu on ka avatud kõikvõimalikele arhetüüpidele. Kes tahab, võib siin näha rahvuslikke algeid, kes tahab — ühiskondlikus kihistumises tekkinud klasside esindajaid jne.

Apokalüpsis — naljakas tants

Pedajase loonud lavastuse, mis asetub Karusoo lavastuse mälupildi kõrvale, sellele pühaduse oreooli ümber riputamata, samas seda ka varjutamata. Oma lisaväärtus tuleb veel sellest, et nagu omal ajal Kibuspuu ja Peterson, kuuluvad täna ka Teplenkov ja Sukk teineteist ülitäpselt tajuvate partnerite vennaskonda. Nende lavalises koosolemises on rõõmu teineteise olemasolust, ehedat mängulusti ja suure teineteisemõistmise kadedaks tegevat salapära.

Pedajase lavastuste üks väärtusi on lust ja rõõm, mida ta oskab vahendada läbi tõsiseimagi loo. Pedajase traagilistes lugudes saab tavaliselt rohkem naerda, kui mõneski ekstra naerutamiseks tehtud tükis.

Pissihädas vaevlev koer on naljakas, kui tema käitumist vaadelda kõrvalt, kaastundeta, ja kui endal samal ajal häda ei ole. Ahv on inimesele juba iseenesest naljakas: nii inimese moodi, nii heas sportlikus vormis ja samal ajal ometi nii paljudes asjades abitum! Eriti lõbusaks läheb, kui ahv avastab enda jaoks sellised inimese lahutamatud ego kinnitajad nagu peegel, kosmeetika ja riided.

Huhuu.
Harri Rospu fotod



Tõeliselt nalja hakkab Pedajase teatris aga saama alles siis, kui on võimalust ja tahtmist piiluda pealispinna alla. Sest pole ju kena naerda koera pissihäda või näiteks lavastuse “Mao tee kalju peal” Johani õnnetusi, kui selle naeru põhjus ei peitu kusagil mujal. Kohe kangesti tahaks kirjutada, et “mujal” tähendab sama, mis “sügavamal”, aga see pole päriselt õige. Pedajase teatris on hea naerda, sest ta julgeb — ja mida aasta edasi, seda rohkem — olla oma lahendustes lihtne. Naeru põhjus on väga tihti lihtsalt selles, et mõni tegelane t e e b nalja. Või et inimesed (ja loomad) lihtsalt on oma tegemistes naljakad. Nii et lõppkokkuvõttes on kõik vaataja maailma tajumise nurga ja huumorisooni küsimus. Ja võib-olla natuke ka julguse küsimus.

Lavastuses “Popi ja Huhuu” saab nalja nii ahvi edevuse, vaese koera lõputu igatsuse, pissihäda, nalja, joomarluse kui ka ülemaailmse rahu ja kooseksisteerimise teemadel. Üks naljakamaid stseene on see, kuidas Popi ja Huhuu üritavad maailma sümboolselt hävitada — purjus peaga globust aknast välja visata püüdes. Esialgu tundub maailmalõpp kahele joodikule siiski liiga komplitseeritud ülesandena. Sümboolne apokalüpsis jääb jõuvarude ülehindamise tõttu ära ning mõne võrratu hetke püsib eluplaneedi mudel ainult paindlikul taksiselgrool. Öeldagu veel, et Pedajas pole mõnikord lõikavalt irooniline: saal rõkkab naerda joodikust ahvi ja koera üle, kes mängivad purjus jumalaid, et pisut pulli saaks. Koomiline ja omamoodi irooniline on seegi, kuidas maailmatera järgmisel hommikul pohmellis Popil risti jalus on.

Pedajase lavastustes on sageli mõni esmapilgul marginaalne tegelane, väike stseen, joon või detail, kelles-milles on loo suur tähendus kokku võetud. Teatud tingimustel piisaks näiteks “Aristokraatide” mõistmiseks onu George’i (Ain Lutsepp) napolisõnalise tegelaskuju arengujoone tundlikust analüüsist. Legendaarses “Epp Pillarpardi Punjaba potitehase” lavastuses oli niisuguseks tähenduste kuhjumise ja kontsentratsioonipunktiks maailm, mis heistas aegluubis tantsukeerus. Tantsud ja laulud on ilmekad tähenduse kandjad ka lavastuses “Mao tee kalju peal”.

Pedajase lavastuste puhul ei saa tantsu, eriti aga muusika tähtsust alahinnata. “Popi ja Huhuu” aeglustub aja käik hetkiti Popi õõtsuvas tantsusammus, kui kusagilt, võib-olla Popi sisekõrvast kostab vaikne lihtne leierkastipala... Needki hetked on naljakad. Hea ja kerge on naerda. Ning ühtäkki asetub kõik paika. Miks me siin maamunal oleme, mis asju ajame ja mida on meil üksteisele öelda. Ja miks maailmalõpp on meist ka täna veel vaid ühe ahvimõtte või koerustüki kaugusel.

NELI KUMMITAVAT KUUD BERLIINIS

ehk tegutse vaid, kuis fantaasia kannab!

2000. aasta aprillist augustini viibis Lavakunstkooli möödunud aastane lavastajadiplomand, praegune "Endla" lavastaja Tõnu Lensment näitlejaüliõpilasena ühe semestri Berliini Kunstiakadeemias (Hochschule der Künste in Berlin ehk HdK). Ühe osa Tõnu õpiajast täitis osalemine ja lavastaja Dieter Bitterli assisteerimine kooli õppelavastusena valminud W. Shakespeare'i komöödiast "Kaheteistkümnendat öö ehk nagu teile meeldib" (sakslaste variandis "Was ihr wollt"). Viiel juuliõhtul mängis eesti lavastaja Curio Berliini publikule Stueckke teatris, lisaks esitati "Kaheteistkümnendat ööd" kuuendal õhtul Lõuna-Saksamaal, lavastaja Dieter Bitterli koduteatris Theater im Hof, kus etendused toimusid välitingimustes, suure kastanipuu all.

Oktoobris 2000 jõudis saksa teatritudengite lavastus kaheks mängukorraks ka Tallinna Linnateatri Tänavalavale.

Saksamaa ja saksa teater ei ole viimasel ajal olnud eesti teatralide seas eriti populaarne õppimiskoht. Mis sinu seekordset valikut ajendas?

Tõnu Lensment: Lihtsaim põhjus oli see, et juhuslikult valdan ma saksa keelt inglise keelest paremini. Kolmanda kursuse kevadsemestril käisime kursusega Saksamaal sealse teatrieluga tutvumas. Varasemast olid minu kursusejuhendamisel Ingo Normetil sobitatud tutvused Dieter Bitterliga, kes on HdK juhtivaid erialaõppejõude ning teeb ka lavastusi. (Eraldi kursusejuhendajaid selles koolis ei ole.) Möödunud aastal, Panso sünnipäeva aegu oli Dieter Bitterli Tallinnas, siis uurisin, kas oleks äkki võimalus pääseda mõne saksa lavastaja juurde assisteerima. Ingo Normeti kaudu tegi ta mõne aja pärast ettepaneku, et keegi lavastajaüliõpilastest võiks tõesti Saksamaale tulla. Sellega oli veel selline meeldiv segadus, et ma olin kutsutud justkui Dieter Bitterli assistendiks "Kaheteistkümnendat ööd" juurde, aga lõpuks tuli välja, et olin lihtsalt HdK 3. kursuse ehk viienda semestri näitlejaüliõpilane.

Oli see näitlejate sekka "tagandamine" sulle pettumus?

Ei. Tagantjärele mõtlen, et oligi päris hea, et ma ei läinud kuhugi päristeatriisse lavastaja assistendiks, sest niipalju kui ma seal-

set noorte lavastaja assistentide elu uurisin, on see jooksupoisi amet. Või kui antaksegi midagi lavastada või sättida, siis on see lihtsalt grupiorganisaatori roll. Ka organisatoorses, kooli vahetusprogrammi mõttes oli kasulik mind immatrikuleerida näitlejaüliõpilaseks. Kuigi juba juunis sain ma Lavakunstkooli diplomi kätte, nii et tegin nagu ühe lisaseimestri.

Nagu Bitterli pärast tunnistas, pole temal kunagi assistenti olnud ja ta ei teagi, mis ta assistendiga peale peaks hakkama. Nii et mul ei jäänud suurt muud üle kui lihtsalt kõrvalt tööd jälgida ning teha aeg-ajalt, rohkem enese harimiseks, paar kirjalikku tööd teksti ja sündmustiku kohta.

Üllatusena tuli võimalus "Kaheteistkümnendat öös" kaasa mängida. Curio roll oli minu olukorras kui taevane õnnistus. Selle pisikese osa abil oli mul võimalik märksa sügavamalt töösse süveneda ja ennekõike muidugi — leida lõpuks ometi mingisugunegi põhjendus seal viibimiseks. Tahtsin lihtsalt kogu aeg kole aktiivne olla, kuigi teinekord õpitakse ka jälgides, ja mitte vähe.

"Kaheteistkümnendat ööd" oli siis saksa tudengeile midagi samasugust nagu meie Lavakunstkooli diplomilavastused?

Neil on asi siiski pisut teisiti. Kui meil tehakse mitu diplomilavastust, siis nemad teevad 6. semestril ühe ja ainsa diplomilavastu-

se. Enne seda, 5. semestril teevad üliõpilased 10—30 leheküljelise kirjaliku töö vabalt valitud teatriteemal. Pärast seda, 7. semestril aga tuleb teha üks iseseisev lavastajatöö; kõik näitlejad peavad ilma igasuguse juhendamiseta midagi lavastama! Ja viimane etapp on üks roll mõne teise lavastaja käe all. Kokku tuleb siis neli tööd ja asi on väga rangelt reglementeeritud.

“Kaheteistkümnes öö” oli lihtsalt üks viimaseid semestritöid. Kogu õppetöö on üles ehitatud nagu meilgi: alguses etüüdid, semestritööd, siis omaette täislavastus. Kaht esimest aastat täidavad põhiõpingud ehk *Grundstudium*. Selle lõppedes saavad üliõpilased vastava diplomi, mis tähendab, et neid ei tohi enam välja visata, neil on näitleja põhiharidus olemas.

Kuidas iseloomustaksid erialaõppejõudu ja lavastajat Dieter Bitterlit?

Bitterli on Šveitsi päritolu, kaunis põikpäine — meeldivalt põikpäine — keskealine lavastaja. Inimene, kelle vanusest hästi aru ei saa, ta võib olla 50-, aga ka 70-aastane, välja näeb väga nooruslik, füüsiliselt ja vaimselt värske ja terve. Bitterlil on seljataga pikk lavastajakarjäär, kümne aasta eest oli ta Freiburgis suure teatri kunstiline juht. Ma ei teagi, mis sorti teatrit ta senini teinud oli, ise rääkis ta küllalt palju oma komöödiavastustest. Selline korralik klassikaline saksa lavastaja, väitis ta enda kohta ise. Ja teised kinnitasid sama.

Nagu olen su jutust aru saanud, ei laabunud töö “Kaheteistkümnenda ööga” konfliktideta?

Üliõpilased on paratamatult noored ja taipamatud, sestap võtsime vist ühel hetkel olukorda liiga traagiliselt. Kui asja tagantjärele seletada, siis mina olen harjunud tugeva Stanislavski kooliga (ma ei tea, kui palju mina sellest mõjutatud olen, aga kaudsemalt ikka, sest mis ma seal Ingo Normeti juhendamisel ikka muud teinud olen, arvan nii). Selles koolis domineerib tegevuslik analüüs. Näitleja peab üht-teist seesmiselt läbi tunnetama, ta peab väga täpselt teadma, mida ja milleks ta teeb, alles siis saab ta teha, mängida. Lõpuks õpib ta teksti ka pähe ning siis läheb ja hiilgab lava peal.

Bitterli ei tunnistanud tegevusliku analüüsi meetodit. Meie teatris ja koolis käib asi valdavalt nii, et näitleja mängib mingit rolli mingis tükis. Bitterli tegi mulle selgeks, et

päris nii see asi ei ole: näitleja kehastab üht tegelaskuju, ent sellel kujul on näidendis üks, kaks või enamgi rolli. Töö iga rolliga käib tegevusliku analüüsi meetodil, töö tegelaskuju on hoopis teine asi. Bitterli töötas ainult tegelaskujude tasemel, mis oli ka arusaadav, sest tegemist oli koolitööga ja näitlejale tuli ennekõike õpetada, kuidas tegelaskuju üles ehitada.



Tõnu
Lensment.
Harri Rospu
foto

Paljud meist said tegelaskuju kätte üpris tuima analüüsi tulemusel: analüüsi puhtfaktiliselt teksti, nagu kriminalistid, siis jõuti improvisatsioonide abil tegelaskujude ni ja seejärel tambiti tekst pähe. Kuni selleni, et lavastaja ütles ette, mismoodi seda või teist sõna tuleb öelda.

Ühest küljest oli selline töömeetod väga mõistetav, 5- või 10-minutise tüki võiks suurepäraselt niimoodi üles ehitada. Aga kui näitleja peab kaks ja pool tundi laval viibima, tal on tegelaskuju olemas, ta teab, mismoodi ta suhtleb, ta võib pähe tuupida, missuguse intonatsiooniga ta ütleb esimese, missugusega viimase repliigi, aga kui ta ei suuda seda kaju seesmiselt raputada, siis... siis peaaegu kõik jooksid ummikusse ning pikapeale olid kõik tegelased laval kenasti “surnud”: rääkisid küll teksti, aga ei saanud aru, miks nad räägivad, miks tegutsevad.

Mida trupi liikmed ise asjast arvasid?

Valdavalt olid nad väga vihased ega soovinud enam kunagi Bitterliga koostööd teha. Aga kuna aega oli, siis jõudsimme asja üle

juurelda ja üksteist vastastikku rahustada. Jõudsime järeldusele, et pedagoogilise võtte-na oli Bitterli meetod küll julm, aga kasulik.

“Kaheteistkümnenda öö” esimesed etendused andsime Berliinis, *Stuekke* teatris, — oli selline väike ja kahvatu teatrimaja, kuigi tuliuus (kõigest kuu aega tagasi avatud!) ja väga korraliku tehnikaga. Esietendus läks täiesti aia taha, viisakad vaatajad vaatasid vaikselt lõpuni. Aga viimaste etenduste ajal hakkas tükk elama. Viimased etendused toimusid mägikülas, kus Bitterli elab, tal on seal väike majake kastanipuuga ja seal kastanipuu all õues mängisime lavastust kuus korda. Vabaõhuetenduse puhul on teatavasti alati oht, et hakkab vihma sadama, ja selleks puhuks oli Bitterli ostnud kõigile ühesugused läbi-paistvad vihmavarjud. Eelviimasel etendusel, kuhu pidid saabuma ka tudengite vanemad, hakkaski sadama. Lavastaja oli meile ette näinud väga täpse liikumisskeemi, mida me kõik hoolega alati järgisime, vihmaga aga ei suutnud me ka parima tahtmise juures sellest kuigi palju kinni pidada. Kuidas sa ikka mängid armastustseeni, üks ühes, teine teises nurgas, kui vihma sajab ladinale ja armastajail on kahe peale vaid üks vihmavari?! Loomulikult said nad selle ühe vihmavarju all kokku...

Nii et tükk hakkas suurepäraselt elama ja nüüd tunnistasime kõik üksmeelselt, kui kasulik kogu eelnev töö ja tegelaskujude tampimine oli olnud. Tegutse vaid, kuus fantaasia kannab! Kogu see olukord — vihm, lapsevanemad — oligi tegelikult see, mida ootasime, miski, mis andis näitlejatele väga võimsa tegevusimpulsi.

Mida asjalikku veel juurde õppisid?

Lisaks erialatundidele osalesin kõnetehnika tundides, nii grupitundides vanameister Egon Aderholdi juhendamisel kui ka individuaaltundides. Kord nädalasa külastasime kogu kursusega *Volksbühne* endise dramaturgi Mathias Lilienthali juhitud teatriajaloo seminari “Das Theater in den neunziger Jahren”. See üritus avas tublisti mu silmi Berliini praeguse teatrielu suhtes. Avastasin enesele *Volksbühne* magusamad palad ja üleüldse üheksakümnendate revolutsioonilise lavastajategrupi — Frank Castorfi, Christoph Marthaleri, Christoph Schlingensiefeli, Johann Kresniku tegemised.

Põhiliselt külastasin Berliini nelja juhtivat teatrit — *Volksbühne*'t, *Berliner Ensemble*'it, *Schaubühne*'t ja *Deutsches Theater*'it, mingeid

nurgataguseid teatreid mööda ei hakanud kolistama. Ei leidnud endas piisavalt energiat uute ja veel uuemate avastuste jaoks.

Eredamad muljed? Nägin Castorfi lavastatud Dostojevski “Sortse”, otsisin sealt “oma” Dostojevskit, varsti väsisin sellest ja pettusin. Siis avastasin, et näitlejate mäng on väga elav, mänguline ja mitte üks raas naiivne. Hakkasin mõtlema, kui palju inimene tavaeluski meeletult tunnetab ja läbi elab. Tühja ta tunnetab, ütleb ainult, et tunnetab, tegelikult aga teeb, teeb midagi. Öeldakse, et enne mõtlemist, siis tegutse, aga seda öeldaksegi ju sellepärast, et tihtilugu on just vastupidi — inimene tegutseb ja alles siis mõtleb. Kui see eluline tõsiasi lavalgi nähtavaks reaalsuseks saab — näitleja ei mõtle vaataja eest kõiki mõtteid ära, pigem tegutseb meeldivalt või ebameeldivalt, dialoogis oma tegutseva tegelaskujuga, mitte iseendaga —, küll siis tekib tasahilju ka dialoog vaataja ja tegutseva tegelaskuju vahel. Ja mida enamat sa teatrilt oodata võid kui kontakti lava ja publiku vahel.

Kui palju sinu muljete põhjal kehtib stereotüüp, et saksa teater on midagi kuiva, täpset, mehaanilist, koguni hinge-tut?

Täpne ja mehaaniline vahest küll, kuid mitte mingil juhul.

Aga täpsus on tõepoolest meeletu. Nägin Berliinis lavastust, mida oli mängitud kolm aastat, aga õhin, värskus ja elavus tekitas tunde, et trupp on äsja esietendusejärgesest mõõnast üle saanud ja mängib kolmandat etendust. Saksa näitlejal on kaljukindel “tegevuskava”, viimse detailini paika pandud tegevusskeem, mida igal õhtul täidetakse uue energiaga. Ja nimelt “täidetakse”, mitte ei “meenutata”.

Täpsuse asjus on mul veel üks hea näide. Lavastaja Einar Schleef, endine kostüümikunstnik, viljeleb antiikdraamadest inspireeritud stiili. Üks Schleefi lavastus, “Petetud rahvas” (*Das verratene Volk*), algab monoloogidega, ühe neist esitab lavastaja ise. Sealjuures on mees eraelus kõva kokutaja! Aga laval paneb nagu kulda nelikümmend minutit kestva monoloogi Nietzsche täiesti perfektselt. Schleefi kui lavastaja detailitäpsus avaldus kõige silmapaistvamalt lavastuse teises pooles, kui lavale tuli 150-liikmeline segakoor. Koori liikumine oli nii hoolikalt läbi lavastatud, et ühel hetkel väljub see 150 inimest poolteise minuti jooksul tagaseina pisikesest uk-

sest, nagu oleks see mingi arvutitrikk. Kui oled sellise higi ja vaeva ära näinud, siis tuleb ka väline perfektsus ja puhtus, mis teeb näitleja vabaks ja laseb tal sisemiselt särada.

Tuues võrdluseks eesti teatri "keskmise" näitleja oma laia ja lopsaka žestiga, siis on ta lõpuks märksa rohkem kammitsates ja ka märksa kuivem.

Või meie "Kaheteistkümnenda öö" viimane etendus — täiesti vaba maisest rämpsus, näitlejate totaalne ümberkehastumine. Kui tegelaskuju on näitlejal perfektselt olemas, siis ei ole enam laval näitleja *persönlich* — see on kõige mustem asi, mis teatrilaval võib sündida: näitleja tuleb lavale oma minaga. Loomulikult, näitleja tuleb lavale iseendana, aga tal peab olema kaasas tegelaskuju ning selge suhe tegelaskujuga, mitte iseendaga.

Paljusid näitlejaid nägin korduvalt, kuid erinevates rollides ei kasutanud nad kuski samu tegelastüüpe. Saksa näitlejat iseloomustab üldjoontes see, et ta suurt ei mõtle, ta teeb. Või ehk — mõtleb, aga pärast. Eesti näitleja enne mõtleb ja siis teeb. Saksa näitleja on niimoodi treenitud, nagu sõjaväes. Kusjuures oma iseseisvuse juures on nad siiski tugevad ansamblinäitlejad.

Möödunud sügisel Tallinnas lavastanud sakslanna Andrea Moses ütles eesti ja saksa teatrit võrreldes, et eesti teater lähtub rohkem tekstist, saksa teater, kus on pikem režiiteatri traditsioon, rohkem visioonist, ja käib tekstiga üsna vabalt ringi. Kirjutad alla?

Kuna eespool toodud jutt tugineb vaid isiklikele kogemustele, siis on see tugevalt subjektiivse alatooniga ja ei pretendeeri üldistustele. Kirjutan alla küll.

Kuivõrd tõesed on jutud saksa teatri angažeeritusest, tugevast ülepoliitiseeritusest? Saksa teatrit on peetud maailma kõige paremini riiklikult kinnimastatud teatriks, samas viरेlevad väiksemad teatrid, mille finantseerimine läks pärast 1989. aastat liidumaade ja omavalitsuste hoolde. Niisiis, saksa teater *versus* raha ja poliitika?

Kuivõrd seda angažeeritust nüüd poliitiliseks saab nimetada, pigem siis etnograafiliseks. Pärast Saksamaa taasühinemist juhtus nii, et kõik idaberliinlased, kellel oli vähegi vaba aega — aga tekkinud massilise tööpuuduse tõttu oli neil seda rohkem kui küll

—, tormasid vaatama Lääne-Berliini teatrit, mis omakorda hakkas teadlikult tootma komertsi ja *well-made-play*/sid. Eriti olevat selle all kannatanud Peter Steini äärmiselt kunstimeelne koduteater *Schaubühne*, mis pandigi lõpuks kinni.

Ida-Berliini teatrid jäid tühjaks ja varsti tekkis selle tühimiku asemele uus, ühinemist kritiseeriv teatrisuund, mis võitis kiiresti populaarsust. Selle suuna templiks kujuneski *Volksbühne* oma stalinistliku hoonega (midagi meie Salme Kultuuripalee sarnast), kus siis toimus postsotsialistliku teatri taassünd, kuid hoopis teises suunas: see, mis sündis, ei olnud sotsialismi propageeriv teater, vaid määratsev, mis tahes tarbimisühiskonda tümitav teater. Frank Castorf pääses sinna laamendama ja laamendab siiaani.

Saksa teatristruktuuri suur ironia peitub veel selles, et tänu hästi toimiva riikliku toetamissüsteemi eest võlgneb teater Hitlerile. Fašistliku Saksamaa ajal erateatrid riigistati ehk muudeti poliitilise aparadi osaks, see süsteem kehtis kogu sotsialismiaja ja kehtib ka praegu väga kenasti. Niimoodi on teatrid väga tugevalt riigi külge seotud ja selle täieliku kontrolli all. Kui Castorfi lavastustele tsensori pilguga vaadata, siis peaks selle teatri kohe kinni panema, aga nad ei tee seda. Piltlikult öeldes: riigi palgal olev narr võib rääkida, mida ta tahab.

Rahast ei paista neil puudust olevat, aga ega see kunsti ka ei tapa. Nagu sakslasi üldse, nii iseloomustab ka nende teatrisüsteemi üks kena sõna — "sallivus". Nii nagu Berliin on erinevate subkultuuride "maa", nii nagu nad ei aja iialgi kuskilt välja välismaalasi, nii nagu neil kõneldakse kõrvuti tohutut arvu dialekte, nii on ka kunstnikel tohutu loomevabadus. Ja nad ei kipu seda kurjasti kasutama, teatritegijatel puuduvad poliitilised ambitsioonid.

Kas tajusid teatris sisulist ebakindlust, ühinemiseufooria pohmelusmeeleolude kajastusi? Ühes näppu sattunud artiklis ütleb üks saksa teatriinimene, et tunneb end "poliitilise ühinemise triumfikaariku viienda rattana". Kui teravalt kõlab teatrisaali seinte vahel küsimus: mil moel elada edasi pärast Berliini müüri langemist?

Aga nad ju elavad edasi! Ja üks ta vist ole alati nii, et kui neli ratas end õigel kohal tunnevad, jääb ikka üks, see viies, mis ei tea, mida ta teeb.

NALJA-WILLIAMI MUREKORTSUD

Pean tunnistama, et nii sügavuti ma nende teatriellu tungida ei suutnud, et sellele küsimusele adekvaatselt vastata, aga mulle tundub, et teater peaks olema tänulik ükskõik millisele poliitilisele sündmusele, peaaasi, et see puudutaks võimalikult laiu masse. Siis on võimalik selle üle teatrilaval polemiseerida, ironiseerida... Oli müür, olid ühed mured. Ei ole müüri, on teised mured ja rõõmud. Teater ei ole poliitiline üksus ega partei, ta täidab vaid peegli rolli, nagu seda ilusasti ilmestab kõverpeegel kunagise Brechti teatri lavaportaalil.

Mis puutub edasi elamise, siis mina ei kohanud ühtki inimest, kes oleks sellest suurt numbrit teinud. Võib-olla puudutab see probleem vanemat näitlejapõlvkonda, keda peetakse näiteks *Deutsches Theater*'is palgal nagu vanadekodus, ilma et nad üheski lavastuses kaasa mängiksid. DDRi ajal oli neile koht teatris kindlustatud, uues, kapitalistlikus ühiskonnas... nojah, seda teame ju Eesti praktikast-ki.

Mida ütleksid oma sakslastest kursusekaaslaste kohta? Kui tõsiselt mõeldakse tulevasele konkurentsile teatrites?

HdK maine on täiesti võrreldav meie Lavakunstikooliga ning arvestades kursuse suurust võrdluses riigi suurusega, võivad nad olla üsna rahulikud — kui oled sellesse kooli juba sisse saanud, siis leiad ka tööd. Hoopis karmimasse olemusvõitluse satuvad erakoolidest tulevad näitlejad, nende jaoks on rohkem *off*-teatrid.

Pisut teistmoodi inimesed olid saksa üliõpilased küll kui mu eesti kursusekaaslasted. Üks labane näide: nii meeste kui naiste jaoks oli üksainuke garderoob. Nad on väga vabad, sisemiselt väga avatud. Ja kogu meie lavastusprotsess oli midagi sellist, mis jääb mind veel pikkadeks aastateks kummitama.

Küsinud SVEN KARJA

Tõnu Lensment tänab Eesti Kultuurkapitali, Eesti Rahvuskultuuri Fondi, Socrates-programmi ja Eesti Muusikaakadeemiat.

W. Shakespeare, "Kaheteistkümnend öö"

Lavastaja: Dieter Bitterli

Berliini Kunstiakadeemia teatriosakonna

üliõpilaste õppelavastus

Külalisetendused Tallinna Linnateatri Taeva-

laval 8. ja 9. oktoobril 2000

Kuulates ning hiljem kirja pannes eesti lavastaja Tõnu Lensmendi muljeid oma õpireisist Saksamaale ja "Kaheteistkümnenda öö" ettevalmistamisest, tundus "saksa moodi" teatritegemine üks higine värk: Tõnu jutus kuulduvad väljendid teksti "suhu tampimine" ja intonatsiooni "pähe tuupimine" panid mind isiklikult õlgu võdistama. Ega ma ka, ausalt öeldes, päriselt taibanud, kuidas see tegelaskujude-metodoloogia praktikas täpselt avaldub. Öhtu Linnateatri Taevalaval kinnitas, et Berliini teatritudengite sooritus erineb meie Shakespeare'i, eriti Shakespeare'i komöödiade mängimise kaanonist küll, ja konks on tõesti nimelt lavapersonide esitlemise eri-pärases viisis.

Eesti teatri nalja-Shakespeare'i juures on püüeldud eeskätt mängulise õhulisuse, stiilia, võimalikult väljendusriikka lennukaare poole. Meie Shakespeare'i komöödiade mängimise kaanon on ikka Koidula teatri kaanon, kus narrus on Narrus, vooorus on Vooorus ja lapsikus Püha Lihtsameelus ise. Nii pole imestada, et valdav osa Williami komöödiad kukub meil välja keskmise lastetüki mõõdu järgi.

Saksa noornäitlejate esituses nägime midagi sootuks muud. Siin ei tegutsenud mitte mingit maskid, vaid tugeva eneserefleksiooni võimega isiksused. Eneseteadlikud isiksused, kellel oli olemas oma narruse, voooruslikkuse või lapsikuse traagiline taju. Kõik selle loo tegelased, kojanarrist hertsogini ja krahvinnast ülemteenrini, kandsid eneses teatavat

W. Shakespeare'i komöödia "Kahe teistkümnend öö ehk nagu teile meeldib" (*Was ihr wollt*).

Lavastaja Dieter Bitterli assistendiks oli Tõnu Lensment, praegune "Endla" lavastaja, kes 2000. aasta aprillist augustini viibis näitlejaüliõpilasena ühe semestri Berliini Kunstiakadeemias.
Jürgen Scheeri foto



eksistentsiaalset tuska; see väljendus püstitud rollikonfliktis, mis üllatavalt loogiliselt haakus näidendi laevahukujärgse kronotroobiga: universum on segi loksutatud, moondunud. Et "narride narrikesi", pitoresket junkrupaari Tobiast ja Christopheri (originaalis: sir Toby ja sir Andrew) mängisid (osalt olude sunnil?) naisnäitlejad, riimus orgaaniliselt "Kaheteistkümnenda öö" androgüünsuse temaatikaga.

Torkab kaugele silma, et näidendi tingruumis äravahetamiseni sarnaseid öde ja venda mängisid täiesti erinevad näitlejad, heleblond naine ja brünett mees. Veel üks märk viitamaks sellele, et ettekandest ei maksa otsida ühtset tegelaste süsteemi, vaid kõik lavapersoonid on esitatud üksikute, praktiliselt omaette seisvate sisekosmostena. Minu arvates õnnestus see filigraanselt Johanna Marxi mängitud kojanarr Feste fellinilikus kujus.

Paraku tuleb tunnistada, et nähtul puudus mingigi mõtestav-koondav režiiline tervik. Ehk siis lavastus kui niisugune. Tundus, et esitatakse alles katkeid kunagi ehk lavastuseks vormuvast nägemusest.

Üksikute stseenide vahele jääv tühi-ruum (tegelaste õõnsavõitu minema kõmpimine tühjalt mänguplatsilt ja järgmiste kohale marssimine) ähvardas kohati etenduse sisemist mootorit sootuks välja suretada. Ja aeg-ajalt suretas ka, sest mõtteta, kandvusetä pauseerimist kohtas ka stseenide keskel.

Nii jääb üle ainult oletada, kummal juhul saanuks tulemus kunstipärasem: kas siis, kui Dieter Bitterli kasutada oluaks proffnäitlejad, kes meisterlikult, kohati hiilgavalt sepiastatud rollipsühholoogilisele tasandile liitnuks sujuvalt ka lavastusliku terviku, või siis, kui tulem oleks "kokku mängitud" teises võtmes kui praegune kontsertetenduse või kõneõhtu vorm.

Samas ei maksa unustada, et nägime ikkagi koolitööd, "tugeva pedagoogilise maiguga" lavastust. Töö tänaseks, jõud homseks, tervis terveks eluajaks!

KUI ÖÖ, SIIS ÖÖ

Tennessee Williams, "Iguaani öö"

Lavastaja: Urmas Lennuk

Kunstnik: Liina Tepand

Helikujundus: Peeter Konovalov

Tõlkija: Jaak Rähesoo

Esietendus Rakvere Teatris 8. septembril 2000

Tennessee Williamsi näidendeid on Eestis palju mängitud. Ta on üks neid dramaturge, kelle nimi on kaua aega kõlanud ja kõlab veel ikka. Aga kõlama on taas hakanud ka Rakvere Teatri nimi. Kuidas muidu seletada "Ugala" ja "Endlaga" võrreldamatut publikumenu Tallinna külaskäiguetendustel septembris. Viimasena mängitud "Iguaani öö" oli Draamateatri suures saalis viimase kohani välja müüdnud. Ei tähendanud midagi, et Urmas Lennuki Lõuna-Ameerika seriaale parodeeriv "Säärane mulk" "Vanalinnastuudios" sarjata sai ja ka lavastaja kordusetüüdile Rakveres kriitika kallale kippus. Samal ajal kui kursusekaaslasi Tõnu Lensmenti ("Küüni täitmine") ja Tiit Ojasood ("Talvemuinasjutt", mõlemad "Endlas") hinnangutega igapidi hellitati.

Kolleegidele kriitikutele pole midagi vastu väielda, sest mulle meeldis lavastus vaatenurgast, mis meie praeguses teatripildis kõige aktuaalsem pole. Juba "Mulgi" puhul võis avastada tahet öelda midagi, mis lavastajat elus häirib. "Iguaani öö" kinnitas, et Urmas Lennuk on selgesti eristuv pealis-pealisülesanne.

Eesti teater on tekitanud Williamsist kujutluse kui kirjanikust, kes analüüsib raskesti mõistetavaid, otse mõistatuslikke inimhingi, rääkides muu hulgas poeetilistest öödest ja pohmeluses päevadest. Olgugi üdini realistlikud, on Kaarin Raidi, Ingo Normeti ja isegi Peeter Raudsepa lavastustes ikka leidunud kaugete maade või kaugete hingede-ga seostuvat (eksootilist) lüürismi. Neis on olnud seda miskit, mis ka kõige viletsama situatsiooni ja muserdatuma hinge on suutnud ümbritseda hõllanduse paistega.

Et see nii on võinud olla, selles veenab Urmas Lennuki teistsugune Williams. Sven Karja pealkirjastab (või teeb seda tema eest toimetus) oma artikli "Tumma iguaani tintmust öö" ("Postimees" 13. IX 2000). Just, just. See sobib. Lavastuses leidub heidutatavat kõledust ja tumma pimedust. Urmas Lennuk ei sarnane meie endiste "noorte vihaste meestega". Muidugi ei ole ka tegemist Brechti ja kaugeltki mitte Kõivu külma või jaheda teatriga. Lennuki lavastus on — jäine. Aga miks ei võiks niiviisi peegeldada maailma, millel on oma jäised poolused.

"Iguaani öö" Tallinna etendus lubab oletada, et publik on valmis vaatama ka tagahoovidesse, kannatama välja hangunud meeleheidet, seisma vastamisi julmade ellujäämisstrateegiatega. Urmas Lennuk pole naljamees, ehk sellepärast see mulgimäng nii arusaamatuks jäigi.

Möödunud aasta 15. septembri "Sirbis" kirjutab Toomas Paul, et seksikus ja sallivus on praegu kõrgelt koteeritud väärtused. Lennuk näib väitvat vastupidist ja mõlemal on — olenevalt sellest, kes on koteerijad, — õigus.

Olustikutasandi ühes sektoris kohtume "Iguaani öös" n-ö turismi tagahooviga. Williamsi näidendites on atmosfääri loomiseks ka pisut olustikku. Seal kuskil Mehhiko rannal asuv hotellilobudik välistab igasuguse džunglieksootika. See on lohutu paik, kuhu eksib vaid mõni kehvema kukruga reisija. Looduse ilu me ei näe, ei tunne ka. Nimetu saksa seltskond (Urmas Lennuk, Kersti Tombak, Aune Kuul) Herr Fahrenkoffiga eesotsas (Tallinnas mängis Volli Käro) on karglev ja karatsev jõuk, kes paigutub hästi lavastuse kõledasse ruumi. Samasse ritta kuuluvad võrgutatud Charlotte (Maria Taimre) ja prokuröri vaistuga Miss Fellows (Helgi Annast). Isegi flegmaatilist hotelliteenrit Pedrot (Tarmo Prangel) suudab see hüsteeriline välisilm koraks nõksatada panna.

Isiksustena eristuvad taustast neli peategelast. Need on hotelli perenaine Maxine

(Marika Vaarik), reverend ja giid Shannon (Üllar Saaremäe), kes oma mässava grupi on toonud siia pärapõrgusse, et vana sõbra Fredi lese võorastemajas haavu lakkuda, ning rändav kunstnik Hannah (Tiina Mälberg) ja tema vanaisa, Ameerika "vanim tegevluuletaja" Nonno (Toomas Suuman).



Tennessee Williams, "Iguaani öö" Rakvere Teatris (lav Ürmas Lennuk).
Reverend Shannon — Üllar Saaremäe,
Maxine — Marika Vaarik.

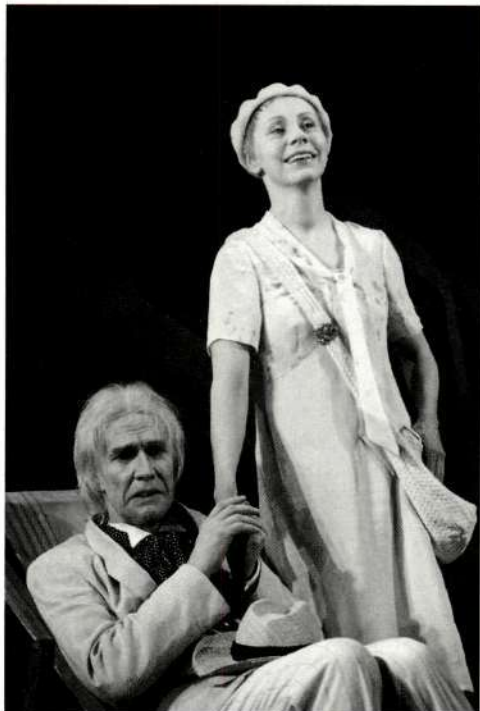
Ingo Normeti lavastuses "Endlas" (1976) mängis Shannonit Aarne Üskküla. Tema kangelase mässumeelsuses võis eksistentsiaalse ängi kõrval leida isegi poliitilisi alltekste. Vabadus oli üks sellekohastest märksõnadest. Üllar Saaremäe hüsteerilises anarhismis on hämarust, mida iga vaataja tõlgendab ilmselt isemoodi. Lavastus kajastab rohkem tegelaste füüsilist ja psüühilist hetkeseisundit, kui pakub sellele loogilist põhjendust. Sinna suunda meie teater praegu ju läheb. Traditsiooniline psühholoogiline teater kõigi oma varjundite, peennüansside ja läbipaistva käitumisloogikaga on teadlikult või ebateadlikult

põlatud (sest sellist teatrit polegi kaua nähtud). Aga küllap on Williamsi ja teiste klassikute näidendeid lavale tuues igal professionaalsel režissööril ja näitlejal sisemine loogika ja motivatsioon olemas, teisiti oleks võimatu üles ehitada endaga rahule jäävat, s.o tegijaid ning ka publikut rahuldavat tervikstruktuuri. Seda, mis Lennuki lavastuses kahtlema on olemas.

Minu jaoks oli lavastuse üheks kõrgpunktiks (kuulsin seda teksti nagu esimest korda) lüüasaanud Shannoni monoloog: "... kogu jumala maailm on mulle tuttav. Ja ma ei ole kunagi hoolinud ettekirjutatud marsruutidest, vaid olen lasknud neil, kes tahavad, tõesti näha — kõikjal fassaadi taga peituvat viletsust, andes inimestele, kelle süda ja tunded ei ole veel surnud, hindamatu võimaluse olla liigutatud ja vapustatud..." (Nii on see monoloogiosa kirjas Williamsi ilmunud näidendiraamatus).

Ei mäleta, kuidas lausus seda Üskküla, võimalik, et möödaminnes või koguni mingi eneseõigustuse noot hääles; agiteerivad otseõnalised tekstid, seda laadi agiteerivad

"Iguaani öö". Nonno — Toomas Suuman,
Hannah — Tiina Mälberg.





Shannon — Üllar Saaremäe.

tekstid võisid tekitada tol korral võõristust. (See seostus ju alatasa rõhutatud läänemaailma prügikastiinimestega.) Aga teisest küljest võis see ju kõlada ka omamoodi vabaduse manifestina.

Niisiis tungib Lennuk külma pea ja arvatavalt sooja südamega elu tagahoovi, kus sallivusel võib olla kohta vaid ebamaise inimlikkuse ja enesedistsipliini korral. See kõrgelt koteeritud seksikuski hakkab antud olukorras kõlama kuidagi teisejärgulise, kui mitte küsitava väärtusena. Maxine'i võiks kergesti mängida ämbliknaisena, kes koob võrku kurnatud Shannoni ümber. Ent Saaremäe Shannoni kokkuvarisemine on jõudnud sellise piirini, kus Vaariku tark Maxine mõistab himura pühapäevamängu kohatust. Just selle, kriitikas ka džunglikokotiks nimetatud naise asjalik otsekohesuse kõiges, nii naise kui

ka perenaise rollis, teeb lavakuju huvitavaks ja nii karges lavastuses ainuvõimalikuks.

Saaremäe Shannonis pole ülearu ei Richard Burtoni filmiosa maskuliinset üleküllust ega Aarne Üsküla Shannoni intellektuaalset võlu. Mõlemast paistavad siin ja praegu vaid varem. Alles kohtumisel Hannah'ga hakkab see Shannon enda tegelikku mina uuesti üles ehitama ja selgub tema kirgliku natuuri mitmekülgus.

Mälbergi Hannah' ja sel hetkel haletsusväärses vaimses ja füüsilises vormis Suumani Nonno saabumine ei too kohe pöört Shannonis valitsevasse kaosesse. Alles tasapisi hakkab Hannah' sallivusefilosoofia tööle. Ootasin põnevusega Mälbergi Hannah' vastust Shannoni lapsikuna mõjuvale küsimusele: "Kas teil mingit oma elu ka on peale akvarellide ja visandite ja vanataadiga reisimise?" Tiia Kriisa Hannah' vastuse mõju on siiani meeles. Mitte vastuse tekst, vaid mulje, et see kummaline tüdruk peab koduks teist inimest, Nonnot. Hiljem kohtasin sama mõtet Nekroosiuse lavastuses "Kvadraat". Alles kaheksakümnendate aastate alguses hakkas

Maxine — Marika Vaarik.

Priit Grepri fotod



kodu ja mälu teema teatris kõlama laiemalt. Kriisa Hannah ja Ago Roo Nonno olid imelik linnupaar, kes ei osanudki mõelda, "kus ta saab ja mis ta sööb". Sellele Hannah'le ei pääsenud elu alatus üldse ligi, tema elas omas, ei tea millest või kuidas kujunenud maailmas. Tiina Mälbergi Hannah ei käi ringi kinnisilmi, ta tunneb — nii mulle näis — kergelt alanudsetorget, kui läheb turistidele oma pildikesi pakkuma. Mälbergi Hannah on lihtsalt tugev naine, tugev inimene, keda hoiab karguna püsti enesesisendus, tahte ja kogemuse toel välja mõeldud isiklik maailmavaade, pigem religioon. Huvitav lähenemine — kui ma sellest õigesti aru olen saanud — ja sobib hästi tänasesse päeva. Hannah on õnnelik, kui Nonno oma viimase luuletuse läbi meeleehtlikku pingutuse valmis on saanud. Ja õnnelik, kui nende kooselu rahulikult ja helgelt lõpeb. Seal ongi lavastuse helgeim hetk, lõpuhetk. Väsinud rändur lahkub päriskoju. Hannah jätkab üksinda. Ilmselt sama vapralt, võib-olla vabamalt kui enne. Üksinduse ja vabaduse vahekord jääb lahendamata dilemmaks. Turvalisusest, püsivusest, ka suhete püsivusest ei räägita poeesia keeles. Hannah loobub kahetsuseta Shannoni kutsest koos jätkata.

Noored lavastajad tulevad oma aja ja nägemisega. On põnev, missuguseid võtteid nad kasutavad, milline lavaestetika neid köidab. Aga põnevamgi oleks aimata nende mõttemaailma. Lensmendi ja Ojasoo lavastused on meelde jäänud rõõmsamatena, heledamatena, ent siiski poeesiakitsidena. "Küüni täitmine" pakub rikast kujutlusmängu, noori ja vanu ühendavat head ansamblitunnet, huumorit ja hetkeks traagikatki. "Talvemuinasjutus" on väljapaistvat rütmi ning hämmastavat pildilist leidlikkust. "Iguaani öös" on leitud sobiv väljendusvõimalus tugevale sotsiaalsele närville.

LUULE EPNER

POSTMODERNISTLIKU DRAAMA PARADOKS

Postmodernism on mitmetähenduslik ja võrdlemisi ähmane mõiste, vahest väljendub selles nähtuse enese vaim. Seetõttu tuleb postmodernismist rääkides teha valikuid erinevate käsitluste vahel, defineerida "oma" postmodernism. Sedamööda on järgnev arutus subjektiivne konstruktsioon — vahest on ka see kooskõlas nähtuse enda vaimuga. Liiasi on draama seotud kahe kunstiga, kirjanduse ja teatriga, ning nõnda saab draama staatuse ja saatuse küsimust postmodernses kultuuris vaadelda kahest suunast, millest nähtuvad pildid ei tarvitse olla täiesti ühesugused.

Kirjandusuurijad ei ole ühel meelel ei postmodernismi alguse, kaanoni ega modernismiga seostumise viisi suhtes. **Hans Bertensi** hinnangul on lahkarmuste põhjuseks tekstide postmodernistlikuks liigitamise erinevad alused: osa kriitikuil asetab rõhu kunstiliste strateegiatele, teised rõhutavad teemasid, mida kannab teatud vaimne hoiak, kolmandad ühendavad vormilise ja temaatilise kriteeriumi ning toonitavad postmodernismi kui liberaalset humanismi dekonstrueeriva kirjutusviisi sugulust poststrukturealismiga. Esimese lähenemise puhul määratletakse postmodernismi sageli pikkade tunnuste loetelude abil, mida mõnikord armastatakse esitada vastandpaarides modernismi tunnusoontega, näiteks iseloomustavat postmodernismi fragmentaarsus, intertekstuaalsus, kombinatoorika, määramatus, metonüümilisus jne. Bertensi arvab sellesse kategooriasse ka **Brian McHale'i** populaarse teooria, mille järgi postmodernismi tunnuseks on ontoloogiline dominant (kirjandusteos tekitab küsimusi, nagu: mis maailm see on? mida siin tuleb teha? mis on maailm?), kuna modernismis on tegemist epistemoloogilise dominandiga (küsitakse: kuidas seda maailma interpreteerida? mida siin tuleb teada? mis on minu roll selles maailmas? jne). Sellise lähenemise korral saab postmodernismis näha opositsiooni modernismiga; samas on kriitikutel käepärast vastuväide, et kõiki loetletud tunnusooni võib leida juba modernistlikes tekstides, nii et va-

hetegemine muutub üpris küsitavaks. Rõhuasetuse puhul tekste põhistavale vaimsele hoiakule kõneldakse sellest, et postmodernism loobub transsendentse tähenduse otsimisest, eelistab sügavusse tungimisele liikumist pinnal, ratsionaalsele tunnetusele meelelistust, et see on olemasoleva maailmaga nõusoleku esteetika jne. Siin kirjutajale tundub viimane lähenemine olevat viljakam. See annab ka võimaluse jälgida, kuidas postmodernism maailmanägemise muutudes modernismist välja kasvab. **Douwe Fokkema** räägib põlvkonnast, kes sööstis 1960.—1970. aastatel modernismist absurdikogemuse kaudu postmodernismi: "Postmodernistliku kirjanduse kirjutasiid autorid, kes keeldusid sooritamast enesetappu." Postmodernistlik hoiak tähendab maailma ebakindluse, juhuslikkuse, isegi absurduse talumist ja aktsepteerimist — kuid mitte tingimata resignatsiooni, ütleb **Alan Wilde**.

Näitekirjanduse arengujoone seisukohalt on oluline, et viimati kirjeldatud lähenemisviis laseb paremini tõlgendada absurddraama asendit. Absurddraamat käsitletakse kord modernismi lõpuna, kord postmodernismi algusena; Beckett on kahtlemata postmodernismi genealoogia üks võtmefiguur. Toetudes Fokkemale, on absurddraamat võimalik vaadelda omalaadse ülemineku- ehk liminaalse faasina, kus leiab aset modernistliku maailmanägemise kollaps ja uue, postmodernistliku kirjutusviisi sünd. 1970.—1980. aastate uut teatrit peab ka teatriuuriija **Hans-Thies Lehmann** absurdditeatrist erinevaks, sest ehkki strateegiad on osalt samad, seotakse need teistsuguste maailmavaatelistega. Samuti puudub uues draamas/teatris tema arvates metafüüsiline äng — kindlate tõdede puudumist võetakse kultuurilise antusena ning suhtutakse sellesse rahulikult.

Draamale pühendavad postmodernistliku kirjanduse uurijad võrdlemisi vähe tähelepanu. Fookuses on eeskätt jutustav proosa ning näidendeid vaadeldakse sellega samadel alustel, ilma et eriti arvestataks draama liigispetsiifikat, sealhulgas suhestumist teatriga. Postmodernistliku draama kaanon on küllaltki ahas: korduvad nimed-tekstid on Beckett (kes minu valiku juures jäaks siiski välja), Peter Handke, Tom Stoppard ("Rosencrantz ja Guildenstern on surnud", "Travestiad"), eesti publikule tundmatud Heiner Müller, Botho Strauss jmt. Tõsi, näiteks **Rodney Simard** monograafias "Postmodernistlik draama" (1984) lisab sellele nimekirjale Albee, Shepardi, Pinteri, Mamet' jt, kuid erinevalt uurijate enamikust ei tuletata tema postmodernismi mitte modernismist, vaid

hoopis traditsioonilisest realismist, mis imab endasse beckettliku absurdi ja brechtliku eepilise teatri elemente. Teater jääb ka Simardi käsitletus kõrvale.

Proovigem küsimusele läheneda teiselt, s.o teatri poolelt. Kui eeldada, et draama- ja teatriveolud on oma esteetikas teineteisega kuidagi seotud (ehkki nad ei liigu paarirakendis), nagu olid seotud ekspresionistlik teater ja ekspresionistlik draama, sümbolistlik teater ja sümbolistlik draama jne, oleks mõttekas küsida, mis on **postmodernistlik teater** ning milliseid näidendeid ta tarvitab.

Postmodernismi mõiste ise ei ole teatri vallas nii populaarne kui kirjanduses. Näiteks kasutatakse **Erika Fischer-Lichte** jt koostatud kogumikus "Teater alates 1960. aastast" (1998) mõistet *neoavangardism* (ehkki ajaloolise avangardismi all mõeldakse neidsamu voole, mida peetakse ka postmodernismi eelkäijateks — dadaism, futurism, sürrealism). **Marvin Carlsoni** meelest on asi selles, et teatris pole postmodernism kindlalt piiritletud, ekspresionismi või naturalismiga võrreldav vool, vaid pigem nimetus mõnede suundumuste, strateegiate (näiteks topeltkodeerimine), lavastajate, trupptide tarvis. Leiguse põhjuseks on peetud ka asjaolu, et nähtused, mida võiks seostada postmodernismiga, pole kaasaja teatris nii aktuaalsed kui uuemas kirjanduses. Traditsiooniline teater püsib täiesti elujõulise ja kunstivõimelisena, pealegi olevat teater kui institutsionaliseeritud ja tugevasti publikust sõltuv kunst üldse esteetiliselt võrdlemisi inertne ega soosivat revolutsioonilisi murranguid. Samuti puuduvat modernismi raamistikus läbikirjutatud teatriajalugu, mistõttu juba modernistlik traditsioon ise jääb mõneti uduseks, saati siis postmodernism. Kuid kõik see ei tähenda, et postmodernismist teatris sugugi ei räägitaks. Autorid, kes seda teevad, pühendavad kõige rohkem tähelepanu teatri traditsioonilisi piire avardavale etenduskunstile (*performance*'id), samuti moodsale tantsuteatritele. Postmodernismi-kõnelustes korduvad nimed on Robert Wilson, Richard Foreman, Pina Bausch, Richard Schechner, *Wooster Group*, *Squat Theatre* jne, põhilisteks märksõnadeks on performatiivsus (toimimine, sooritamine, esituslikkus) *versus* jälgendamine ja lugude jutustamine; kehaline ja visuaalne *versus* sõnaline teater. Sageli viidatakse **Jean-François Lyotard**'i ideele energietilisest teatrist, mille olemuseks pole tähenduste vahendamine ega millegi teise kujutamine (representatsioon), vaid vahetu kohaloleku intensiivsus. Vaataja ülesandeks pole niivõrd lugude jälgimine ega tähenduste otsimine, kui oma tajumis- ja elamusvõime mobiliseerimi-

ne (Lehmann). Rõhu ümberasetumist referentsiaalselt funktsioonilt performatiivsele (ehk viitelisuselt esitusele endale) peab Erika Fischer-Lichte traditsioonilist ja uut teatrit kõige teravamalt eristavaks jooneks.

Kui kirjandusuurimises nähakse sugu-
lust postmodernismi ja poststrukuralistliku mõtte vahel, siis teatriteaduses on nimetatud suundumuste paralleeliks n-õ postsemiootiline paradigma. Raamatus "Etenduste analüüs" (1996) toob **Patrice Pavis** muu hulgas uute lähtekohtadena välja desemitiseerimise ja desublimatsiooni, mis tähendab etenduse kogemist tema materiaalsuses, meeltemuljete eelistamist tähenduste analüüsile. On märgata uut huvi fenomenoloogia ja hermeneutika vastu. Samuti tavatsevad paljud uurijad alla kriipsutada teatri täielikku sõltumatust kirjanduslikust tekstist. Septembris 2000 teatriuuri-
jate konverentsil peetud ettekandes seadis Fischer-Lichte kahtluse alla näidendi ja lavastuse suhte käsitlemise intersemiootilise tõlkena, väites, et niisugust protsessi nagu "tekstist lavale" (*from page to stage*) pole sisuliselt olemas.

Postmodernistliku teatri teooriate üks tugevamaid rõhutusi ongi kirjandusliku valmiskesti (draama) hülgamine ning sõna taandamine lavastuse üheks, kaugeltki mitte kõige tähtsamaks komponendiks, mis võib olemas olla, ent ka puududa. [On kõnekas, et postmodernismi kaanoni kesksed autorid on kirjutanud tekste, mis sobivad sõnadeta lavastuste aluseks, nagu Peter Handke "Tund, mil me üksteisest midagi ei teadnud" (1992) või Heiner Mülleri "Pildikirjeldus" (*Bildbeschreibung*, 1985 — on teatris esitatud ka proosamonoloogina); viimane kujutab endast kaheksaleheküljelist arvutete komadega liigendatud lauset — sõnavoogu, mida Mülleri sõnul saab lugeda "Alkestise" ülemaalinguna.] Opositsioon teater—kirjandus (*resp.* lavastus—draama) ületatakse sel teel, et draamatekst sulandub lavastusse, millega ta moodustab ühtse esteetilise ruumi. Kui postmodernistlik teater tegeleb eneserefleksiooniga, siis ei ole küsimuse all mitte niivõrd teatri suhe draamaga — see küsimus näib olevat vastatud —, vaid vaataja ja etendaja suhete, ruumi ja keha uurimine. Kui see teater aga töötab klassikaliste tekstidega, siis teeb ta need radikaalselt ümber. Fischer-Lichte nimetab seda praktikat "meie kultuuritraditsiooni sümbo-
liseerivate ja kehastavate tekstikehade lõhkimise ning omastamise rituaaliks", mille eesmärgiks on üles ehitada uue identiteediga (etenduse) keha.

Kui enamik teatriuurijaid draamale eritählepanu ei pööra, siis Hans-Thies Leh-

manni käsitluse lähtepunktiks on just nimelt draama ja teatri vahekorra muutumine viimastel kümnenditel. Postmodernism on temagi meelest liiga laialivalguv ja ebamäärane mõiste. Suuresti samade nähtuste kirjeldamiseks pakub ta välja teise *post*-mõiste, mis peaks üldistama ühe osa 1970.—1990. aastate teatri esteetilist sisu — **postdramaatiline** teater. Postdramaatiline teater on Lehmanni järgi teatri ja draama pikka aega väldanud teineteisest kaugenemise viil. 1960. aastate avantgardteater töötas Lehmanni arvates siiski veel tegevust väljendava tekstiga; sel kombel säilis varjatult draama esmasus, mis kaob alles postdramaatilises teatris. Postdramaatiline teater algab Lehmanni sõnul *teispool tegevust ja illusiooni*; kui varem säilitas draama mõjujõu vähemalt teatri latentse normatiivse ideena, s.o etendust korrastasid draamast lähtuvad jõujooned — tegelaste suhtlemine, dialoog, lugu —, siis uues teatris kaotab see tähenduse. See teater ei tegele kirjanduslike tekstide tõlgendamise ega sündmuste väljatoomisega hoolega kokkusõlmitud intriigis, õigupoolest ei vajagi ta süžeed, konflikti, psühholoogilisel väljatöötatud karaktereid. Draama kui tegevus ja jälgendus lükatakse teatri esteetilisest (kuid mitte institutsioonilisest) keskmest välja. Domineerib seisund, mitte dramaatiline tegevus, etendaja kontakt vaatajaga realses ajas ja ruumis, mitte väljamõeldud lugu. See teater on rohkem kohalolek kui kujutamise, rohkem protsess kui lõpetatud teos, rohkem energiavoog kui infovahetus jne. Muidugi kasutatakse ka selles teatris sõnalisi tekste. Kuid seal ei küsita lavastuselt, kas ta on adekvaatne tekstiga, vaid küsitakse tekstilt, kas ta on mingi teatraalse idee realiseerimisel sobiv materjal. Samas ei jäta Lehmann osutamata, et nagu *post*-nähtuste puhul ikka, moodustab draama (selle teatri "enne") ja temaga seotud ootuste võrk postdramaatilisele teatrile tingimata vajaliku tagapõhja.

Küsimus on selles, mida tähendab niisugune teatriesthetika draama, s.o kirjandusliku teksti jaoks. Teatri poolelt lähenedes jõuamegi paradoksini. Postmodernistlik näidend postdramaatilise teatri dramaturgiana on **iseenda eitus**, iseenast kui draamat lagundav ja lammutav mehhanism. Draama eksisteerib teatrisündmuse sees ning jaoks, sulades ühte sellega, mida kirjandusuuriija on harjunud vaatlema teksti lavalise kontekstina. Vahest on täiuslikult postmodernistlik draama siis alandlik teenertekst, toore teatritegijate kätes? Või suitsiidne tekst, mis vabatahtlikult lahkub kirjandusteoste hulgast, neeldudes teatri ajas ja ruumis? Igatahes on draama eksistents

postmodernistlikus teatris muutunud probleemaatiliseks. Tundub siiski, et põhiküsimus pole mitte selles, kas olla või mitte olla, vaid, kuidas *olla* (draamana, kirjandusena) ja *mitte olla* (draamana, kirjandusena) samaaegselt.

Enne kui edasi minna, tuleks aga küsida, kas postmodernismi (postdramatismi) problemaatika on XXI sajandi läve ületavas eesti teatris ja draamakirjanduses üldse päevakohane. Vahest on meie teatrimaastikule ilmunud ka midagi niisugust, mis laseb endast kõnelda postmodernismi raamistikus?

On tõdetud, et peale muu varieerub postmodernismi mõiste sisu ka kunstide kaupa. Nõnda tõuseb postmodernistliku draama probleem kirjanduse ja teatri kontekstis erinevalt. Kirjanduse poolelt vaadates on postmodernismist draamas võimalik kõnelda tekstistrateegiategi ja/või vaimse hoiaku alusel. Ilmesti saab postmodernistlikena iseloomustada Andrus Kivirähi näidendide: neile on tunnuslik kõigutamatu tolerants elu narruste suhtes, sundimatu mäng massikultuuri stereotüüpide ja müütidega, allusioonilisus jne. Seevastu Madis Kõivu ma tõrguksin postmodernistiks pidamast, kuivõrd tema hoiak, see järelejätmatu tähenduse otsimine, epistemoloogiline kahtlus, mis paisub ängiks, seostub pigem "liminaalse", ambivalentse absurdiga. Samas on ilmne, et näendidid, mida me kirjanduse kontekstis käsitleme kui postmodernistlikke, võivad olla lähtekohaks lavastustele, mis teatri kontekstis ei ole postmodernistlikud. (Eks saa ju absurdidraamat lavastada psühholoogilises võtmes, psühholoogilist draamat absurdistlikus jne, niisugune lahkeli pole midagi erandlikku.)

Nimetatud paradoks teravneb siis, kui vaatleme draamat teatri poolelt. 1990-ndate draamasituatsiooni Eestis iseloomustab küllalt järsk jagunemine tekstideks, mida trükitakse, kuid ei lavastata, ja tekstideks, mida mängitakse laval, kuid ei avaldata trükis. Samal ajal on draama kirjanduspildis marginaaliseerunud ega ulatu kuigivõrd kriitikute huviorbiiti (mõnede tähelepanuväärsete eranditega). Osa süüd võib veeretada kirjastajate ja kriitikute loiduse kaela, kuid seesugusel olukorral näikse olevat ka sügavamaid põhjusi. Siin tuleks arvestada kaht tahku: a) teksti positsioon teatris; b) teksti poeetika suhtes traditsioonilise draamaga. Ühest küljest on märkimisväärsel hulgal ilmunud tekste, mis on konkreetse lavastusega niivõrd kokku sulanud, et moodustavad kunstilises mõttes terviku: tekst sünnib ja/või küpseb koos lavastusega, proovide käigus, selle iseseisev elu väljaspool lavastust võib tunduda võimatu või vähemasti küsitavana. Niisugused tekstitud

levad tavaliselt teatri seest (see ei tähenda, et teatripraktiku kirjutatud tekst automaatselt kuuluks sellesse liiki, näiteks Jaan Tätte "Ristumine peateega" ei kuulu). Ma pean silmas näiteks Toomas Hussari, Toomas Saarepera ja Ervin Õunapuu üksi ja paariit kirjutatud teatritekste ja lavastusi, kus algimpulsi annab mingi sürrealistliku või pararealistliku värvinguga situatsioon, mida hakatakse lahti mängima ("Immelmanni sõlm", "Noa laev", "Tule minuga lendama" jpt); Jaanus Rohumaa "Impro-sid", kus trupi ideedel ja improvisatsioonidel on kaalukas roll; "Ugala" teatri lavastust "Üks mees: roheline". Aga samuti klassika üle- ja ümberkirjutamist, nagu Von Krahli Teatri kaks "Libahunti" (1992 ja 1998, Peeter Jalakas) või Mati Undi "Täna õhta kell kuus viskame Lutsu" ja "Inimesed saunalaval". Undi Lutsu-tekstid on küll raamatus "Huntluts" ilmunud ning arvustatudki, kuid on sümptomaatilise, et "Loomingu" kriitiku Tiit Hennoste arvates pole need üldse näidendid, vaid teatritekstid. (Võib-olla vedas need tekstid kirjandusse sisse Undi kirjanikumaine — kas oleks arvustust tellitud, kui olnuks tegemist mõne "mittekirjanikuga"?) Pean silmas ka lavastusi, mida Lehmann nimetab lavaliseks esseeks (s.o filosoofiliste või teaduslike tekstide esitamine), nagu Undi "Vaimude tund Kadrioru lossis"; või ka monoloogiteatrit, kus lugu ei mängita ette, vaid vaatajale jutustatakse lugusid (Merle Karusoo elulugude-lavastused), mõnikord näitlejate enda omi (Karusoo "Meie elulood", juba 1982).

Teisel poolt pean silmas väljaspool teatrit sündinud tekste, mille esteetilist ilmet ei määra mitte lugu, dialoog, karakterid, nagu draamas kombeks, vaid pigem seisund, ruum, vaikus, muusikalised ja visuaalsed rütmid jms. Madis Kõivu "Stseenides saja-aastasest sõjast" on lugu ülimalt katkendlik, peaaegu olematu; tegelasteks on märgitud "mõned mehed" ja "mõned naised", ent kui palju neid on ja kes nad on, jääb lõpuni ebaselgeks; kõnelused ringlevad mingite kinnismotiivide ümber, neist õhkub varjatud hirme, mille põhjused on hämarad. Jaan Kruusvalli hillitsetud seisundidraamade ("Hullumeelne professor", "Mälestused. Ainult ei tea millest") minimalism — kasin tegevus, vaikusest tulvil sõnahõre dialoog, mis tegelaste tagamaid rohkem varjab kui avab — sünnitab salapära. Kindel karkass koos draamaomase konflikti ja dialoogiga loovutab koha uutele tehnikatele. Mõnikord on suur tähtsus visuaalsel kujundlikkusel ja teatraalseil ruumimängudel, teinekord on tekst lünklik ja hõre, lahtimängimise ootel. Neis tekstides näib teatraalne dimensioon varjutavat dramaatilise, tähtsaks tõuseb

orientatsioon teatri esteetikale, kehasugu see kujuteldavas või tegelikus lavastuses. Draama ei ole tõepoolest sugugi määratud sörkima teatri sabas. Lehmann kinnitab, et (postdramaatilisele) teatrile kirjutamise oluliseks nõudeks on saanud nõue avastada/avada teatri uusi võimalusi. Kõige produktiivsemaks võivad osutuda tekstid, mis on tavaliste mõõdupuude järgi mittemängitavad. Teatraalseid probleeme püstitavad nii Kõiv kui ka Kruusvall.

Seda laadi tekstide rohkenemine 1990ndail sunnib uuesti küsima, mis on näitekirjandus ja kust jooksevad ta piirid. Lahtimurre traditsioonilisest draamavormist ning tõmme teatri esteetilisse ruumi on jõud, mis näib "teatritekste" tõukavat kirjandusvälja servaladele. Kas isegi üle serva, kirjandusest välja? Kas kirjandusuurijal pole enam asja niisuguste nähtustega? Kas selline asjade käik on paratamatu?

Ma arvan, et mitte. Postmodernistliku draama paradoks võiks laheneda viljakalt. Lehmanni sõnul on postdramaatilised tekstid "mitte enam draama". "Mitte enam draama" ei tähenda üksnes näitekirjanduse reeglite hülgamist, vaid võib-olla ka "mitte enam kirjanduse" (mitte veel kirjanduse?) üht erijuhatumit — selle mõiste pakkus välja Rein Veidemann 2000. aasta augustis peetud fenougristika kongressil, rääkides kirjanduse mõiste dünaamilisusest ja avatusest. Postmodernistlik draama küsitleb kirjanduse mõistet mitmes suhtes, näiteks katsena (taas)tähtsustada sõna (*logos'e*) ruumi, eeldades ja konstrueerides mitteverbaalseid kontekste. Keele füüsilised, rütmilised ja hingamisega seotud aspektid, kaja- ja kõlaruum, vaikuse tähendus jms tulevad paljudes nn teatritekstides tugevalt esile. Küsimuse alla tõusevad kirjasõna keerulised vahekorrad häälega, helilise materiaga.

Vahest tähenduslikumgi on see, et postdramaatiline draama ajendab mõtestama kirjanduse eksistentsi tingimusi postmodernses kultuuris. Erika Fischer-Lichte väidab viitega Dwight Conquergoodile, et kultuuriantropoloogias on kujutelm maailmast kui tekstist asendumas kujutelmaga maailmast kui sündmusest või esitusest (*performance*). Esituslikkus ei ole tõepoolest üksnes draama pärisosa, vaid me võime leida teisigi ilminguid, kus on põhjust rääkida kirjandusest kui sündmusest, kirjanduse toimumisest. Mõelgem luuletajate ülesastumistele publiku ees, millest võib teinekord saada tõeline etendus; Contra suulise luule fenomenile; kirjanike enese-esitusele "maskis" ja "rollis" (pseudonüüm kui lavanimi) jne. Kõigutades tavakujutelmi kir-

janduslikkusest, aktsentueerib teatridramaturgia väheuuritud nähtuse — kirjanduse **performatiivsuse**. Kui vaadelda kirjandust töötamas performatiivses režiimis, siis pole postmodernistlik draama kaugelki huvitusest. Me ei peaks teda käsitlema kirjanduslikult defektsena; see draama vajab lugemist ja uurimist just oma teatriseostes, laval näitleja elavas esituses toimuva ja toimivana. Niisuguse nurga alt vaadates ei ole tema koht uurijatest hüljatud ääremaal, vaid kirjanduse piiritsõnnis; piiritsõnn nõuab aga teadagi valvsat tähelepanu.

Ette kantud 9. oktoobril 2000 Tartus konverentsil "Eesti draama ja teater XXI sajandi lävel: avangard ja traditsioon".

Kirjandus

Bertens, Hans. The Debate on Postmodernism. Rmt: International Postmodernism. Theory and Literary Practice. Amsterdam — Philadelphia, 1997, lk 3—14.

Carlson, Marvin. Performance: A Critical Introduction. London — New York, 1996.

Fischer-Lichte, Erika jt (toim). Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen, 1998.

Fokkema, Douwe. The Semiotics of Literary Postmodernism. Rmt: International Postmodernism, lk 15—42.

Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main, 1999.

McHale, Brian. Postmodernist Fiction. New York — London, 1987.

Pavis, Patrice. L'analyse des spectacles. Pariis, 1996.

Simard, Rodney. Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain. London — New York, 1984.

Wilde, Alan. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination. Baltimore — London, 1981.

SÜGIS 2000 — ENNE KUI SAABUSID PÄKAPIKUD

Lastelavastused täiskasvanuteatris

Viendat aastat jälgin lastelavastusi, puhas vaatajarõõm segunemas kohusetundega — Salme Reegi nimelise preemia žürii liikmena. Senised laureaadid on kõik olnud lavastajad: Ivo Eensalu, Reeda Toots, Juri Mihhaljov, Aare Laanemets. Preemia võib aga saada ka lastelavastuses mängiv näitleja, kunstnik, muusika autor. Nüüd, aasta lõpul tundub, et tänavu olen ses otsustaja rollis nõutum, kahtlevam kui varem. Kui eelmistel aastatel andis valida-vaielda kahe või mitme lastelavastuse või rolli vahel, siis praegu on tegu üheainsagi teatrisündmuse leidmisega, mille puhul kahtlused ei kimbutaks. Aga... lastelavastusi täiskasvanuna vaagides ei saa iial täielikult uskuda, et oled õige hindaja. Oma lapsepõlve teatrielamused tükkivad võrdluspiltidena esile, eksitavad. Oli siis teater tõesti nii palju värvilisem ja ehtsam — või olid lapsemeeled vastu võtlikumad, süda usaldavam?

Las meenutavad siis tänased lapsed oma teatrielamusi paar-kolmkümmend aastat hiljem — ju on see ainus võimalus selgusele jõuda oleviku lastelavastuste jäävuses.

Vana hea Lindgren — nostalgialavastused Rakveres ja Draamateatris

Astrid Lindgren, "Meisterdetektiiv Blomkvist"
Kriminull kahes osas

Dramatiseerija ja lavastaja: Üllar Saaremäe

Kunstnik: Jule Käen

Helilooja: Kalevi Kaskelainen

Osades: Hannes Prik (Kalle), Maria Taimre

(Eva-Lotta), Tarmo Prangel (Anders),

Toomas Suuman, Helgi Annast, Urmas Lennuk,

Kersti Tõmbak, Erik Ruus, Tarvo Sõmer,

Reigo Tammjärv

Esietendus 2. septembril 2000 Rakvere Teatris

Astrid Lindgren, "Rasmus, Pontus ja Lontu"
Kogupereseiklus

Lavastaja: Ain Prosa

Kunstnik: Kersti Varrak

Muusika: Tõnu Naissoo

Osades: Taavi Teplenkov (Rasmus), Tiit Sukk

(Pontus), Laki või Archibald (Lontu),

Raimo Pass, Angelina Semjonova,

Kleer Maibaum, Veikko Täär, Tõnu Aav,

Mari Lill, Sulev Teppart

Esietendus 29. oktoobril 2000 Eesti Draamateatris

Astrid Lindgren on minuealiste lapsepõlve lemmikkirjanik, nostalgia eest ei pääse tema lugudega taas kohtudes kuhugi. Sedavõrd pähekulunud on Lindgreni raamatud küll, et kui laval tegelaste sõnavara ja lauseehitust meelevaldselt muudetakse, kriibib see kõrva. Viimasel ajal on Lindgreni Eestis hoogsalt lavastatud, elavama teatrisündmusena lähiminevikust meeles Emajõe Suveteatri "Ronja, röövlitütar", Elina Reinold Ronja osas (lavastaja Ain Mäeots), ning Rakvere Teatri mängukavas püsiv "Pipi Pikksukk", nimiosas Ülle Lichtfeldt (lavastaja Aare Laanemets).

Pipi ja eriti Ronja seiklused on ajatumad, avaramad tänu fantaasiamaailmale. Kalle Blomkvist, Rasmus ja Pontus on tavalisemad sellid, kes elavad oma igapäevast elu hubases ja põhiolemuselt turvalises väikelinnas. Mõlemas loos on tubli annus põnevust, poistel tuleb kurikaeltest jagu saada ja nad saavadki. Nende raamatute puhul võib hõlpsamini tekkida kahtlus, kas pole Lindgreni lapsepõlvemaad tänaseks juba kaugeks jäänud, aegunud. Aga tundub, et lapsed saalis tahavad ja oskavad rahulikumas, retrohõngu ja õdusa huumoriga väikelinnaellu sisse minna küll, meeled ei ole veel kino- ja tele-action'ist nüristunud. Teatril olekski absurdne iga hinna eest konkureerida muu närvilise pildi-ilmaga, teatris võiks laps õppida usaldama vaikust, säilitama süüvimisvõimet.

“Meisterdetektiiv Blomkvisti” esietendusejärgsed muljed olen juba ära sõnastanud arvustuses “Lapsepõlve muretud mängud, jajah...” (“Sirp” 22.9. 2000). Paar asja kordan üle. Rakvere Teatrile on omane suurem mängurõõm ja hasart, osatakse mängu piire laiendada ka väljapoole lava — “Blomkvisti” esietendus ja hooaja avamine algas salakirjalise luuremänguga, mis teatri pargist lossivaremeisse kandus. Lapsed leidsid lossimägedest varastatud juveelikarbi, ajakirjanikud leidsid sealsamas redutavad valehabemeis teatrijuhid koos repertuaariportfelliga. Etenduse osaks oli kujundatud ka teatri fuajee: avatud olid koloniaalkauplus ja pagariäri, pesuehtsad politseinikud demonstreerisid, kuidas sõrmejälgi võtta ja tuvastada. See kõik oli meeldejäävamgi kui laval nähtu, ehkki saalis elasid lapsed esietendusele õhinal kaasa. Täiskasvanu silm tikkus fikseerima suuremaid ja pisemaid küsitavusi, eelkõige peasaliste trio lapsikuvõitu mängitsemist, kohmakat dramatiseeringut, kujunduse kaassüül abituid misanstseene, mistõttu mõnigi dramaatiline episood lava taha sokutati.

Draamateatri “Rasmus, Pontus ja Lontu” on kompaktsem lugu, terviklikum lavastus. Mõndagi on **Ain Prosa** ja **Üllar Saaremäe** lavastuste huumoris sarnast, näiteks võmmivarga madinastseenide targu koomiliseks käänamine. “Blomkvistis” sooritab miniseelikus politseineidis (**Kersti Tombak**) uhke hüppe ja teeb paha Arthuri (**Erik Ruus**) hopsti! relvituks; Rasmuse isa, politseinik Patrik Perssoni (**Raimo Pass**) ainulaadne “erirelv” on temperamentne tants (zorbasliku koloriidiga?!), mis pätt Ernsti (**Sulev Teppart**) täitsa juhmiks võtab, kuni käerauad kinni klõpsatavad. Raimo Passi tantsusoolo on üks lavastuse kulminatsioon, naerda rõkkavad üksmeeles nii suured kui ka väikesed.

Ain Prosa lavastuse võlu seisabki tillukeste koomikanüansside süsteemis, eesmärk on hoiduda ülemängimisest. Hetkiti tekib aga vastupidine oht: sündmustest libisetakse nagu muuseas üle, mäng ei kandu piisavalt saali, ei fokuseerita peamist. Kummaline, et just Prosa, kes telerezissöörina valdab suurt plaani, laseb teatrilaval võimutseda ebamäärasemal üldplaanel. Aga see on ikka etem kui kramplik ülemängimine.



Astrid Lindgren, “Meisterdetektiiv Blomkvist”
Rakvere Teatris (dramatiseerija ja lavastaja
Üllar Saaremäe). Kalle — Hannes Prikk,
Anders — Tarmo Prangel,
Eva-Lotta — Maria Taimre.
Priit Grepfi foto

Üks lastelavastuse kohustuslik element näib olevat noor näitleja. Las täna-eile teatrikoolist tulnu müttab ja rabeleb, kuni veel viitsib, las tõestab ennast, kuni pole rutiinistunud — nii tunduvad mõtlevalt lavastajad ja vanemad olijad. Loomulikult on lastelavastus noorele näitlejale hea kool, aga samas ei tahaks, et nende vanematele kolleegidele oleks see “trahvirood”. Niisugust suhtumist, äraproovitud stampides ladusat ja poolikut mängu märkab lastelavastustes aeg-ajalt ikka. Küllap on viga siis ka kesisesmas lavastuses, üleüldisemas ülesandes.

Rasmust ja Pontust mängivad **Taavi Teplenkov** ja **Tiit Sukk**; ses koosmängus näeb toredaid leide, näiteks sõprade “kaklused”, kui ülevoolava energiaga Pontus rabeleb ja nügib ja sibeleb kuis jaksab, kuni flegmaatilisem ja nutikam Rasmus sõbra n-õ väikse sõrmelega pikali lükkab. Taavi Teplenkovi osatäit-

mine on kõige huvitavam. Näitleja katsub oma sisemuses lapse hingeeluni jõuda ja tänu sellele on tema Rasmusel empaatiavõimet, tundlike hetki, eriti kodus köögilaua ääres. Hästi palju sõltub Rasmuse ühest põhipartnerist Lontust. Elus koer oli lavastuse eel tutvustustes absoluutne peategelane, uudisekännise ületaja — vaevalt ükski inimnäitleja lastelavastusega seoses sama palju tähelepanu pälviks! Kaks Lontut on ülimalt erinevad: leebe ja vagur krants Laki püsib rahumeeli laval, isegi haukumine kõlab tema puhul tasakesi lindilt. Must kokkerspanjel Archibald seevastu tuiskab ringi, kuidas tuju tuleb, ja klähvib erk-salt igal sobival või sobimatul hetkel. Laki on delikaatne ansamblinäitleja, Archibald üle-meelik soleeriv staar — maitseasi, kumba eelistada. (Kas Draamateater püsib publiku teadvuses ikka veel tähtede teatrina?) Keevaline kokkerspanjel-Lontu sobiks pigem Pontuse koeraks, sest ka Tiit Sukk kipub hetki üle mõõdu rahmeldama ja nii kulub Taavi Teplenkovil Rasmusena valdav osa energiast kahe sõbra taltsutamisele ja ohjeldamisele.

Mõnusaid, naljakaid hetki pakuvad ka mõlemad sulid: **Tõnu Aava** Alfredo ja **Sulev Teppart** Ernst (**Mari Lille** Berta on kahjuks lamedamalt lavastatud). Tõnu Aava kodukootud filosoofike ja memuaare heietav Alfredo oma “veikese mamma” juttudega nakatab saali, Sulev Teppart Ernst on parasjagu lapse-meelne vennike, kes näiteks vallatleb vargsi

mänguhiirega. Samas on mõlemas osalähenduses ka stampe ja maneerlikkust, rollid jääsid justkui poolele teele toppama.

“Rasmuse, Pontuse ja Lontu” kavalehel on kirjas ka Laur Lomperi laulutekstid, aga lugu saab otsa ja ei mingit laulu! Ma ei arva, et igas lastelavastuses peaks lauldama, aga miskipärast kujutlen, et selles loos oleksid laulud tervikut ergastanud, lugu täpsemaks liigendanud, karakterite tuuma klaarimaks muutnud; Tõnu Aava artistlikku Alfredot vaadates tundus kogu aeg, et laulmata laul pulbitseb tema sees.

Nõia elu, nõia elu — Rakveres ei ole varest...

Otfried Preussler, “Väike nõid”

Lavastaja: Kaarel Kilvet

Kunstnik: Hardi Volmer

Kostüümikunstnik: Jule Käen

Heliloojad: Ülo Vinter ja Tõnis Kõrvits

Tantsuseadja: Kairit Pihlak

Lauluõpetaja: Peep Pihlak

Osades: Ingrid Vaher (Väike nõid ja Abraksas),

Kersti Tombak, Alo Kurvits, Peeter Jakobi,

Tiina Mälberg, Tarmo Prangel, Maria Taimre,

Viive Aamisepp ja lapsed

Esietendus 10. novembril 2000 Rakvere Teatris

1975. aastal esietendus “Väike nõid” teleteatris, nimiosas Mari Lill (lavastaja Virve Koppel). Nüüd pole seda tükk aega näinud, aga Rakvere Teatri esietendusel kerkis aastatetagune telelavastus kui nõjaväel silme ette — ja mitte ainult Mari Lill, vaid ka Väino Luubi



Astrid Lindgren,
“Rasmus, Pontus
ja Lontu” Eesti
Draamateatris
(lav Ain Prosa).
Pontus — Tiit Sukk,
Rasmus — Taavi
Teplenkov,
Lontu — Archibald.
Harri Rospu foto

muhedahäälne nukk-vares, Ago Salleri naljakas-hädine Peanõid... Rääkimata lauludest, millest "Nõia elu" on Marko Matvere VLÜga taas kuraasikaks hitiks laulnud.

Praegune **Kaarel Kilveti** lavastus tundus esmamulje põhjal hooletumalt visandatud: nii liikumisjoonises kui ka valguses aeti läbi paari korduva nipiga, nüansside kallal oli vähe nokitsetud, nõidade kamp mõjus isikupäratu massina. Laval valitsev meeleolu tundus tume ja sünge, helgemaks muutsid mänguruumi lapsosalisel ja **Ingrit Vaheri** sümpaatne Väike nõid ise, aga huumorit võinuks heldemalt pakkuda.

Eraldi tahan Rakvere Teatri "Väikese nõia" puhul peatuda kahel asjaolul. Üks neist vilksatab lavastust tutvustavas reklaamlauses: "Peanõiana sooritab esimese etteaste kutselise teatri laval Eesti ainuke liliputist näitleja **Alo Kurvits** (133 cm)." Natuke valvsaks see tegi: kas jälle ajaomane püüe "ületada uudisekännist", kas ei kleebita lavastusele külge tsirkuse-efekti, mida lastetükk ei vaja, sest publikumenu on niikuinii garanteeritud. Aga tunnistatan, et mu eelkahtlus võis olla vaid reklaamitrikkidest ülekülvatud vaataja rikutus või pelgus, igal juhul ei puuduta see üldse Alo Kurvitsa osatäitmist. Laval ei eksponeerita Peanõida staarina (aga võiks ju — ja väga elegant-selt!), Alo Kurvits mängib korraliku koomilise alatooniga rolli. Iseküsimus, miks just see nõid Peanõiaiks on kuulutatud. Sellele lavastus ei vasta. Aga ju ei maksaks nõidade kogukonnast loogikat otsidagi.

Sisulisem võte on Ingrit Vaheri asetamine kaksikrolli: paralleelselt Väikese nõiaga mängib ta ka vares Abraksast, keda hoiab mustatiivulise käpiknukuna käes ja peab iseendaga nõnda kahel häälel dialoogi. Seda varjatult teha oleks peenike nukuteatrikunst, aga tundub, et "Väikeses nõias" ei püütagi mängida, et vares on "elus". Üks seletus oleks, et Väike nõid on üksildane plikatirts, kes Abraksase endale elusaks sõbraks kujutleb; ometi ei nõiu ta teda pärislinnuks, kes võiks mujale lennata. Küllap on need pseudoprobleemid ja mängu uskuvad lapsed selle kallal pead ei murragi. Ent ikkagi tahaks leida vastust, miks ei olnud vares omaette roll. Kas pole see lavastust vaesestav kokkuhoid? Ingrit Vaheril läks esietendusel küll põhivunk kahel häälel mängimisele, tõi, hääl on tal kõlav ja



Otfried Preussler, "Väike nõid" Rakvere Teatris (lav Kaarel Kilvet). Väike nõid — Ingrid Vaher. Priit Grepri foto

kandev. Tundub, et Ingrid Vaheri vahva Väike nõid oleks veel poole toredam roll, kui varese osas oleks tal hea partner ja elus suhtlemisvõimalus.

Eesti algupärane, vene muinasjutt — kapustnik feiervärgiga Tartus

Urmas Vadi, "Lendav laev"

Lastelavastus vene muinasjuttude ainetel

Lavastaja: Tiit Palu

Kunstnik: Silver Vahtre

Muusika: Toomas Lunge

Laulusõnad: Contra

Osades: Janek Joost, Kersti Heinloo,

Andres Mähar, Tambet Tuisk, Indrek Taalmaa,

Meelis Hansing

Esietendus 14. oktoobril 2000 "Vanemuises"

Erinevalt aastatetagustest lapsepõlve lemmikraamatutest on "Vanemuine" kahmanud endale noore andeka kirjamehe Urmas Vadi vastse algupärandi "Lendav laev", mis samaaegselt esietendusega ilmus ka raamatu-



Urmas Vadi, "Lendav laev" "Vanemuises" (lav Tiit Palu). Ivan — Janek Joost, Anna — Kersti Heinloo.
Peeter Lauritsa foto

na. Aga säh sulle, nostalgia siingi platsis! Sest Urmas Vadi on kirjutanud näidendi vene muinasjuttude ainetel ja selle teemavalikuga osavasti ära kasutanud ühist nostalgiat kas või vanade vene multikate järele. Ka uljas mängulaad ja pompöosne muusika pakub äratundmisrõõmu neile, kes vene aega mäletavad (seda fenomeni on vaagunud ja sellega lavastuse adreassaadi üle arutlenud Anneli Saro arvustuses "Dekonstrueeritud lohelugu", "Sirp" 27. X 2000).

Vadi näidendit lugedes on võimalik nautida autori muhedat pila, sõnamänge, mõnevõrra kivirähilikku huumorit. Teatrisaalis jääb üle hämmastuda ja kahetseda, et lavastuses näidendi tekstiga sedavõrd suvaliselt ümber on käidud. Kindlasti annaks Vadi kohati paljusõnalist teksti kärpida, aga mitte nii juhuslikul moel, et stoori jälgimine muutub raskeks, kaotsi läheb muinasjutu saladus ja tähendus, katkeb pilasüsteem.

Tiit Palu lavastuse välist vormi, Silver Vahtre lavakujundust ja Toomas Lunge muusikat annaks ju kiita, eriti muude lastelavastuste hallipoolse välisilmega võrreldes, aga siin on tegu teise äärmusega: kogu aur ongi läinud

vaatemängulisusele ja see üksi elamust ei paku. Rollides on siin-seal vaimukaid leide, aga needki jäävad kahtlevalt õhku rippuma ega tõuse lendu. Kihvtimad tüübid suudavad välja võluda Janek Joost väljendusrikka, heas mõttes "klassikalise" Loll-Ivanina ja Kersti Heinloo trotsliku pulkas patsijuppidega ja madala häälega tsaaritütre Annana (näitlejana senine haprus paotub hoopis uut moodi). Oma sõiduvees näikse olevat ka Indrek Taalmaa Tsaarina, tempides kohtlust joviaalsusega. Ülejäänud osalahendused on ilmselgelt abitumad.

Niisiis on Vadi "Lendavast laevast" saanud "Vanemuises" Mart Kivastiku "Vaimu" teine väljalase. Suhkruvaba (näidendis on suhkur väga tähtis!) ja ohtra tulevärgiga. On ülim aeg anda Tiit Palule võimalus liigutada grandioosseid masse ja lasta laotusse tuhandeid rakette suurejoonelises vabaõhulavastuses.

Õpetlik folkloorilavastus

August Kitzberg, "Kolm suurt soovi"
Mulgimurdeline lastetükk kahes pildis,
eelmänguga

Lavastaja: Leino Rei
Kujundus: Andri Luup
Valgus: Marius Peterson
Helikujundus ja lauluviisid: Eva Eensaar
Osades: Kristo Toots, Donald Tomberg,
Kaido Rannik, Mart Aas, Anneli Tuulik,
Helvin Kaljula, Thea Luik
Esietendused 23. ja 25. novembril 2000
"Theatrumis"

"Kolm suurt soovi" on kuueaastase "Theatrumi" esimene lastelavastus. "Theatrumi" vaimulaad ja intelligentne käekiri on siingi tuntav: vihjeline huumor, vaikselt sissepoole kasvavad lavaelud, õhuline koomika. Kurdistavast trummipõrinast on see laad kaugel. Samas on **Leino Rei** esimene lavastus õpetlik kogemus näitetrupile: kuidas suhelda nii kammerlikus mänguruumis rahutult sumiseva kooliklassiga, kui otsepöördumised saali on mängureeglisk, aga neetult raske on publikut pärast uuesti allutada, et nad lugu edasi jälgiksid. Nähtud etendusel seda õiget vaikusetsooni ei tekkinudki. Tihtilugu oli olukord üpris piiripealne, kuigi mõnigi häälekas reaktioon saalist mõjus ühtaegu kohatu ja nutikana. Näiteks **Mart Aasa** vilka Lõnguse tituleerisid koerust täis koolipoisid kähku Ülo Voitkaks; väline sarnasus oli tõesti olemas!

Ka lugu ise pole vaatajale päris kergesti jälgitav, kompositsioon kipub laiali valguma: alustatakse raamjutustuse moodi eelmänguga, hiljem jäetakse see rahumeeli ripakile ega püütagi otsi kokku sõlmida. Jällegi jääb puu-

du oskusest tähtsaimat esile tõsta, sündmust erksa värvilaiguna suurde plaani mängida.

Rahvaluulel põhinevaid lavastusi võiks "Theatrum" rahumeeli veelgi teha, eriti nüüd, mil Tartu Lasteteater on likvideeritud. Nii et nostalgia motiivile truuks jäädes — "Kolm suurt soovi" virgutas minus igatsust Tartu Lasteteatri järele.

Pedagoogiline kontsertetendus — XX lend Linnateatris

Aleksei Tolstoi / Elmo Nüganen, "Burattino"
Eesti Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunsti-
kooli XX lennu diplomilavastus
Lavastaja: Elmo Nüganen
Kunstnik: Jelena Girlin
Helilooja ja klaveriõpetaja: Olav Ehala
Laulusõnad: Juhan Viiding
Lauluõpetaja: Riina Roose
Osades: Priit Võigemast (Burattino), Argo Aadli,
Mart Toome, Maria Soomets, Anti Reinthal,
Karol Kuntsel, Karin Lätsim, Evelin Pang, Carita
Vaikjärv, Laura Nõlvak, Elisabet Tamm, Kadri
Lepp, Hele Kõre, Alo Kõrve, Ott Aardam
Esietendus Salme Kultuurikeskuses
28. oktoobril 2000

"Burattinot" mängitakse Salme Kultuurikeskuses. Just selles saalis on sellel lool eellugu, mis käivitab teatrimälu: Eero Spridi lavastus "Buratino", nimiosas Lauri Nebel (1978). Kummatigi on **Elmo Nüganeni** uue veidra kirja-pildiga "Burattino" peaaegu nostalgivaba: noored ja uued on osalised, suures-

August Kitzberg,
"Kolm suurt soovi"
"Theatrumis"
(lav Leino Rei).
Eesel — Mart Aas,
Täpitar —
Kristo Toots.
Marius Petersoni foto



Aleksei Tolstoi/
Elmo Nüganen,
"Burattino" Eesti
Muusikaakadeemia
Kõrgema Lavakun-
stikooli XX lennu
diplomilavastus (lav
Elmo Nüganen).
Rebane Alice —
Hele Kõre,
Burattino —
Priit Võigemast,
Kass Basilio —
Alo Kõrve.
Priit Grepfi foto



ti muudetud ka lugu ennast. Alles on Olav Ehala muusika ja Juhan Viidingu laulutekstid, ja see loob olulise aegade silla, mis lavastuse lõpul esile tuleb.

"Burattino" žanriks võiks olla "pedagoogiline kontsertendus": estraadlike improviseerimiseliste etteastetega mäng (ideaalmudeliks "Armastus kolme Apelsini vastu"?) rohkete laulu- ja pillimängusoolodega. Lavastus annab viieteistkümnelle tudengile-näitlejahakatiselise võimaluse ennast kammitsaist valla mängida, oma lavasarmi ja üle-rambi-kiirgust publiku peal testida. Väärt kogemus igal juhul ja igaühele — pedagoogilise lavastuse puhul on riskantne kedagi nimepidi kiita. Iseasi, et koolitöö kui protsess on hetkiti saanud tähtsamaks resultaadist: mõnegi stseeni juurde jäädakse tammuma nii pikalt, et rütmid hakkavad logisema-lohisema ja väiksem vaataja, kes ei mõista tsunftisiseid nalju kaasa naerda, võib puunuku loo ära kaotada.

Kõige tähtsamaks teemaks Burattino seiklustes on teater, igatsus teatrit teha, teatrisse pääseda. Jelena Grlini lavakujunduses, mis jätab trupile meeldivalt palju mänguruumi ja liikumisvabadust, on teatraalsed värvilised eesriided. Lavastuse kõige tähtsam osa saabub finaalis: Papa Carlo (Argo Aadli) mõtlik ja tõsine laul, milles on noorte näitlejate sõnum, töötus publikule, Teatrile, iseendale, oma valitud elukutsele.

Diplomilavastuste puhul on alati kiudatus lavastajat-õppejõudu ennast mängu sis-

se kujutleda. Kas pole Elmo Nüganen ennast muigamisi ja peenelt, väljaspool must-valget skeemi samastanud Carabas Barabase teatrijuhi-rolli needusega, ja nagu finaalis selgub, ka nukra õnnega? "Seda õnne kõik ei aima, mis on vanal mehel siis..." alustab laulu just üksikäänud Carabas Barabas (Mart Toome). Ja siis tuleb rambi äärde kogu XX lend, juba enam-vähem ilma grimmita. "Oma hinge ei või müüa, kuri ilm las udutab. Ainult seda omaks hüüa, mis su hinge puudutab..." Lootkem, et see keeruline ja kohustav arusaamine jääb XX lennuga kaasas käima. Maksimalism, mis peaks olema endastmõistetav iga näitleja igas lavaelus, olgu lavastuse ees liide "laste-" või mitte.

ÜHEKSA TEKSTI KITSALE RINGILE

*Töid muusikateooria alalt I.
"Scripta Musicalia", Tallinn, 2000.*

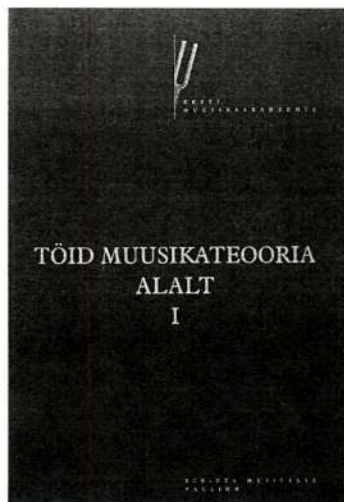
"Heliteose struktuur on miski, mille me konstrueerime teoseks oma teadvuses." (Hannu Apajalahti, "A Composition as an Object of Music Analysis", kogumikust "A Composition as a Problem".)

Eesti Teaduse Sihtasutuse toel ja projektide "Muusikalise struktuuri aspekte II-III" raames ilmus aastal 2000 Eesti Muusikaakadeemia professori Mart Humala koostatud ja toimetatud uurimuste kogumik "Töid muusikateooria alalt I". Koguteose väljaandjatena on sisekaanel kirjas Eesti Muusikaakadeemia ja OÜ "Scripta Musicalia" ning kaante vahel on üheksa tööd kaheksalt autorilt, enamik EMA õppejõudude-teoreetikute sulest, lisaks mõni külalisautor — professorid Avo Sõmer USA Connecticuti ülikoolist ja Rein Laul Peterburi konservatooriumist ning eesti muusika uurija Helsingist, Outi Jyrhämä.

Käsitlusviisi põhjal võiks kogumiku tööd liigitada kolmeks. Kõige mahukama osa moodustavad mitmesuguseid taandamismetodeid rakendavad tööd: Mart Humala klassikalise teemamõiste erinevaid kontseptsioone sünteesiv töö "Uuringuid klassikalise teema struktuurist" ning Heinrich Schenkeri graafilisel "lugemismeetodil" põhinev "Mart Saar ja saksa kõrgromantism", Mart Jaansoni hulgateooriat rakendav analüüs "Struktuuritasandite vastasmõju Anton Weberni palas keelpillkvartetile op 5, nr 4" ja Žanna Pärtlase distributiivanalüüsil põhinev uurimus "Helide funktsionaalsuhetest setu pooltoon-poolteisttoon-laadis".

Teise rühma moodustavad rohkem traditsioonilisele vormi- ja stiilianalüüsile tuginevad tööd: Andres Punga "Repriiside omapära Honeggeri sonaadivormis" ja Margus Pärtlase "Mõningaid paralleele Eduard Tubina ooperite ja hiliste sümfooniade vahel".

Kolmandasse rühma võiks arvata avaramasse kultuuriruumi ulatuvad tööd, milles on traditsioonilise (harmooniast lähtuva) vormianalüüsi mõisted ja eritlus seostatud mingi teise valdkonna (lingvistilise, psühholoo-



"Töid muusikateooria alalt I".
Eesti Muusikaakadeemia,
"Scripta Musicalia", Tallinn, 2000.

gilise, üldkultuurilise vm) kirjelduskeelega ning milles kohtab ka parasjagu literatuurseid ning kujundlikke mõttekäike — Rein Lauu töö "Huumor Beethoveni muusikas", Avo Sõmeri "Süntaktilised kujundid Debussy sonaatides" ja Outi Jyrhämä eesti muusikat käsitlev töö "Kolm vaatenurka haikule".

Muidugi on see rühmitamine tinglik, sest ühtne muusikateoreetiline "põhi" — järjepidevus klassikaliste teooriamõistete näol (helilaad, harmoonia, kontrapunkti ja harmoonia kooslusest tuletatud vormistruktuurid ning segmentatsioon jne) — on kasutusel suuremas osas töödest. Kogumikku ühendav tegur on ka tugev rõhk klassikalisi teooria-kontsepte ja struktuurilist mõtlemist sünteesival Heinrich Schenkeri teoreetilisel pärandil ja selle edasiarendustel.

Muusikateooria ja rituaalmõtlemine

Teoreetiliste tööde kogumik on teadagi hädavajalik akadeemiline väljund ja suhtlemisvahend selle töö tegijatele. Koostaja märkibki sissejuhatuses tungivat vajadust kitsama lugejaskonna jaoks mõeldud erialase kogumiku järele. Tolle lugejaskonna määratlusega on justkui vihjatud, et kõrvalistel pole tsunfti tegemistesse asja. Kui eeldada, et muusikateoreetiline mõte ei ole salateadus, vaid üks isesorti ja inimese jaoks sisukas muusikast mõtlemise viis, siis peaks muusikateoreetiku mõttekäik võib-olla ka lihtsalt "mõtlevale inimesele" huvi pakkuma.

Siiski teeb igasuguse teadusteksti jälgimise raskemaks paratamatu tõsiasja, et selles on esikohal kõrge üldistustasemega kirjelduskeel ning akadeemilis-metodoloogiline rituaalmõtlemine — objekti määratlemine ja formaliseerimine, loendamise-liigitamine, mõisteaparaadi ning analüüsitoomingute täpsustamine ning põhjendamine, autoriteetide tsiteerimine ja kinnitamine ning muu kohustuslik paradigmataseme sehkendamine, milles uudne ja avastuslik element ilmub end paraku harva. Kes kirjeldatud akadeemiliste rituaalide soliidisust või juba sissetöötatud mõlemisstrateegiatega puhast "vormiilu" hindab, selle jaoks on ka käesolevas kogumikus leida üht-teist huvitavat. Kellel on kaldumus küsida "miks?" või "no ja mis siis?", selle jaoks jääb kogumik ehk liiga suletud mõtteilmaks.

Minu tähelepanu "kitsa lugejate ringi" äärepeal olijana köitis mitu asja: esiteks, seesama metodoloogiline, mõtlemisprotseduuri-de välispidine elegants mõnes töös; teiseks, hoopis vastupidine — mõttekäigud, mis ulatusid üle teooriaparadigma ääre, pakkudes mõnda ootamatut (spekulatiivset) seost; kolmandaks, see varjatud, presumptiivne osa muusikateoreetilises mõtlemises, mida töödes ei nimetata, aga mis varjatud eeldusena, kinnitava või vältiva tegevusena mõtlemist suunavad — teadusmetafüüsika ja metatasandid.

Modelleerivad meetodid

Arvestades meie muusikateooria küllalt "impressionistlikku" ja traditsioonitruud lähiminevikku, moodustasid kogumiku julgema ja uudsema osa kindlasti mitu modelleerivat uurimismeetodit põhinevat tööd.

Et mõtlemisprotseduuri "läbipaistvuses" ja järjekindluses on tõepoolest peaaegu esteetiline ilu, seda tõestas Žanna Pärtlase uurimus setu rahvamuusika laadistruktuurist. Töö tugineb Tartu semiootikakoolkonna esindaja Boriss Gasparovi distributsioonanalüüsi meetodile ja vene teoreetiku Anatoli Milka

muusika üldfunktsionaalsuse teooriale ning selles on analüüsitud setu pooltoon-poolteisttoon-laadi meloodiahelide sagedust ja suhteid. Töös on alusmaterjal (setu rahvaviiside noteeritud salvestised) läbinud tiheda valikusõela, selektsioon ja matemaatilise töötluuse iga üksik toiming on järjekindlalt ja täpselt kirjeldatud ning põhjendatud. Uurimistöö tulemusena selgitatakse helide esinemissageduste ja positsioonide alusel välja alusmaterjali meloodiahelide funktsionaalne hierarhia. Pärast mitmeid taandamistoiminguid, mille käigus järk-järgult elimineeritakse vähem olulised helid/astmed, jõuab autor välja setu pooltoon-poolteisttoon-laadi **tuumikühenduse** (*fis-b* lahendumine unisooni *g-g*).

Oma kõrge abstraktsioonitasemega kirjelduskeele tõttu oli kogumiku krõbedaim töö Mart Jaansoni hulgateoorial põhinev Weberni analüüs, milles ameerika muusikateoreetiku Allen Forte'i hulgakomplekside teooriale tuginedes analüüsitakse Anton Weberni 13-taktilist atonaalset Pala keelpilli-orkestrile *op 5*, nr 4. Autor seadis eesmärgiks näidata, et "Forte'i hulgakomplekside teooria sobib suurepäraselt toomaks välja teose **pinna all eksisteerivat regulaarsust**". Töö selgitab hakatuseks Forte'i hulgateooria põhimõisteid, toob siis viiteid samal meetodil tehtud Weberni analüüsidele (Forte'i, David Beachi, Joel Lesteri, Joseph N. Strausi sulest) ja eritleb järgnevalt hulgakomplekse kolmel analüüsitasandil, milleks on **pinnatasand**, **konkreetne** (segmentide) ja **abstraktne** (alamkomplekside) **tasand**. Pinnatasandi liigenduse teostab autor generaalpauze ja agoogikat aluseks võttes. Konkreetset tasandil toimub liigendamine juba n-ö metodoloogilise volutarismi positsioonilt: "Pala on võimalik jagada viieks segmendiks, nii et neljale neist vastab hulk 9-5. Selline liigitus ei eira kompositsiooni loogikat (minu rõhutus — E. A.) (...)" Edasi püstitab autor küsimuse, kas on "ebaühtse pinnatasandi alt ühtsust otsides võimalik konkreetset ja abstraktset tasandit ühe ja sama hulga abil siduda". Ja vastab, et "see on võimalik juhul, kui muuta eeldusi, st näidata, et osa eelmainitud autorite poolt kompositsioonis fikseeritud segmente saab kompositsiooni loogika kohaselt sama hästi jätta ka fikseerimata". Pärast mitmesuguseid taandamistoiminguid selline ühtne süvastruktuur leitaksegi. Töö lõppetapis tehakse läbi vastupidine protsess: autor põhjendab ühtlustatud süvastruktuuri abil pinnatasandi liigendumist viieks segmendiks. Ja jälle õnnestub tõestamine — partituuri alusel fikseeritud helikõrguskomplekside mitmeti põhjendatud ümberstruktureerimiste ja selektsiooni teel.

Mart Humal püüab oma töös “Uurin-
guid klassikalise teema struktuurist” analüü-
si käigus sünteesida teema mõistesse eitavalt
suhtunud Heinrich Schenkeri analüüsimeeto-
deid ja Arnold Schönbergi vormiõpetuse ning
selle edasiarenduste (Anton Webern, Erwin
Ratz, Philip Herschkowitz ja William E.
Caplin) printsiipe. Autor “tõlgib” Schönbergi
teema-mõiste enam-vähem Schenkeri nn
“keskplaani lõpetatud harmoonilis-kontra-
punkttilise struktuuri” analoogiks ja tuletab
sellest “tõlkest” oma analüüsi (või Schenkeri
määratluse kohaselt siis ehk lugemisprotse-
duuri) põhieeldused: (1) klassikaline teema
(ka vorm) rajaneb täpselt kirjeldataval hierar-
hilisel vormimudelil, (2) heliloojad rakenda-
vad nimetatud vormimudelit kõrvalekaldum-
iste ja modifikatsioonidena, püstitavad ja
lahendavad konkreetseid harmoonia- ja vormi-
probleeme, mida võib käsitleda kui “viga”
ja selle “parandust”. Vea ja paranduse print-
siipi illustreerib ja tõestab peateemade vormi-
liste “kõrvalekaldumiste” kirjeldus Beethove-
ni sonaadivormis (töö teine osa) ja kirjeldus
peateema kolme “defekti” heliloojapoolsest
likvideerimisprotsessist Beethoveni Rondos
Sonaadist *op* 53 (töö kolmas osa). Humala
lõppjärelendus kõlab nii: “Beethoveni Sonaadi
op 53 finaali analüüs kinnitab tõsiasi, et tea-
ma funktsiooniks klassikalises teoses pole
mitte ainult pakkuda oma motiivilise sisuga
vormi kujundamiseks ehitusmaterjali, vaid ta
võib kätkeada endasse terve vormi “saatust”
— teema kontrapunktilis-harmoonilised ise-
ärasused suunavad nii või teisti paljusid vormi-
moe edaspidi asetleidvaid sündmusi. Seetõttu
loob klassikalise teema analüüs — nii selle
põhialuseks oleva vormimudeli kui ka kõik-
võimalike sellest kõrvalekaldumiste selgitami-
ne — aluse muusika süvaprotsesside mõist-
miseks(...)”.

Teine sama autori töö, “Mart Saar ja
saksa kõrgromantism”, võrdleb kaht Mart
Saare laulu Brahmsi ja Wagneri lauludega,
kasutades selleks Schenkeri meetodil põhine-
vaid häältejuhtimise skeme ja iseloomusta-
des esimest Saare laulu kui parafrasitehni-
kas ja teist kui tsitaaditehnikas kirjutatud
teost.

Traditsioon ja “teised maailmad”

Matemaatikast ja struktuuralsest mõt-
lemisest inspireeritud analüüside kõrval oli
kogumikus esindatud ka valdavalt traditsio-
nilistel teooriakontseptsioonidel põhinev kir-
jeldav-võrdlev vaateviis, millest ei puudu ka
literatuursed määratlused, viited muusika
väljenduslikule küljele või kultuuriteadvuse
“teistele maailmadele”. Nii näiteks analüüsib

Andres Pung töös “Repriiside omapära
Honeggeri sonaadivormis” selle helilooja
ebatüüpilisi repriise, võttes võrdluse aluseks
klassikalise sonaadivormi süntaktilised, har-
moonilised ja vormiehituslikud normid. Mar-
gus Pärtlase Tubina loomingu ühisjooni otsi-
vas uurimuses “Mõningaid paralleele Eduard
Tubina ooperite ja hiliste sümfooniade vahel”
tuuakse esile konkreetse muusikalise mater-
jali ja mõnede kompositsiooniprintsiipide
(teose algusteema konstruktivne roll, nn kesk-
heli tehnika ja sonaadivormi mõjud ooperis)
kattumine helilooja ooperites ja sümfooniates.
Outi Jyrhämä uurimuses võrreldakse kolme
eesti helilooja, Ester Mägi, Veljo Tormise ja
Kuldar Singi haikusid eesti luuletajate teksti-
dele, leides isikupära kõrval märksa enam
ühisjooni nii kompositsioonitehnikas kui ka
väljenduslaadis.

Ka nimetatud tavapärasemale kirjel-
dusele orienteeritud töödes on olemas üldis-
tustasand, mis tekib väljendusvahendite kir-
jelduselt stilistilistele analoogiatele suundu-
des, kuid materjali analüüs ei toimu siin
schenkeriaanliku taandamistöö või matemaat-
iliste formalismide, vaid teooria või stiiliaja-
loo üldmõistete vahendusel — s.o juba “val-
mis” tulemuste tasandil.

Kontrastiks sellistele üsna suletud kir-
jeldusruumis kulgevatele analüüsidele olid
tööd, mis ulatusid üle teooriaparadigma ääre
— humanitaaria “teistesse maailmadesse”.
Näiteks Avo Sõmeri uurimus “Süntaktilised
kujud Debussy sonaatides”, mille peatee-
maks on autori sõnade kohaselt “helimaterja-
li korduvus ja lõpetatus”. Töö algab “valmis”
üldistusega — Debussy sonaatide eksposit-
sioonide stilistilise üldiseloomustusega (har-
mooniline struktuur, süntaktiline segmentee-
rumine). Järgneb üldstilistilisi sarnasusi otsiv
ekskurs Debussy eelkäijate muusikasse. Al-
les töö lõpuosas esitatakse analüütilist tõe-
susmaterjali Debussy üksikute sonaatide kir-
jelduse näol. Uurimusele on iseloomulik tea-
tav ebajärjekindlus — korduvad hüpped har-
mooniastruktuuride ja süntaksi kirjelduselt
muusika “poetikale” ja psühholoogilisele si-
sule. Tuuakse kirjanduslikke paralleele ning
töö kokkuvõttes osas seostatakse Debussy
sonaatide teatavaid puhtkujundlikke stiilitun-
nuseid (lõpetamatus, katkendlikkus, materjali
kontrastid) sarnaste ilmingutega prantsuse
kirjanduses ja kunstis ning Sigmund Freudi
alateadvuse teooriaga.

Peterburi konservatooriumi professo-
ri Rein Lauu teema “Huumor Beethoveni
muusikas” ulatub samuti üle muusikateooria
piiride ja on äärmiselt huvitav, käsitledes nn
kompositsioonilisi vigu Beethoveni muusikas
kui huumori ja koomika allikat. Lauu töö

lähtepunktiks on klassikalise vormiehituse normid, samas esineb selles ka osale nõukogude muusikateadusest stiihiliselt omane "quasi-semiootiline" ja "quasi-hermeneutiline" hoiak, mille kohaselt muusikalisi struktuure mõtestatakse tunnetuslikke mehhanisme kaasates ja teadvustades. Laulu käsitleva peamine küsitavus on, kas huumoritaju muusikas on võimalik üksnes vormiõpetusliku kompetentsi korral või on nali muusikas kättesaadav ka mingi universaalsema koodi alusel. Idee tasandil oli tööl sellele vaatamata kogumiku huvitavaim.

Kinga passitamine kui juhtiv meetod

Kogumiku nn struktuuralsest mõtlemisest ja matemaatikast mõjutatud uurimistöödel on ühisomadusi. Kirjelduskeelte erinevustele vaatamata lõpevad kõik nimetatud uurinud "punktis", kus muusikaline materjal on edukalt meetodi poolt assimileeritud ja empiirilises materjalist on justkui välja destilleeritud mingi "varjatud", olemuslik või "geneereeriv" süvatasandi objekt või korralduspõhimõte. Mart Humalal on selleks esimeses töös teost kui tervikut geneereeriv klassikalise teema mudel, teises — kompositsioonilised "prototüübid"; Žanna Pärtlase laadi tuumikstruktuur, Mart Jaansonil pinnatasandi alla varjuy ühtsus.

Et materjal meetodile "söödavaks" muuta, tehakse korduvaid taandamisi. Teine materjali kohaldamisi viis on selle valik mingist massiivist (autori loomingust, stiiliperioodi muusikast) väljanõppimise teel.

Kirjeldatud kõrgema formaliseerimisastmega tööde põhitudunuseks on mingi vääramatu generatiivse jõu või materjali ühtsuse tõestamine. Nii näiteks kõlab üsna laest võetult Mart Humala väide, et "heliloojad rakendavad klassikalise teema vormimudelit (minu rõhutused — E. A.) enamasti kõrvalekaldumiste ja modifikatsioonidena". Vormimudel on teatavasti analüütiline üldistus, mis saab tekkida vaid mingi valmis materjali baasil, tagantjärele. Helilooja üldiselt ei saa rakendada omaenese tervikloomingu vormimudelit. Või saab üksnes juhul, kui tunnistada mingite "valmis", ideaalsete muusikat geneereerivate vormiideede olemasolu (helilooja teadvuses?). Või kui too vormimudel tähendab, et helilooja on intuiivselt ja/või õppides omandanud mingisugused muusika vormimise reeglid, siis ei peaks too kõikvõimal eeskujuks olev mudel enam mingit võimalust andma muusika stilistilisele teisenemisele. Millegipärast on tunne, et "viga" on ka klassikalises muusikas märksa huvitavam ja vastuolulisem nähtus

kui vaid ajutine, parandamist vajav hälve muusika mingi abstraktse ideaaloleku suhtes. Vea ja paranduse idee on ometi huvitav ja võiks ehk sisukaks saada hoopis muusikataju ja loovuse kontekstis.

Modelleerivate meetodite probleem ongi see, et enamasti jääb uduseks, mis olumusega on tegemist või mida väidetud-otsitud-eeldatud koherentsus või ühtsus õieti tähendavad. Kas näiteks mitmesuguste teose plaanide või tasandite olemasolu seostub ka kognitiivsete tasanditega ja kuidas need teose vastuvõtul omavahel suhestuvad? Kas üks või teine kõrge üldistustasemega, mingile süvastruktuurile viitav mõiste tähistab näiteks (1) lihtsaid kõlaruumilisi tunnusjooni, (2) muusikataju või -tunnetuse astmeid, (3) puhtanalüütilisi moodustisi, mõttelisi tööriistu, millel pole mingit seost muusika loomise ja vastuvõtuga, või (4) absoluutse idee avaldumismorme.

Modelleerimine pakub kindlasti viljakat alternatiivi traditsiooniliste kirjeldusviisidele. Näib aga, et meil valitseb nende kasutamisel puhtmehaaniline rakenduslik hasart, mis meenutab kinga jalgapassitamist amputatsiooni meetodil — s.o jalakandade mahalõikamise teel; see tähendab, et korrapära ja fundamentaalset ühtsust kinnitav tulemus on seda sorti meetodisse alati sisse kodeeritud kohustuslike "puhastavate" ja ühtlustavate toimingute kaudu. Eriti halb on aga see, et näib puuduvat igasugune arendav metodoloogiline arutelu, mis vaeks erinevate uurimismeetodite võimalusi ja piire mingisuguselt metatasandilt. Sellist metatasandi mõtlemist — muusikateooria eneseteadvust — ei leia naljalt ka käsitletud kogumikust.

Võrreldes kogumiku töödes esindatud traditsioonilist ja rangemalt formaliseeritud struktuurilist lähenemisviisi, tuleb mitu mõtet. On ju ilmne, et muusikateooria traditsioonilised ja kinnistunud üldmõisted tunduvad turvalisemad ja tõekindlamad vaid põhjusel, et neis toimunud abstrahereerimisprotsess jääb väljapoole töö piire, nn teoreetilisse mällu. Ja et eelkõige matemaatilise aparaadi abstraktsus ja uudsus tekitab mulje, et analüüsitakse mingit "kunstlikku", libaobjekti, millel ei ole midagi tegemist muusikaga. Selle tunnetusinersitsiga seotud eelarvamuse tõttu ei tohiks matemaatikale ja modelleerimisele muusika-uuringutes kuidagi liiga teha. Uuem veendumus ongi vastupidine — et impressionistlik kirjeldus on vähem täiuslik, subjektiivsem ja väiksema tõeväärtusega ja et matemaatika on objektiivne ja avab "olemuse".

Tegelikult võib ka muusikast mõtlemise äärmuste (emotsionaalse, kujundlik-litera-

tuurse ja struktuurse, modelleeriva) juures leida vaieldamatuid ühisomadusi. Kui üks väide kõlab, et "teose pinnatasandi all eksisteerib ühtsus", ja teine, et "teos on tulvil sügavat, traagilist erutust", siis ei ole kahtlust, et mõlemale väitele eelneb või on selles esindatud (1) informatsiooni tihendamine ja optimeerimine, (2) veendumus ja tõeväärtus, (3) muusikataju, muusikatunnetuse kõrge üldistustasand, (4) mingi terviku seisukohalt oluline supertähendus (ühtsus, traagika)...

Analüüsi veealune osa

Muusikateoreetilistes uuringutes on üks paratamatu kari: ühest küljest on vältimatu, et teadusmõtlemine peab analüüsiprotsessi ja meetlemisoperatsiooni korrastama ja teadvustama, teiselt poolt peaks vist eesmärgiks olema mingi kvalitatiivne "infohüpe" või uus teadmine. Metodoloogiline ebajärjekindlus eksitab justkui tõe teelt, aga võib ju ka küsida, kas väga täpselt kanaliseeritud, rangelt "paradigmaatilise" mõtlemise kaudu mingi uus teadmine ongi üldse võimalik. Või, tsiteerides kogumikus trükitud Rein Lauulu tööd "Huumor Beethoveni muusikas": "Ei ole vist võimalik ette kujutada ühtegi tähelepanuväärset mõtet, mille väljendusvormile poleks ühel või teisel määral omane teravmeelsus (...). Nii on mõtte sügavus peaaegu alati võrdeline mõtte teravmeelsusega, mis seisneb selle elementide vaheliste seoste tugevdamises paradoksaalse loogika vahenditega (...)." Mitte siis üksnes range formaalloogiline järjepidevus ja distsipliin, vaid ehk enamgi sellest kõrvalekaldumine võib muusikat läbi valgustada.

Ilmne on, et matemaatika üksi ei veagi lõpuni välja: abstraherimis- ja modelleerimistöimingud jäävad lõpuni ära seletamata, kui arvesse ei võeta nn inimtegurit, millest loodusteadused püüavad iga hinna eest vabaneeda, millela aga kunstiteose analüüs osutub "tühjaks". Iseloomulik on ka see, et isegi näiliselt eriti ratsionaalse meetodi kõrval või sees töötab mingi "veealune" regulaator. Näiteks teeb Mart Jaanson oma töös hulgateoreetilisi taandamistöiminguid, aga õigustab neid korduvalt välispidise ja justkui tõestamiste mitte vajava kompositsiooniloojaga mõistest abil. Tekib küsimus, et kui Weberni atonaalses teoses juba eksisteerib selline intuiitiivselt tajutav kompositsiooni loogika, kas siis mingi korrapära otsimine ülepea enam vajalik ongi. Või teine küsimus. Kuidas mõista Jaansonu uurimuse lõppjärelde mõisterida: "süvastruktuuri", abstraktse, alamkompleksi tasandi mõju konkreetsele, segmentide tasandile ja kahe eelneva mõju pindmisele ehk **nähtava**

ja **kuuldava vormi** tasandile? Kas too mõisterida on (metodoloogilise järjepidevuse huvides) ühtne, tähistades igas oma staadiumis vaid (1) analüütilist konstruktsiooni või (2) muusika vastuvõtu erinevaid astmeid? Et jutt käib lõpuks nähtavast (kas jutt on "vaimusilmaga" või muul viisil nähtavast vormist?!) ja kuuldavast vormist (kas need kaks tähendavad üht ja sedasama?), siis tuleb ilmselt järeldada, et ka teised mõisterida liikmed viitavad mingile muusikataju või -tunnetuse tasandile. Missugusele õieti? Ehk teisi: kuidas kõrge üldistusastmega metakeelseid konstruktsioone seostada muusika loomise ja/või vastuvõtu protsessiga?

Kogumikus neid küsimusi ei esitata. Analüüsi meetodid ja tunnetus, kirjeldus ja teos loetakse ekvivalentseks. Samas tuleb ette analüütilise aparadi või toimingute personifitseerimist mingi "humanoidse" olendina. Kui Mart Jaanson töö tõestab teose tasandite vahelisi mõjusid, siis tekib seesama küsimus: mis liiki aktiivsusega on tegemist — mis mida mõjutab? Teose sisemine dünaamika saab ju avalduda üksnes muusikatajus.

Nagu kogumikust näha, ei leia seda laadi probleemide lahendust neid ignoreerides, sest topeltloogika ja teadvustamata eeldused sekkuvad paratamatult ka kõige rangemalt formaliseeritud uurimusse. Muusikateooria peaks teadma, m i d a ta õieti uurib.

Teooriakogumiku probleeme kokku võttes võib öelda, et selles nagu peegelduks mingi üldisem ühiskondlik hoiak. Muusikateooria kas austab traditsiooni ja pubis nurgas või siis võtab teistest valdkondadest meetodeid üle ja passitab neid amputatsiooni põhimõttel, esitades väga vähe küsimusi nende otstarbekuse ja sisu kohta. Sellest hermeetilisest olekust väljumiseks on mitu võimalust. Esiteks, kui muusikateoreetik ei esineks "absoluutse idee" preestrina, vaid teadvustaks teooriat kui teatavat eriti põhjalikku ja tähelepanelikku, kuid subjektiivset tegevust muusika erinevate mõistmismudelite loomiseks. Teiseks, kui analüüs hõlmaks ka teatavat tunnetusteoreetilist enesepeegeldust. Kolmandaks, kui muusikateooria kui muusika "keha" kirjeldus seostuks inimesega kui selle ainuvõimaliku retsiipiendiga ja sellele tähenduse andjaga. Või lihtsamalt: väga viljakas oleks küsida sagedamini ja selges keeles "miks?" ja "mida see õieti tähendab?"

GREGORIAANI LAADID III

(Algus TMKs 2000, nr 11)

LAADIDE ARENG

Arhailises laadis missa laulud on ülimalt harv nähtus. Isegi tunnivalvuste repertuaaris kohtab neid vaid selle vanimates osades — responsoriaalses psalmoodias ning mõningates nädalasisestest tunnivalvuste antifonides. Õigupoolest algas aga juba üsna varakult ka keerukamate modaalsete struktuuride areng.

Paleograafilised avastused

Kui võrrelda üht ja sama arhailises laadis kirjutatud antifoni keskaegsetes käsikirjades, võib mõnikord näha, et selle modaalne ülesehitus või ka ühildumine järgneva psalmiga ei ole kõikides käsikirjades ühesugune.

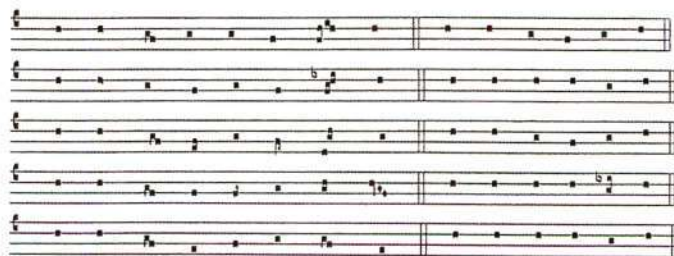
Esimene näide — antifon *Expugna*

Lyoni ning Langres' i käsikirjades on see antifon kirjutatud *la*-s. Kompositsiooni läbiv toon, finaali ning psalmi toon on samuti *la*. Lool on arhailisele MI-laadile iseloomulik kõlavärv.

Châlons-sur-Marne' i käsikirjas on finaali *sol*; Metz'i käsikirjas *fa*; Troyes' käsikirjas *mi*.

Kolmel viimasel juhul jääb psalmi toon samaks, nagu ka antifoni esimene osa, kuid selle modaalusus ei koonda enam vaid ühe keskpunkti ümber. Kompositsiooni ülesehituses on juba kaks poolust — *la* ja *sol* Châlons' is; *la* ja *fa* Metz' is; *la* ja *mi* Troyes' s.

Näide 1. Antifon *Expugna*.



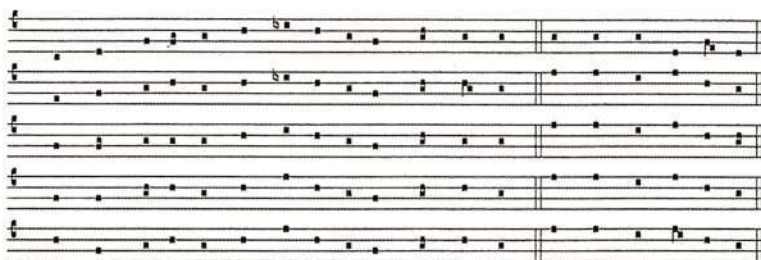
Ex-púgna impugnántes me. e u o u a e

Teine näide — antifon *In ecclesiis*

Lyoni käsikirjas on see antifon kirjutatud *sol*-is. Finaali ning läbiv toon on *sol*. Loo aluseks on arhailine RE-laad.

Troyes' käsikirjas on see lugu kirjutatud *sol*-is, kuid psalmi toon on *do*, finaalist kvart kõrgemal. Selles käsikirjas pole tegemist enam arhailise laadiga. Laulu ülesehituses on kaks keskust ehk poolust — *sol* ja *do*.

Veel tuleks ära märkida, et laulu rõhulist sõna — *benedicite* — lauldi Lyonis ning Troyes' s *si*-bemollil, Metz' is *si*-bekarril ning Aixis ja Tours' is *do*-l.



In ecclé-si- is benedí-ci-te Dómi-no. e u o u a e

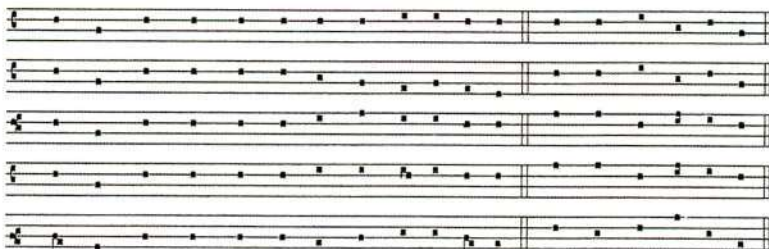
Näide 2. Antifon *In ecclesiis*.

Kolmas näide — antifon *Tu es Deus*

Metzi käsikirjas on see laul kirjutatud arhailises DO-laadis — läbiv toon, finaali ning psalmi toon on *do*. Troyes' ning Châlons'is on antifoni ülesehitus sarnane Metzi käsikirjas olevaga, välja arvatud mõned erinevused kaunistustes, kuid psalmi toon asub siin juba tertsi võrra kõrgemal — *mi*-l. Loo ülesehituses on niisiis kaks poolust — *do* ja *mi*.

Pariisis on juhtunud vastupidi. Psalmi toon ning antifoni esimene osa on jäänd samaks (*do*), kuid antifoni finaali on kvint madalamal asuv *fa*. Selle loo modaalsuses on antud juhul kaks poolust — *do* ning *fa*.

Näide 3. Antifon *Tu es Deus*.



Tu es De-us qui fa-cis mi-ra-bi-li-a. e u o u a e

Modaalse arengu seadused

Nii on keskaegsete käsikirjade varal meieni jõudnud jäljed gregooriuse laulu kompositsiooni jaoks väga olulisest nähtusest — arhailiste laadide muutumisest ning selle erinevatest arenguetappidest.

Finaalide laskumine

Esimese näite *Expugna* puhul näeme, kuidas finaali laskub madalamale, samas kui antifoni psalmi toon ning teose keskne heli jäävad samaks. Sellist laadi arengut nimetatakse "finaali laskumiseks". Sama nähtuse võib leida ka kolmanda näite *Tu es Deus* Pariisi käsikirjast.

Finaalide "laskumist" on lihtne seletada eespool käsitletud kantillatsiooni reeglite valguses. Kantillatsiooni puhul langes meloodia tähistamiseks lause liigendusi. See avaldas mõju ka teiste laulude finaalidele ning n-õ tõmbas neid allapoole.

Enamasti toimus selline laskumine loo lõpukadentsis. Kuid ka kiillausete ning sõnalõppude raskus hakkas end kompositsiooni ülesehituses tunda andma. Nii võib paljudes kantillatsioonides ning isegi hilisemates lauludes kohata meloodia lange-mist madalamale ka vahepealsete lauseliigenduste puhul. Selleks eelistati kasutada läbivast toonist täistooni või väikese tertsi võrra allpool asuvat astet.

Läbiva tooni tõusmine

Teise näite puhul näeme, et mõnes käsikirjas on antifoni *In ecclesiis* psalmi toon tõusnud kvardi võrra kõrgemale tema läbivast ehk domineerivast toonist. Seda nähtust nimetatakse "läbiva tooni tõusmiseks". Eespool kirjeldatud nähtusest erineb see tunduvalt. Siin pole antifoni ülesehitus sugugi muutunud. Muutunud on vaid sellele järgneva psalmi toon.

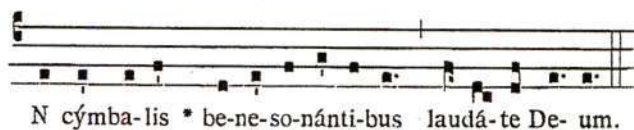
Sama nähtus esineb ka kolmanda näite puhul Troyes', Châlons'i ning Aixi käsikirjades.

Psalmi läbiva tooni "tõusmisel" võib olla mitmesuguseid põhjusi. Esiteks on see väga lihtne vahend vabanemaks arhailise psalmoodia monotoonsusest. Selleks et tuua sisse erinevusi ning kontraste, suurendati intervalle. Sellisel loogikal on tugev seos ka nüüdisaegsete muusika üldiste reeglitega.

Solistile andis see võimaluse lasta oma häälel ülemistel nootidel rohkem särada, ilma et see tekitaks ebamugavust kogudusele, kelle osa jäi ikka samaks. Nii arenes gregooriuse laulu muusikaline ülesehitus täies austuses suulise traditsiooni vastu.

Finaali tõusmisel on oma panuse andnud ka keskaegsed teoreetikud. Karolingide renessansi ajal VIII sajandil arenes edasi teooria *octoechos*'est, millest annab tunnistust ka "Saint Riquier' tonaarium" — Saint Riquier'st pärinev toonide kogumik. Selle teooria kohaselt peab igal teosel olema kaks ehituslikku poolust — psalmi toon ning finaali. Arhailises laadis antifonid, kuigi mõnikord väga armastatud, selle süsteemi raamidesse ei mahtunud. Probleem lahendati lihtsalt. Antifonile lisati selle algsest läbivast toonist kõrgemal asuv psalmi toon, muutmata siiski laulu meloodiat. Nii juhtus ka algselt puhtalt MI-laadis kirjutatud antifoniga *In cymbalis* (näide 4). Lisati kvart kõrgemal asuv läbiv toon ning sellega muutus algne arhailine MI-laad plaagalseks *deuterus*'eks ehk neljandaks laadiks.

Näide 4. Antifon *In cymbalis*.



Rõhuliste osade tõusmine

Mis ka ei olnud nende uute psalmi toonide tekkimise põhjus, kaasnes nende uue valikuga igal juhul ka areng antifonide meloodias. Ladinakeelse teksti rõhulised osad lauldi tavaliselt läbivast toonist kõrgemal asuval noodil. Seoses psalmi tooni tõusmisega tekkis ka laulu rõhulistes osades meloodia kalduvus kõrgemale tõusta. Selle liikumise mõjul laienes ka kompositsiooni ulatus ülespoole. Alguses oli uute astmete iseloom puhtalt kaunistuslik, kuid peagi osalesid need juba ka vahepealsetes kadentsides, muutudes lõpuks sekundaarseteks läbivateks toonideks, uuteks ehituslikeks poolusteks meloodias. Võrrelge omavahel näiteks antifone *Iubilare Deo* (näide 5) ja *Habitabit* (näide 6).

Olulised lisamärkused

Nende nähtuste kogum, mida eespool väga lihtsustatult kirjeldati, koondati 1960. aastatel kokku nimetuse alla "modaalne areng".

Eelnevalt käsitletud mõisteid tuleb aga kasutada eriti peenetundeliselt. Neid on võimalik õigesti kasutada ainult siis, kui olla pidevas ning tihedas kontaktis käsikirjadega, mis ainsana annavad tunnistust keskaegse Euroopa erinevates piirkondades lauldud erinevatest meloodiatest.

I Ubi-lá-te De-o, * omnis terra. E u o u a e.

Näide 5. Antifon *Iubilate Deo*.

H A-bi-tá-bit * in tabernácu-lo tu-o, requi-éscet
in monte sancto tu-o. E u o u a e.

Näide 6. Antifon *Habitabit*.

Mõtiskledes laadide ning nende esteetika üle, ei tohiks sissejuhatus nendesse mõistetesse jätta siiski muljet, et kõigi gregooriuse laulu laadide aluseks ning lähtepunktiks on olnud arhailised laadid. Tee arhailistest laadidest *octoechos'*eni pole olnud pidev ning ühtlane. Siiski heidavad arhailised laadid ning laadide areng oma valgust gregooriuse laulus ette tulevatele probleemidele.

Käsitletud nähtusi võib selgelt ära tunda palvuste repertuaari vanemates osades — versustes, lühikestes responsooriumides, nädalasiseste tunnialvuste antifonides ning mingil määral ka kõige vanemate pühade repertuaaris. Neid võib kohata ka mõnedes missa ordinaariumi lauludes (*Kyrie'd* ning *Gloria'd*). Käskkirjades pole aga mingit märki sellest, et neid nähtusi võiks kohata ka missa propriumis.

Missa propriumi osade puhul pole niisiis õige otseselt kasutada selliseid spetsiifilisi mõisteid nagu "finaali laskumine" või "lábiva tooni tõusmine". Isegi siis, kui neis võib märgata teatud sarnasusi tunnialvuste lauludes ette tulevaga, on missa propriumi laulud loodud hoopis keerukamas laadilises raamistikus. Keskaegsete käskkirjade kaudu meieni jõudnud tõlgendus sellest ei põhine meie andmetel gregooriuse laulu sisesel arengul.

Kuid siiski annab missa propriumi osa laadide arengule teatud tagasihoidliku kinnituse. Vanimaid vorme, *tractus't* ning *canticum'i*, lauldakse kahes laadis (2. ning 8.); *graduale'sid*, mis on juba hilisemad, neljas laadis (1., 3., 4. ning 7.) ning kõige hilisemaid, *introitus'i* ning *communio'id*, kaheksas ametlikus laadis.

PENTATOONILINE HELIREDEL

Esimesed kolm arhailist laadi olid aluseks varajastele ladina kantillatsioonidele. Igauks neist pärines oma erilisest geograafilisest ning kultuurilisest keskkonnast. Rooma piirkonna vanades palvuselauludes näiteks puudus arhailine RE-laad täielikult, samas kui Milano liturgias oli sellel laadil juba algusest peale väga eriline koht. Edasi segunesid kõigi laadide meloodiavormelid omavahel. Mitme arhailise laadi erinevate elementide segunemisel sündisid juba keerukamad kompositsioonid.

Et tunda õppida juba teatud arengu läbi teinud laadide süsteemi, oleks kasulik pöörata tähelepanu ühisosale nende kolme arhailise laadi ülesehituses. Mõningaid ühiseid punkte nende vahel täheldasime juba ka eespool. Selle ühisosana leiti pentatooniline helirida, millest keskaegsed käskkirjad pakuvad meile kolme võrdväärset varianti:

sol	la*	do	re	mi*	sol	la
do	re*	fa	sol	la*	do	re
re	mi*	sol	la	si*	re	mi

See helirida on väga lähedane hiina kultuuriruumis kasutusel olnud heliredelile ning on olnud paljude traditsiooniliste muusikakultuuride alus üle kogu maailma — Hiinas, Koreas, Jaapanis, Vietnamis, Mongoolias, Austraalias, Kreekas, Ungaris, Uuralites, Lääne-Aafrikas ja ka Ladina-Ameerikas.

Pien

Selles heliredelis pooltoon justkui puuduks. Mõnes gregooriuse laulus tõepoolest puudub pooltoon täielikult, näiteks: *communio's In splendoribus* (vt TMK 2000, nr 11, lk 63). Kuid need on harvad erandid. Enamasti on aga nii, et kui meloodias esineb väike tertsi või see keerleb mõne oma keskse heli ümber, toob laulja kuuldavale ka väikese tertsi sisese kaunistava heli.

Samasugust nähtust võib kohata ka teistes muusikakultuurides. Hiina heliredelis kutsutakse sellist liikuvat nooti *pien'*iks. Lääne muusikateadlased on *pien'*i mõiste kasutamist üha laiendanud. Algul kasutasid nad seda vaid seoses Ida muusikakultuuridega, seejärel ka teiste traditsioonilise muusika liikide puhul ning lõpuks laiendati seda mõistet ka gregooriuse laulule. Vaatamata sellele, et sõna juured ei peitu sugugi Lääne keskaegses muusikateaduses, kasutame siiski gregooriuse laulus *pien'*i mõistet tähistamaks kaunistavat heli, mille asukoht väikese tertsi sees võib muutuda vastavalt loo meloodilisele ülesehitusele.

Noodijoonestiku kasutamine gregooriuse laulu käsikirjades on meieni toonud kaks *pien'*i puhul kasutatavat asendit — kõrge ning madal. Väikeses tertsis *la* ja *do* vahel olid nendeks siis kas *si*-bekarr või *si*-bemoll.

Tugev aste

Astmele väikese tertsi kohal on antud eriline jõud. Esinedes meloodias, tekitab see kergesti “võnkumise” ning on aluseks kordustele unisoonis, mida teiste astmete puhul ette ei tule. Sellel astmel on ka eriline külgetõmbejõud. Üksnes selle olemasolust piisab, et kindlustada *pien'*i kõrge asend.

Pentatoonikast heksakordini

Pidev *pien'*i kasutamine kõrges asendis andis pentatoonilisele heliredelile kuueastmelise ehk heksakordilise kuju.

sol la si do re mi / do re mi fa sol la

Ajal, mil Guido Arezzost oma pedagoogilisi meetodeid kuulutas — peaaegu kolm sajandit pärast gregooriuse laulu varasemate aluste loomist —, peeti kuueastmelist heliredelit piisavaks mõistmaks gregooriuse laulu meloodiaid. Sellest annab tunnistust ka Guido poolt Püha Ristija Johannese auks loodud ja mälutehnika arendamiseks mõeldud hümn *Ut queant laxis* (näide 7).

Kui meloodia tõusis veidi kõrgemale ülemisest *la*-st, kehtis alati reegel “*Omnis nota super la semper canitur fa*”, mis näitab, et selleks pidi olema *si*-bemoll (*la*—*si*-bemoll = *mi*—*fa*). Raskuskeskme külgetõmbejõu tõttu oli teise *pien'*i asend alati madal. Kui meloodia tõus kõrgemale oli ulatuslikum, kasutati selle lugemiseks uut, kvardi või kvindi võrra kõrgemal asuvat kuueastmelist heliredelit. Nii võis suure ulatusega laule võtta kui kuueastmeliste heliredelitele tuginevate katkendite järgnevust.

Seega sai ajaloo geniaalseimate pedagoogide välja mõeldud kuueastmelist heliredelit kasutada muusika lugemise vahendina. Siiski ei ole kuueastmeline heliredel niinimetatud gregooriuse laulu heliredel. Tegelikult gregooriuse laulu heliredeliks

U T que ant laxis re-soná-re fi-bris Mi-ra gestó-
 rum fámu-li tu-ó-rum, Sol-ve pollú-ti lá-bi-i re-á-
 tum, Sancte Jo-án-nes.

Näide 7. Hümn *Ut queant laxis*.

jäi ikka pentatooniline heliredel oma *pien'*iga. Vastavalt loole ilmutab *pien* ennast vähem või rohkem ja vahel üldsegi mitte. Ning vastavalt loo laadile esineb see kas kõrges või madalas asendis. Mõnikord muudab see oma asendit aga ka ühe ja sama loo sees (näide 8). Seda analüüsid näeme aga, et siinkohal ei mängi enam suurt rolli heliredel, vaid juba helilooja poolt tekitatud või tekitada püütud astmete vaheline hierarhia.

Näide 8. *Communio Beatus servus*.

B E-á-tus ser-vus, * quem, cum vé-ne-rit Dó-
 mi-nus, invé-ne-rit vi-gi-lántem : amen dí-co vo-bis,
 super ómni-a bona su-a constí-tu-et e-um.

Prantsuse keelest tõlkinud EVA EENSAAR

EESTI NSV RIIKLIK FILHARMOONIA/ "EESTI KONTSERT" 60

Käesolevat hooaega kuuekümnendaks nimetav "Eesti Kontsert" (EK) alustas oma tegevust 4. veebruaril 1941 Eesti NSV Riikliku Filharmooniana (EF). Tollast deviisi muusika massidesse viimisest ja laiades töötava rahva hulkades muusikaarmastuse arendamisest peab, tõsi küll, veidi teises sõnastuses oluliseks ka EK: prioriteetideks oli, on ja jääb hoida ja suurendada süvamuusika publikut, adreessaadiks igas eas, erineva hariduse ja muusikalise ettevalmistusega kuulaja. Paralleelselt muusikaelu edendamise, eesti interpreetide ja heliloomingu propageerimise, rahvusvahelise mainega kunstnike kontsertide ja suurejoonelistele muusikairitustele korraldamisega on olnud EFi ja EK pidevaks murelapseks kontserdikülastaja.

Kuuekümnendate aastate jooksul on publiku huvi suurenemine või vähenemine olnud seotud nii esinejate taseme, repertuaari kui ka poliitilise ja majandusliku olukorraga. Kui 1970. aastateni oli üheks olulisemaks kontserdilt eemale peletajaks mõni nõukogude muusika kaheldava väärtusega teos, siis üheksakümnendate algul mängis selles peamist osa pileti hind, mis üha süveneva sotsiaalse kihistumise oludes osutus üle jõu käivaks ka kõige andunud muusikasõbrale. 1970.—1980. aastail mõjutas külastatavuse kasvu kahtlemata pisut liberaalsemast repertuaaripoliitikast tulenenud kontserdielu kvaliteedi tõus, ka 60. aastatel kogusid täismaju varem keelatud helitööd, näiteks Beethoveni "Missa solemnis" (muide, 1962. aasta jooksul kolm korda!) või üksikud tippinterpreetid, nagu Emil Gilels, David Oistrakh, Svjatoslav Richter.

1970. aastate lõpuks suurenes kuulajate arv 1,5 miljonini koos estraadikontsertide ja esinemistega väljaspool Eestit.

Publiku kasvatamise tähtsaimaks vahendiks peeti juba viiekümnendate keskel loengukontserte koolilastele. Head eeskuju näitas sellega Leningradi muusikateadlane Leonid Entelis, kelle 1954. aastal alanud sisukad ja suurejooneliselt illustreeritud loengud koolinoortele ja täiskasvanutele harisid Tallinna publikut aastaid. Eestikeelseid lektooriume viisid sel ajal läbi Harri Kylvand, Ofelia

Tuisk, Udo Kolk, Aare Allikvee, Aurora Semper ja Felix Randel. Süstemaatilisem töö laste ja noortega algas 1958. aastal Helgi Ridamäe loengutsükklitega Tallinnas, hiljem ka paljudes maakoolides. Tema huvitava teemaarendusega informatsioonirikkaid loenguid kuulasid kümned tuhanded õpilased algklassidest abituriumini.

Kõige nooremate puhul lähtus Helgi Ridamäe põhimõttest "kujundi kaudu meeleollu", teemadeks "Loomade karneval", "Mänguasjad", "Läbi aastaegade" jm. Teisel aastal (II—V kl) rajas ta tsükli juba olemasolevatele muusikalistele kogemustele: "Pealkirjadeta lood", "Muusikalised mõisted" jne. Keskestmele mõeldud loengud eeldasid teadlikumat publikut: "Muusikaline entsüklopeedia", "Sümfooniaorkester", "Koomiline ooper" jne. Loenguis vanematele klassidele seostas Ridamäe muusika kirjanduse ja kunstiga: "Puškin muusikas", "Liiv muusikas", "Piibel muusikas". Ridamäe püüdis loengukontsertidele kaasa võimalikult rohkem tunnustatud interpreete. Nii on koolisaalides kuulatud ka Georg Otsa, Hendrik Krummi, Margarita Voitest, Jüri Gerretzit, Jaan Õuna ning Neeme ja Paavo Järvit — ksülofoni mängimas!

Ridamäe kõrval hakkasid koolides lektoritena tööle Helju Tauk, Matti Reimann, hiljem Raili Sule, Inna Kivi jt.

Veidra sisuga sõna "šeflus" tuli käibele ja kadus koos EFiga. Oma oskuste tasuta jagamine "sõbraliku vastastikuse teenindamise põhimõttel" tähendas praktikas kontsertide andmist sõjaväeosadele, töölistele, kolhoosnikele ja kellele iganes, ilma et keegi oleks kellelegi midagi maksnud. Tasuta esinemisest aga üldjuhul ei keeldunud, sest "õilsasse šeflusse" negatiivselt suhtunud võidi tasuliste kontsertide korraldamisel "ära unustada".

NSVLi sõjajõudude kultuurilise šefluse organiseerimise kohalikkude komisjoni juhtis "Estonia" ooperisolist Olga Lund, tema kahekümne nelja kolleegi hulgas olid ka EFi kauaegne kunstiline juht Olga Rudneva ning heliloojad Jaan Rääts ja Lydia Auster. Šeflustöö ei kulgenud kaugeletki mitte ainult soldateid pidi, tuli esineda ka lausa uskumatutes koh-

tades: kaubalaeval, miilitsakoolis, Kunstiinstituudis, Pöögelmanni-nim tehases, ENSV Siseministeeriumis, EKP Keskkomitees, Pelgulinna Haiglas jne. Kõigi eelnimetatud ja kümnete nimetatamata jäänud asutuste töötajad ja õppurid võisid aeg-ajalt tasuta nautida RAMi, Tiit Kuusiku, Urve Tautsi, Hendrik Krummi, Helgi Sallo jt esinemisi.

Šeflust tehti ka väljaspool Eestit. 1977. aastal pälvis meie kontserdiorganisatsioon sellega isegi esikoha N Liidus.

N Liidu filharmooniates polnud kontserdielu organiseerimine koosseisuliste kollektiivide ja solistideta võimalik. EFi esimese direktori **Paul Karbi** suur unistus asutada EFi juurde sümfooniaorkester, koorid, ansamblid ja kaasata solistide koosseis ei saanud tema "valitsemisajal" teoks, puhkes sõda ja EFi tegevus katkes. Kuid enne seda jõuti veel nõukoguliku malli järgi tarifitseerida kõik meie tollased kunstnikud. Selleks valis Eesti NSV Kunstide Valitsus eesotsas Johannes Sem-

periga välja iga eriala autoriteetsemad esinijad ja määras neile n-ö kõrgeimad kategooriad 115—190 rubla esinemise pealt. Anton Kasemetsa juhtimisel asusid tööle komisjonid, kuhu kuulusid: Vladimir Alumäe, Olav Roots, Paul Karp, Made Päts, Aleksander Arder, Artur Lemba, Theodor Lemba, Bruno Lukk, Riho Päts jpt. Nende otsustuste kriteeriumideks olid vaagitava staaž, kunstilised teened, erialased võimed jm.

Kui EF novembris 1944 taastati, oli neist kenasti "kastidesse seatud" interpreetidest alles jäänud kaunis vähe, see-eest koondasid uus direktor **Paul Varandi** ja kunstiline juht **Gustav Ernesaks** EFi ümber hulga kollektiive. Esimestel aastatel kuulusid koosseisu meeskoor (dir Gustav Ernesaks), naiskoor (dir Alfred Karindi), segakoor (dir Tuudur Vettik), džässorkester (juh Vladimir Sapožnin), puhkpilliorkester, rahvatantsurühm, rahvapilliorkester, kuuskümmend estradaikunstnikku jt. Paraku kujunesid need EFile liiga



"Estonia" kontserdi-
saali pidulik taas-
avamine 1946. aasta
sügisel.

rängaks koormaks, sest kõigile tuli anda normikohaselt esinemisvõimalusi, suurte kollektiivide väljasõidud kogu Eesti piires olid aga materiaalselt ja tehniliselt peaaegu võimatud. Nii pudenesid pikkamisi maha või reorganiseerusid segakoor, naiskoor, džässorkester, puhkpilli- ja rahvapilliorkester, solistide staatus stabiliseerus alles viiekümnendate algul.

Esimest tõelist furoori tekitanud EFI kollektiiviks võib pidada Sapožnini juhitud džässorkestrit, mille "välisreisid" kujunesid vahel mitmekuulisteks gastrollideks mööda N Liidu mõõtmatud avarusi. Kahjuks ärritas valvsaid kõrvu nende lääneliku orientatsiooniga repertuaar ja ameerikalikule džässile omane orkestratsioon. Ei aidanud ka keelpillide osatähtsuse suurendamine ja uus nimi "Lüüriline džäss". Orkester elas üle mitmeid ümberkujundusi ja esines alates 1951. aastast Erich Kõlari, Leo Tautsi, Richard Mölder, Peeter Sauli jt taktikepi all. Sapožnin jäi aga paljudeks hooaegadeks imitaatorina ja mitmepillimängijana orkestri solistik.

Filharmonia raudvara RAM on küll aastakümnete jooksul üle elanud tõuse ja mõõnu, kuid jäänud aina eesti koorilaulukultuuri maailmas väärikalt esindavaks kollektiiviks. Koorikontsertide arvukuse ja populaarsuse kõrgpunktiks olid viie- ja kuuekümnendad aastad, kui RAMi ja Eesti Raadio segakoori kõrval tuli "Estoniasse" esinema ridamisi taidluskoore Tallinnast ja mujaltki. Aegamööda see traditsioon häabus. Peale raadio segakoori likvideerimist 1990-ndate algul tekkis koguni raskusi ühe heatasemelise oratoriumikoori kokkusaamisega.

Aastaal 1977–1981 EFI juhtinud Tiit Koldits väärrib tänu, et ta võttis Tõnu Kaljuste kammerkoori "Ellerhein" Eesti Filharmonia Kammerkoorina ja Andres Mustoneni asutatud *Hortus Musicus*'e oma tiiva alla. Mõlemad kollektiivid on toonud EFile laialdast au ja kuulsust. Nüüdseks on kammerkoor küll iseisvusunud, ent *Hortus Musicus* jätkab EK "omandusena" ning on samal ajal ka baasiks *Hortus Musicus*'e akadeemilisele orkestrile ja mitmele väiksemale ansamblile.

EFI egiidi all on lühemat või pikemat aega tegutsenud veel puhkpillikvintett ja keelpillikvartett. Kui J. Tamme nim puhkpillikvintett eksisteeris, aeg-ajalt mängijaid uuedades, edukalt aastakümneid, siis keelpillikvartetiga olid meil lood kaua aega üsna nigelad. Seetõttu tervitati muusikaringkondades soojalt EFI otsust võtta 1956. aastal palgale keelpillikvartett koosseisus Vladimir Alumäe, Endel Lippus, Herbert Laan ja August Karjus. Paraku jätkus raha vaid paariks aastaks. Kvartett pidi esinema neliteist

korda kuus, see tähendas ka elitaarse kammermuusika mugandamist spetsiaalses seades lihtsateks väikevormideks maakoolidele ja külaklubidele. Sellest professionaalsed mängijad tööle asudes küll ei unistanud! Administratsioon nägi väljapääsu kvarteti viimises poolele palgale, kuid siis pidanuksid muusikud oma ansambli töö taas ühitama pedagoogi või orkestranditööga. Otsustati minna hoopis laiali...

Enamiku N Liidu filharmooniate juurde kuulus väga arvukas solistide koosseis. Näiteks Läti Filharmoonias oli 70 interpreeti: 25 vokalisti, 11 instrumentalisti, 10 kontsertmeisterit jne. Selle kõrval näis meie EFI solistide arv üliväike, palka said (või olid lepingulised) kolm kontsertmeisterit: Viivi Siht, Aino Himbek ja Vaike Vahi, viiuldaja Ines Rannap, lauljad Ellen Laidre, Nadežda Anniko, Veera Potešina ja Jüri Pärj, balalaikamängija Roland Pikhof ja mõned estraadikunstnikud. Kui keegi lahkus, siis asendajat talle ei võetud, ja nii leidsid tol ajal kontsertidel rakendust praktiliselt kõik Tallinna ja Tartu teatrites, orkestrites ja muusikaõppeasutustes ametis olnud muusikud, kelle nime ette sageli asetati austav tiitel — Eesti NSV Riikliku Filharmonia solist.

Oma esimese sümfooniakontserdi korraldas EF 4. märtsil 1941. aastal. Seda dirigeerisid Olav Roots ja vastne direktor Paul Karp. Beethoveni, Tobiase ja Artur Kapi helitööde kõrval seati kohusetundlikult Glieri "Zaporožje kasakad". Sõja järel usaldati alustamise au sümfooniakontserdile, kus Eesti NSV Riikliku Raadiokomitee ja "Estonia" teatri ühendorkestrit juhatas Sergei Prohhorov. Programmi "eksis" Mjaskovski Tervitusavamängu, Šostakovitši Klaverikontserdi (solist Bruno Lukk) ja Tšaikovski Viienda sümfoonia vahele vaid Villem Kapi "Kolm pala".

Sestpeale on sümfooniakontserdid kutsunud aastakümneid enamasti kindlal nädalapäeval (neljapäeviti või reedeti) kaks kuni neli korda kuus kuulama head süvamuusikat. Kavade koostamisel ei saadud algusaastail küll eirata nõuet mängida vähemalt kolmandiku ulatuses nõukogude muusikat — õnneks häid teoseid jätkus. Sümfooniakontserdi kavasse oli kõige lihtsam torgata mõnda peibutusrosinat, olgu selleks nimekas dirigent, kuulus solist või populaarne helitöö. Kuuekümnendail kuulas sümfoonilisi "reakontserte" keskmiselt 300 inimest, kuid näiteks Kurt Sanderlingi ja temaga soleerinud Mstislav Rostropovištšit 1196 huvilist, Maria Grinbergi osavõtt tõstis külastajate arvu 928-ni ja dirigent Mark Pavermann 891-ni. Beet-

hoveni "Missa solemnise" fenomenist oli eespool juba juttu.

1950. aastail juhatasid Roman Matsovi, Sergei Prohhorovi, Vallo Järvi kõrval sümfooniakontserte ka peaaegu kõik tolal N Liidus tunnustatud dirigendid: Gennadi Roždestvenski, Leonid Ginsburg, Kurt Sanderling, Nikolai Rabinovitš, Leonid Gauk, Arvīds Jansons jt, kes hindasid meie orkestrit küllaltki kõrgelt. Sagedamini soleerisid nii omade kui ka külalisdiregentidega Vladimir Alumäe, Heljo Sepp, Hugo Lepnurm, Anna Klas, Bruno Lukk, Vaike Vahi, Ines Rannap, Tiit Kuusik, Elsa Maasik, Georg Ots, Jenny Siimon jt. Kui aga korraga sai näha-kuulda nii välisdiregenti kui ka -solisti, Gilelsit, Rostropovitšit, Galina Barinovat, Gleb Akselrodi, Richterit jt, läks kontsert enamasti täissaalile.

1960. aastail elavnes huvi sümfooniakontsertide vastu tänu **abonementsarjadele**: "Mozarti valitud sümfooniad" (dir Neeme Järvi, Roman Matsov, Erich Kõlar, Edgars Tons, Nikolai Rabinovitš) ja "Sibeliuse valitud sümfooniad" (külaliseks dir Arvīds Jansons jt). 1970. aastail kõitsid juba neli abonementsarja: "Muusikalisi tähtpäevi" (dir Vallo Järvi ja Neeme Järvi, Eri Klas, Natan Rahlin, Maksim Šostakovitš, solistid Jüri Gerretz, Eugen

Kelder, Lev Vlassenko jt), "Händeli 12 orelikontserti" (Neeme Järvi ja Hugo Lepnurm), "Beethoveni instrumentaalkontserdid" (külaliseks ka dirigent Juri Temirkanov, solistideks Natalja Gutman, Oleg Kagan, Gidon Kremer, Valdur Rooks jt), "Beethoveni 9 sümfooniad" (dirigeerimas Roman Matsov, Neeme Järvi, Karl Eliasberg, soleerisid Mihhail Homitser, Jüri Gerretz, Mare Jõgeva, Mati Palm jt). 1980. aastail olid väga populaarsed sarjad "Maailma muusikaliteratuuri šedöövrid" (dirigentideks Eri Klas, Peeter Lilje, Juozas Domarkas jt, solistideks Tatjana Grindenko, Kalle Randalu, Urve Tauts jt) ja "Instrumentaalkontsertide kullafondist" (solistid Rudolf Kehrer, Mihhail Homitser, Vladimir Krainev, Rein Rannap, Juri Bašmet).

"Eesti Kontsert" abonementide süsteemi ei rakenda, küll aga koondab osa sümfooniakontserte sarjadeks. "Klassika pärle", "Maailma muusikalised pealinnad", "ERSO peadirigendid". Omamaiste dirigentide Arvo Volmeri, Vello Pähna, Jüri Alperteni ja Paul Mägi kõrval kuuldi-nähti ka Daniel Sperberi, Dag Nilssenit, Gintaras Rinkevičiust, Thomas Indermühlet jpt, oma soliste Ivari Iljat, Ralf Taali, Henry-David Varemata, Leho Ugandit jt ning külalisi Rosa Vasyliutet, Ulf Wallini, Sergei Stadlerit, Tatjana Grindenkot jpt.

Eesti NSV Riikliku Filharmoonia estraadiorkester esinemas Haapsalu lossivaremeis 1949. aastal. Juhatab Boris Körver, ees vasakult teine, akordioniga, Arne Oit.



Suurima eelvusega võetakse alati vastu külalisorkestrite kontserdid. Algul tulid need muidugi vaid N Liidust, Soome Raadio Sümfooniaorkester lubati esmakordselt Eesti NSVsse 1968. aastal, Bergeni Sümfooniaorkester 1979. EK on meile toonud aga BBC, Washingtoni, Detroidi, Hollandi, Frankfurdi orkestreid koos suurepärase dirigentide ja solistidega.

Pidevat peamurdmist on põhjustanud **kammermuusikakontserdid**, sest sobivat saali pole olnud selleks kunagi ja ei ole ka nüüd. Kammermuusika oluliselt väiksem auditoorium vajab intiimset interjööri — pole midagi kohutavamalt mõnekümne kuulaja häbelikust hajumisest “Estonia” kontserdisaali avarusse! Niisugune inimkogum täidab aga näiteks rae-koja saali otsast otsani. Paraku on kõigil aegade jooksul kammerkonsertideks kasutatud saalidel oma spetsiifilised puudused, ka rae-koja saalil, kus alles hiljuti tuli platsilt kostva lärmi tõttu teha kontserdil paus. Ühe kauni kammermuusika nautimise paigana oli mõnda aega kasutusel Kadrrioru lossi saal, ent teadagi ei talu kunstimuuseumi eksponaadid hulga rahva kogunemist. Nigulistesse sobivad loomulikult kõige paremini orelikontserdid, kuid liiga pika kajaga akustika häirib isegi koo-

ri jälgimist, rääkimata instrumentalist või soololauljast. Kummalisel kombel ei võtnud mõnda saali omaks publik (Lagedi Kultuurikeskust, “Eesti Projekti” saali, Matkamaja).

Kõigist sobivaimaks osutus kahtlemata Mustpeade Maja Valge saal, kuid viimasel ajal EK seda enamasti ei üüri ja korraldab väiksema kuulajaskonnaga kontserte keset “Estonia” saali paikneval kammerlaval.

Esimestel aastatel figureerisid rubriigis “Kammermuusika ja solistid” üsna napid arvud: 1945. aastal 53 kontserti (kuulajaid 1250), 1947. aastal 175 (47 000), kuid ometi ületasid need sümfoonia- ja isegi estraadikontsertide vastavad näitajad.

Mitme kümnendi vältel olid põhilisteks kammeresinejateks meie solistid ja ansamblid. Kuigi esimene tarifitseerimine oli hulga kunstimeistreid “ritta seadnud”, nõudis järgmine solistide põlvkond omi punktitasusid. Tarifitseerimisel peeti silmas ka poliitringidest osavõttu ja marksismi-leninismi õhtuülikoolis käimist! Soolokontserti andma pääses vaid I a või b kategooriat omav muusik. Selle eest teenis ta muide 3,33 punkti, mis tähendas I a omanikule 43 rubla!

Sõjajärgne kultuurinäljas publik ei olnud eriti valiv, ent ei varjanud ka oma eelistu-

ERSO 1949. aastal, juhatab Lydia Auster



si. Suur menu oli omapärase häälega ja sisuka tõlgitsusega lauljataril Ellen Laidrel, kelle üheks missiooniks sai eesti, eriti Mart Saare vokaalloomingu tutvustamine. Alati leidis palju kuulajaid värsket repertuaari ja loominguist lähenemist hindaval Vladimir Alumäel, sügavalt Heino Elleri klaveriteoseid austanud Heljo Sepal. Suurepärase klaveriduo Anna Klas—Bruno Lukk populaarsus suurenes aasta-aastalt. Harva sooloesinemisteks aega leidnud Georg Ots pälvis tormilisi kiiduavalduisi, kõrgelt hinnati Tiit Kuusiku, Jenny Siimoni ja Elsa Maasiku meisterlikku kammerlaulu. Esialgu ainsa soleeriva organistina nautis tohutut menu Hugo Lepnurm.

Üsna varsti tuli peale noorem põlvkond: Lilian Semper, Vaike Vahi, Eugen Kelder; hiljem Arbo Valdma, Jüri Gerretz, Lemmo Erendi, Mare Teearu, Rolf Uusväli, Margarita Voites, Urve Tauts, Mati Palm, Hendrik Krumm jpt. Üllataval kombel külastas meie interpretide kontserte sageli rohkemgi rahvast kui külalisesinejate omi, kuid loomulikult ei saa neid võrrelda niisuguste meistritega nagu Gilels, Richter, Grinberg, Oborin, Oistrakh, Rostropovitš, Homitser, Boriss Gmõrja.

Tasapisi paotusid piirid ja lahkemaks muutunud Moskva kontserdiorganisatsioonide vahendusel hakkasid Eesti NSVd külastama muusikud Lääne-Euroopast ja kaugemaltki: Prantsuse organist Jean Guillou, Jaapani pianist Yaeko Yamane, Austria pianist Paul Badura-Skoda, USA viiuldaja Aron Rosard, Šveitsi organist Albert Bolliger, Viini kammeransambel *Kontrapunkt*, Genua kvintett *Barocco*, *Ars Antiqua de Paris*, *Virtuosi di Roma* jt põhjustasid vaimustustorme eeskätt kui saadikud tundmatust vabast kultuurimaailmast.

Plahvatusliku sündmusena mitte üks muusikalises, vaid ka poliitilises mõttes on kõigil osasaanuil tänaseni meeles esimene varajase ja nüüdismuusika festival novembris 1978. Linnu kostüümis Aleksei Ljubimov, *Hortus Musicus*'ega liitunud Gidon Kremer ja Tatjana Grindenko; oma sugestiivsuses ületamatute Oleg Kagani ja Natalja Gutmani interpretatsioonist ning Arvo Pärdi, Valentin Silvestrovi, Vladimir Martõnovi jt uudse loomingu esitamisest sündinud ja Moskvasse jõudnud festivali järellainetuse silumisega oli direktor Tiit Kolditsil üksjagu tegemist.

1970. aastateks oli EF võitnud NSVL Kultuuriministeeriumi usalduse sedavõrd, et Tallinnas ja Tartuski hakati korraldama mitmesuguseid muusikaüritusi: 1969. aastal III üleliiduline pianistide konkurss, 1972. ja 1975. aastal üleliiduline koorifestival, 1974. aastal üleliiduline orelimuusika festival, 1976. aas-



Niguliste Muuseum-kontserdisaali avamine 1984. aastal. Esineb Eesti Filharmoonia Kammerkoor.

Fotod TMMi arhiivist

tal V vabariikidevaheline interpretide konkurss, 1979. aastal Glinka-nim vokalistide konkurss, 1983. aastal Borodini-nim keelpillikvartettide konkurss jne.

Meie publikut köitsid võib-olla rohkemgi vabariiklikud interpretide konkursid, mis alates 1968. aastast toimusid vaheldumisi pianistidele, keelpilli- ja puhkpillimängijatele ning vokalistidele. Paljud toleaegsed laureaadid on praegu meie juhtivad solistid ja ansamblistid. "Eesti Kontserdi" üle aasta korraldatavad Eesti noorte interpretide konkurssfestivalid "Con brio" annavad ülevaate muusikute järelkasvu parimikust ja püüavad leida uusi muusikuid, kes võiksid huvi pakkuda Eesti publikule ja ka väljaspool. Võidukad on olnud Ralf Taal, Virgo Veldi, Age Juurikas, Silver Ainomäe jt.

Kui mõnedki EFi arukad ettevõtmised leiavad EK poolt praegu järgimist, siis grandioosed **kunsti ja kirjanduse dekaadid** vajusid ajaloo prügikasti koos neid tootnud nõukogude kultuuripoliitikaga. Esimene meiepoolne kunstiinvasioon pandi toime 1964.

aastal Armeeniasse. Esinesid RAM, estraadi-orkester, ansambel "Laine", puhkpillikvintett, Neeme Järvi, Anna Klas, Bruno Lukk, Vladimir Alumäe, Heljo Sepp, Tiit Kuusik, Georg Ots, Hendrik Krumm, Aino Kylvand, Veera Nelus, Liidia Panova, Ülle Ulla, Tiit Randviir, Jüri Lass jt; Tallinna Pioneeride Palee lastekoor, isetegevuslased — ühtekokku anti 75 kontserti või etendust. Kaks aastat hiljem toimus Nõukogude Eesti kunstidekaad Irkutskis. Seekord olid RAMi, tema poistekoori, "Laine" ja kümnete solistidega kaasas ka ERSO ja RAT "Estonia" orkester!

Kurb tõsiasi, et süvamuusika end ära ei majanda, sundis kontserdiorganisatsiooni leidma napile riiklikule dotatsioonile lisa **est-raadiosakonna** tulemusliku tööga.

Kakskümmend kaheksa aastat estraadiosakonda juhtinud Rein Klingi eestvedamisel muutusid senised juhuslikult kokku klopitud kavad viiekümnedate aastate algul kindla suunitlusega terviklikeks etendusteks, mis olid rahva seas oma alltekstide ja peidetud sõnumitega äärmiselt populaarsed. Ainuüksi tollaste tegijate loetelu — Mari Möldre, Ruut Tarmo, Lia Laats, Richard Peramets, Helmut Vaag, Eino Baskin, Jüri Järvet, Vello Viisimaa, Kalju Vaha, Sulev Nõmmik, Ervin Abel, Jaanus Orgulas, Eva Klink — seletab nende vahel lausa pöörast menu. Paljud etendused naerutasid oma vaimukate, satiiriliste tekstidega (autoreiks Jüri Järvet, Valdo Pant, Uno Laht jt) ning rõõmustasid-lõbusitasid heal tasemel muusikaliste ja liikumisnumbritega. Etendustes tegid kaasa kas orkestri või ansambli saatel, vahel koguni originaalmuusikaga (heliloojad Hans Hindpere, Arved Haug, Ülo Vinter jt) selleaegsed populaarsed vokalistid Heli Lääts, Tamara Käpa, Klara Kotter, Leelo Karp, Gerda Murre, duett Leida Sibul—Hilda Koni, tantsijad Heli ja Leo Möttus, Riina Pinding ja Verner Loo, akrobaadid Anita Mitt, Ants Vähejaus ja tandem Druus-Fatkin, balalaikavirtuos Roland Pikhof, ksülofonist Neeme Järvi ja kvartett koosseisus Arved Haug, Eri Klas, Uno Loop ja Kalju Terasmaa. "Estonia" kontserdisaalis toimunud etendustes tegid kaasa ka tähed: Georg Ots, Ott Raukas, Harri Vasar, RAMi kvartett, Imbi Valgemäe, oktett "Laine".

Ansambli "Laine" asutas 1960. aastal Gennadi Podelski. Hääleil ilusa kooskõla, puhta intonatsiooniga ja mitmekesise repertuaariga kiiresti kuulsaks saanud oktett jõudis juba esimesel kolmel tegevusaastal anda 500 kontserti! "Lainet" juhendasid hiljem ka Arved Haug ja Raivo Dikson, neidudega koos mu-

sitseerisid mitmed instrumentaalansamblid, nende esinemistel tegid kaasa vokaalsolistid, tantsupaarid, akrobaadid. Podelski menukate laulude kõrval peeti 1970. aastatel nende repertuaari tippudeks Diksoni džässilike elementidega rahvalauluseadeid.

Kasvatamaks-harimaks noori lavajõude, loodi 1963. aastal EFi juurde estraadistudio. Enamik hiljem estraadilaval ilma teinud lauljaist on selle läbinud.

Seniste estraadietenduste asemel hakkas 1980. aastatel rahvast naerutama esialgu EFi juurde kuulunud **Eino Baskini Vanalin-nastudio**. Populaarsust kogusid — eriti jõudsalt N Liidu linnades — **popmuusika ansamblid** "Apelsin", "Mahavok", "Palderjan", "Radar", "Nemo", "Vitamiin" ja solistid Jaak Joala, Tõnis Mägi, Ivo Linna, Anne Veski, Marju Länik jt. Sel ajal kõlasid Tallinnas õige sageli ka välismaised džäss- ja popmuusika ansamblid — oli ju nüüd olemas tohutud rahvahulka mahutav Linnahall. Džässi- ja rockisõpru rõõmustasid esinejad USAst, Poolast, Hollandist, Ungarist, Inglismaalt ja mujalt.

Eesti NSV Riiklikku Filharmooniat juhtisid 48 aasta jooksul **10 direktorit**: Paul Karp, Paul Varandi, Leopold Vigla, Aleksei Stepanov, Pjotr Ljubarov, Viktor Vekšin, Johannes Laos, Rait Ivalo, Tiit Koldits ja Oleg Sapožnin. Viimasel tuli üle elada Eesti Kultuurikomitee 1989. aasta 30. septembri käskkiri Eesti NSV Riikliku Filharmoonia likvideerimise kohta ja rasked ideoloogilised ning majanduskriisid "Eesti Kontserdi" jalule aitamisel. Alates 1993. aastast jätkas "võitlust" **Enno Mattisen**, juba kindlalt jalul püsiva "Eesti Kontserdi" võttis 1999. aastal juhtida **Aivar Mäe**.

Kui EF rajas oma kontserditegevuse väikesele riiklikule dotatsioonile ja estraadi kopsakale kasumile, siis EKL tuleb ettenähtud ja teadagi ebapiisavat eelarvet turgutada spon-sorrahaga. Eduka funktsioneerimise eelduseks on kahtlemata produtsentide **Lauri Aava**, **Madis Kolgi**, **Andres Uibo** ja **Peeter Vähi** osavus lepingute sõlmimise välismaiste muusikaagentuuridega, abitaotlused mitmesugustelt fondidelt, õigeaegne, usaldusväärne ja põhjalik reklaam, läbimõeldud, tasakaalustatud ja hästi ajastatud kontsertide plaan jpm.

Raske on selle kirjatöö raamesse mahutada üksikasjalikku ülevaadet EK sisutihe-daist tegevusaastaist, seetõttu piirdugem viimase paari hooajaga, kus juba enam-vähem stabiliseerunud tööprintsibiidid annavad kujuka pildi selle kontserdiorganisatsiooni sihi-kindlatest pürgimustest.

Iga uus hooaeg tuleb huvilise silme ette juba veega lõpul trükkis ja internetis, ühtlasi on võimalik pileteid reserveerida ja ette osta kogu hooajaks. Peale aastaplaanide teavitavad kuu-lajaid tasuta kuuplaanid.

Omamoodi kulgevaste kontserdiellu, kus on kindel koht sümfooniakontsertidel, *Hortus Musicus*'e värvatorni-üritustel, täht-päeva- ja pühademuusikal, toovad suuremat elevust väliskülalised ja mitmesugused **festi-valid-sarjad**. 1998. aastaks oli EK käivitanud 16 koondüritust; EFi päevilt võeti üle Tallin-na rahvusvaheline orelifestival (kunstiline juht Andres Uibo), "Barokkmuusika päevad" (Andres Mustonen), Pärnu raemuusika-festivaal (Peeter Vähi) ja "Seitsme linna muusika" (Ida-Virumaal, produtsent Lauri Aav). Alates 1993. aastast toimub rahvusvaheline uue muu-sika festival "NYYD" (Erkki-Sven Tüür, Olari Elts, Madis Kolk), uued on ka Ida muusika festival "Orient" (Peeter Vähi), heliloojate Kappide muusikapäevad Suure-Jaanis (And-res Uibo), Tallinna suvemuusika-festival (Nee-me Järvi), "Klaver" (Lauri Väinmaa), *Saxo-mania* (Olavi Kasemaa, Villu Veski), kitarripäe-vad (Heikki Mätlik) ja klavessiinipäevad (Imbi Tarum), Mustjala muusikafestival (Aare Tam-mesalu), Valga-Valka muusikafestival "Üle-aedsed", *Flutish Kingdom* (Neeme Punder), kontserdisari *Nordic Talents* ja rahvusvaheli-ne löökpillisündmus *Pauken* (Lauri Aav).

Kõigil nendel üritustel on kontserdi-külastaja kokku saanud paljude eksklusiivsete muusikutega kogu maailmast: pianistide John Lilli, Mihhail Pletnjovi, Marc-André Hameli-ni, Aleksei Ljubimovi, klavessinistide Gus-tav Leonhardti ja Bob van Aspereni, keelpilli-mängijate Gidon Kremeri, Ilja Gruberti, Isa-belle van Keuleni, David Geringase, organist Olivier Latry, puhkpillimängijate Håkan Hardenbergeri, Håkan Levini, Michala Petri ja teistega.

Koos eespool nimetatud külalisorkest-ritega ja ka ERSO ees on viimasel kümnendil näidanud meile oma meisterlikkust külalis-dirigendid Nikolai Aleksejev, Andrei Tšist-jakov, Aleksandr Dmitrijev, Martin Fischer-Dieskau, Leslie Dunner, Patrick Strub, Jin Wang, Eri Klas, Leo Krämer jt. Ei saa aga sala-ta, et Eesti publiku tormilisim vaimustus seos-tub siiski Neeme ja Paavo Järvi tulekuga, kas koos oma orkestriga või ERSO ette.

Ilusaid mälestusi kutsub esile väliskü-laliste loetelu kammermuusika valdkonnas: Kodály-nim keelpillikvartett, Chilingiriani-nim keelpillikvartett, Šostakovitši-nim keel-pillikvartett ja Borodini-nim keelpillikvartett, *Swingle Singers*, *Consort of Musicke*, *Ensemble*

Baroque de Nice, *The Tallis Scholars* jt, vennad Barthold ja Sigiswald Kuijkenid; samuti tipp-vokalistide Montserrat Caballé, José Carrerese, Robertino Loretti galakontserdid. Omaette sündmuseks kujunes Krzysztof Penderecki autorikontsert, kus ta ka ise diri-geeris.

Eksootilised viljad on maiamale tarbi-jale küll üpris hõrgud, ent meie väikeses Ees-tis võrsuv kultuuritoit tundub armsana. ERSO ja Arvo Volmer, RAM ja Ants Soots, "Eller-hein" ja Tiia Loitme, Eesti Filharmoonia Kam-merkoor ja Tõnu Kaljuste, NYYD *Ensemble* ja Olari Elts, *Hortus Musicus* ja Andres Mustonen, Tallinna Keelpillikvartett, Ivari Ilja, Peep Lassmann, Lauri Väinmaa, Andres Uibo, Riina Aireenne, Kaia Urb, Mati Kõrts, Ain Anger ja väga paljud teised sisustavad EK korraldatud kontserdiellu, tuues publiku hin-ge rahulolu ja tänutunde.

Ent EKI on täita veel üks väga oluline missioon — viia Eesti muusika ja muusikud üle piiri. EK peab eriti tähtsaks rahvuskultuuri esindusüritusi, mis on jõukohased eelkõige keskele muusikaasutusele — suuremate festi-valide ja eesti muusika päevade korraldamist teistes riikides. Olulised on EK meelest ka väiksemate ansamblite ja solistide piiritagu-sed kontserdid.

Kahtlemata võib EK uhkust tunda To-biase oratooriumi "Joonase lähetamine" ette-kandmise üle Saksamaal, olla rahul RAMi rei-sidega Ameerikasse, Iisraeli, Saksamaale, *Hortus Musicus*'e sagedaste esinemistega Lää-ne-Euroopas, millenniumituuriga Helsingis ja Genuas (ERSO, RAM, EF Kammerkoor, tütar-lastekoor "Ellerhein" — kokku 150 muusikut), samuti suurt hulka esinejaid hõlmanud pro-jektiga Hannoveri maailmanäitusel "EXPO 2000".

DEBUSSY, TUBIN, RAVI SHANKAR — TÄHTIS ON ELAMUS MUUSIKAST

Interjuu muusikaprofessor AVO SÕMERIGA



Connecticuti ülikooli emeriitprofessor Avo Sõmer
Tallinnas 2000. aasta novembris.
Aino-Ingrid Sepa foto

Üks oma alal kaugemale jõudnud eesti muusikuid, muusikateaduse professor Avo Sõmer on täpselt pool sajandit elanud ja töötanud Ameerikas. Oktoobris-novembris viibis ta koos abikaasaga Eestis, rikastades sinset muusikaalu oma silmaringi, intelligentsi ja avatud olekuga. Avo Sõmer esines Eestis mitme ettekandega (eelkõige Tubina muusikast), osales Muusikaakadeemia õppetöös ning tutvus siinse muusikaaluga. Professor on ka ise muusikat kirjutanud ja on väga hästi tuttav siinsete muusikakultuuriladega.

Teie Tubina-loengust jäi väga sümpaatse-
na meelde soovitus muusikat kuulata,
mitte uputada end partituuri jälgimisse.
Kas suudate ise muusikat kuulata ka "liht-
inimesena", eelkõige emotsionaalset nau-
dingut saades, mitte professionaalina ana-
lüüsides?

Kõige olulisem on minu arvates muu-
sikaline elamus, muusika väljenduslik jõud,
võiks isegi öelda, muusika "sisu". Muusikali-
se elamuse juurde kuulub eelkõige emotsio-
naalne moment, alateadvusest tõusev tunne-
tus — vaimusugulus helilooja või teosega.
Kuid samuti kuulub sinna teadlik, mõtle-
v, intellektuaalne (ajalooline, filosoofiline, mütoloogiline, muusikaanalüütiline) moment. Ma kahtlen, kas minu muusikalised elamused sarnanevad "lihtinimese" omadega, sest mu muusikaline "haridus" — jätkuv rida intensiivseid elamusi ja aastatepikkused süva-uuringud — on kindlasti jätnud mulle oma kustumatu jälje. Arvan aga, et olen eelkõige siiski "inimene", teises järjekorras muusik ja alles siis veel ka muusikateadlane. "Lihtinimene" on küsitav mõiste, nüüdisajaga lihtinimene vaevalt üldse käib kontserdil või tegeleb kunstmuusikaga.

Mille alusel te valite muusikat, mida analüüsida?

Eelkõige ikka muusikalise elamuse alusel. Mõni helilooja või teos muutub eriti hingelähedaseks — Debussy, Bartók. Või siis muusikaajaloolistel kaalutlustel — mõni helilooja või teos märgib olulist ajaloolist pöördepunkti, mille tähendust oleks vaja rohkem selgitada. Jälle Debussy, või siis Tubin. Enamik viimase paarisaja aasta heliloojaid-helisteoseid aga tähistavad ju mingit pöördepunkti, nii et analüüsitava muusika valik võib toimuda hoopis juhuslikult või kõrvalistel, muusikavälistel kaalutlustel, nagu lähenev konverents, mõni kutse või tellimus.

Kas helilooja kogemusega muusikateadlane mõistab muusikat paremini?

Ei usu. Ta suhtub muusikasse ehk veidi erilaadselt, juhul kui ta suudab välja kas-

vada heliloojale pahatihti omasest uhkuse- või üleolekutundest — vahest ju arvatakse, et heliloojad asuvad teistest veidi “kõrgemal”, sest nad olevat ju muusika tegelikud “loojad”. Tean aga nii mitutki väga huvitavat muusikateadlast, kes on võrsunud interpreetide seast (või vähemalt pole me nende heliloomingulist minevikust kuulnud): Charles Rosen, Carl Schachter (keda on oodata märtsikuus Tallinna teooriakonverentsile!), William Rothstein, Patrick McCareless.

Millised muusikateosed või suundumused on teile elu erinevatel etappidel olnud olulised? Kas mõni teos on teie mõlemist väga pöördeliselt mõjutanud? Milliste teemadele (või heliloojatele) olete kõige rohkem aega pühendanud?

Esimesena peaksin nimetama Chopini, kelle sajanda surma-aastapäeva ajaks 1949 olin muusikaõpingutega jõudnud nii kaugemale (põgenikuna DP-laagris Saksamaal), et oskasin hakata hindama tema muusika ilu ja tähtsust. Kuulsin ühte Chopini klaverikontserti (ei mäleta millist) kellegi noore ungari pianisti elavas ettekandes. Umbes samal ajal tutvusin ka Tubina Klaverinonatiniga, mis suunas mind XX sajandi muusika juurde, olgugi et ma küll alles mitu head aastat hiljem seda teost mängida suutsin. Stravinski “Söduri lugu” ja “Psalmide sümfoonia”, samuti Bartóki Muusika lõök- ja keelpillidele ning tema Kolmas klaverikontsert tähistasid minu muusikalise maitse tasandit esimestel üliõpilaspõlve aastatel Ameerikas (Detroiti konservatoorium ja Wayne’i ülikool Detroitis). Mõni aasta hiljem, muusikateaduse magistrantuuri ja doktorippe ajal (*Ph. D., University of Michigan, Ann Arbor, 1963*), jätkates samas oma heliloomingulist tegevust, otsustasin, et Anton Webern on üks meie ajastu muusika põhisambaid, olgugi et ma samal ajal — muusikateaduse õpingute ajal — avastasin vaimustunult XVI sajandi renessanssmuusikat: Josquin, Lassus, lisaks veel Frescobaldi. Kuuekümnendate aastate ameerika akadeemilise heliloomingu seeriatehnika umbkäikudest suutis aga alles Hans Werner Henze muusika mulle mingit väljapääsu näidata, eriti tema viis esimest sümfooniat, mis tol ajal esmakordselt salvestatuna avalikkuse ette ilmusid.

Osalemine Karlheinz Stockhauseni kompositsiooniansambli Darmstadtis aastal 1967 tähendas mulle olulist hetke peamiselt negatiivses mõttes: eemaldusin avangardistlikust muusikast ja suundusin oma järgnevate aastate heliloomingus keerulisele otsinguteele, saatjaks peamiselt Bartóki hilisem looming, samal ajal, nagu silmanurgast ja möödamindes, Elliot Carteri keelpillikvartettide ainetel mõtiskledes.

Muusikateaduslik pöördumine Debussy poole toimus peamiselt tema laulude päris juhusliku avastamise kaudu. Loomulikult tundsin Debussy muusikat juba varasematest aastatest, kuid eriline vaimusugulus tema mõtte- ja tundemaailmaga selgus mulle hoopis hiljem. Viimase aasta jooksul ongi Debussy muusika kujunenud mu peamiseks huvialaks, tingimata tahan jätkata tema instrumentaalmuusika uuringuid. Peamiselt huvitavad mind praegu muusikalise modernismi juured ja areng, täpsemalt eeldes, klassikalis-romantilise toonaalse helikeele avardumine ja suubumine saajandivahetuse dissonantse-kromaatilise maailma värvirohketele aladele, loobumata sealjuures klassikalis-romantilise lauseehituse põhijoontest või muusikalise vormi selgusest: Fauré, Debussy, Ravel, jälle Bartók ja Stravinski, ning isegi Tubin.

Kas tunnete huvi ka muusika vastu, mis ei kõla akadeemilistes kontserdisaalides?

Te kasutate mõistet “akadeemiline” nähtavasti teatud erilises tähenduses. Ma ei ütleks, et ükski nendest heliloojatest, keda eelnevalt nimetasin, oleksid just “akadeemilised” (“kuivad”, pedantsed?) heliloojad, pigem hoopis vastupidi. See sümfooniaorkestrite ja väikeansamblike “kunstmuusika” maailm, kus nende helitöid praegusel ajal mängitakse, võib ehk olla mingi vanema generatsiooni muusikamaailm, st mitte teismeliste laste kärarikka eneseväljenduse või kasvuaue ülemeelikuse maailm, kuid kaugelki veel mitte akadeemiline, piiratud ülikoolide või muusikaakadeemiate inimeste huviringiga. Kuid siiski võin küsimusele vastata ka otsesemalt: juba pikemat aega on mulle suurt naudingut valmistanud india muusika, eriti sitar — suurepärase pill, mille sarnast läänemaailmas ei näi leiduvat. Huvi sai alguse juba üliõpilaspäevil, kui avastasin india filmidest Ravi Shankari mängu. See huvi on püsinud: tihti külastame india muusika kontserte meie lähedal Connecticutis, Wesleyani ülikoolis. Üldse naudin autentset rahvamuusikat (täna hommikul näiteks kõlasid raadios mali laulud Lääne-Aafrikast!), samuti traditsioonilist kunstmuusikat, eriti Jaapanist (no, kabuki) ja Hiinast.

Kas teie arvates ei tegele muusikateadlased teinekord keeruliste konstruktsioonide ja hästi kõlavate terminitega, mis on abstraktselt võttes huvitavad, aga millel ei ole kuigi palju seost sellega, kuidas muusika kõlab?

Teie küsimuses peituvat kriitikaga ühinen täielikult. Muusikateadusliku (inglisekeelse) kirjanduse lugemine osutub pahatihti, vä-

hemalt mulle, kui mitte hoopis võimatuks, siis vähemalt tohutult vaevaliseks — just “keeruliste konstruktsioonide” ja liialdatud abstraktsioonide tõttu. Analüüsijad keelduvad nagu sihilikult seda kriisi lahendamast näiteks latusalt voolava või loetava kirjastiiliga. Analüüs püüab ehk liiga ammendavalt avastada kõiki muusikas peituvaid seoseid ja helidevahelisi suhteid, tegemata selget vahet ebaolulisemate detailide ja olulisemate põhijoonte vahel. Selline vahetegemine loomulikult ei ole kunagi lihtne, hea analüüsi saladus sellises vahetegemises aga tegelikult seisnebki. Tihti püüab analüüs ehk avastada seda, kuidas helilooja teatud helitööd “tegi”, see tähendab, milliseid võtteid, tegureid, järgnevusi või käike helilooja teadlikult kasutas, olgu need võtted siis kuulajale tabatavad või mitte. Arnold Schönbergi tähelepanekud tema enese kaheisttoonilise seeriatehnika ebatähtsusest kuulajale on aga üldiselt tuntud. Kuid millisele kuulajale? Meie muusikalised anded, meie võimed kuulnud muusikat “kõrva kaudu” mõista, on tohutult erinevad ja meie võimed muutuvad (kasvavad, arenevad) sõltuvalt meie jätkuvast muusikalisest haridusest või muusikalisest kogemusest (ükskuhuha kas “akadeemilisest” või mitte!). Kuidas defineerida kompetentset kuulajat?

Muusikateadus aga ei ole alati muusika kõlavusega otseselt seotud. Muusikaajaloo-alastes uurimustes, samuti muusikafilosoofias (esteetikas) kerkivad tihti väited või üldistused, millest oleks vale otsida otsest seost muusika kõlaga. Paul Henry Langi monumentaalne *Music in Western Civilization* (1941) on hea näide abstraktsuste ja üldistuste mõistetavuse kriitilisest piirist: raamatu esimene pool tundub täiesti veenev, kuid lõpule lähenedes kuhjuvad abstraktsused üksteise otsa nii tihedalt, et mõte ja mõisted jäävad ähmaseks ja tihti hoopis hajuvad. Peter Kivy ja Roger Scruton oskavad muusikaesteetikast kirjutada latusalt ja üllatavalt loetavalt, samal ajal kui Joseph Margolise mõte on peaaegu lootusetult uppunud dialektilistesse keerdkäikudesse.

Milline on teie suhe teiste kunstiliikidega — kujutava kunsti, kirjanduse, teatriga? Kas mõni teine kunstiala on aidanud teil kergemini mõista mõnda nähtust muusikas?

Kindlasti on. Näiteks XIX sajandi lõpu või sajandivahetuse prantsuse kunstile mõeldes on ju üldtuntud rida analoogilisi võtteid: valguse helendus ja värvirõõm maalides (Monet, Pissarro), aga õhuline faktuur ja puäntillism Debussy või Raveli muusikas; vabakäeline visandlikkus maalides (Manet),

muusikas aga improvisatoorne või “fantaasialik”, lahtine ebasümmeetriline lauseehitus; maalides eksootiline või “primitivistlik” teemaatika (Gauguin, Munch, veidi hiljem Matisse ja Picasso), muusikas aga arhailine modaalharmoonia või rahvamuusikast tuletatud meloodilised võtted.

Eriti huvitavaid paralleele võiks tuua Debussy hiliste sonaatide (või Raveli klaveri- ja kammermuusika) ja Mallarmé või Verlaine'i luule vahel: mõlemal pool peituvad neoklassitsistlikes vormides radikaalselt uuenduslikud metafoorid, harmooniad, värvid ja kujundid. Veel tahaksin vihjata paralleelidele sajandivahetuse prantsuse muusika ja teatri vahel: meenuvad suurepärased Tšehhovi-lavastused (Ameerikas, kuid ka Eesti Draamateatris aastal 1996), kus ettekande tempo, liikumine, miimika, näidendi valdav psühholoogiline seisund loob tiheda seose eriti just Debussy hilisemate helitöödega; ühendavaks asjaoluks on siin loomulikult Maeterlincki *Pelléas et Mélisande*, mille teksti Debussy oma ooperi libretos peaaegu sõna-sõnalt kasutas.

Olen tänulik, et mulle on juba pikemat aega avanenud suurepäraseid võimalusi külastada kunstinäitusi nii Ameerikas (New Yorgis, Bostonis) kui ka Euroopa, Jaapani ja isegi Hiina (Taiwani) muuseumides ja galeriides, ja nüüd siis ka Tallinnas! Ei oska enam ette kujutada, kuidas võiksin läheneda muusikale ilma, et ma samal ajal ei peaks silmas kujutava kunsti või teatri sündmusi.

Kas teile meenub mõni raamat, artikkel või ettekanne, mida lugedes-kuulates tundsite, et selles on tõepoolest tugev idee või et see on väga hästi esitatud ja sisaldab väga olulisi mõtteid?

See on hädaohtlik küsimus, kuna mul on seljataga pikk rida aastaid! Nii üht kui teist meenub tõesti, eriti kui ma laiendaksin seda küsimust hõlmamaks kirjandust, luulet või filosoofiat.

Kasvasin kristlikus perekonnas ja eesti luule-kirjanduse maailmas (Talvik, Under, Suits, Tammsaare, Kalju Lepik), kuid esimeseks oluliseks väljamurdeks sellest sai juba üliõpilasaastatel Marcel Prousti suur romaan (peamiselt selle faktuur, lauseehitus, tundelise ja ähmastegi mõtete esitus) ja veidi hiljem Albert Camus ja tema “Sisyphose müüt”: kuidas tulla toime elu tragikoomilisuse, absurduse, mõttetusega? Samal ajal avastasin Aasia usundeid, eriti budismi. Esimese tõuke selleks andis küll Daseitsu Suzuki esseede õhuke kogumik, kuid sellele järgnes hulka raamatuid (Valpola Rahula, Philip Kapleau, Shunryu Syzuki, Thomas Cleary tõlked jne). Budistlik mõtteviis kujunes mulle ülioluliseks

avardumise ja vabanemise võimaluseks, eriliselt rõhutatades inimlikkust ja vastutustunnet meie mõtete-tegude eest, paralleelse tee võimaluseks luterliku mõttemaailma kõrvale. Siia pean kindlasti lisama James Cahilli raamatud hiina maalikunsti ajaloo teemadel. Hiina maalid on juba aastaid meile suurt rõõmu valmistanud: budism ja taoism elavad seal üheskoos, viljastavas sümbioosis. Hiina maalikunstniku looming sõltub peamiselt omapärasest kergest, kuid temperamentsest, välkkiiirest pintslikasutusest, mis võimaldab kunstnikul just pintsli tõmbe muutuvuse kaudu väljendada inimese vaimu- ja tundemaailma vähimaidki nüansse, kontraste, liikumisi. Meie suureks heameeleks on just viimase kümne-kahekümne aasta jooksul New Yorgi *Metropolitan Museum*'i Hiina osakond eriti jõuliselt kasvanud.

Kas võiks veel lisada vihjeid Rainer Maria Rilke luulele, Thomas Manni romaanidele ("Doktor Faustus"), Boriss Pasternaki autobiograafiatele või Friedebert Tuglase "Marginaaliale"? Kõik need on mu elu eri etappidel mind eriliselt haaranud. Viimastel aastatel on mu elutunnetus ja inglise keele oskus — pärast poolt sajandit! — nüüd ma küll natuke naljatlen! — lõpuks jõudnud nii kaugele, et olen Shakespeare'i näidendeid hakanud sügavamalt mõistma.

Muusikateaduse valdkonnast pean eelkõige nimetama Heinrich Schenkeri suurteost *Der Freie Satz*, huvitaval kombel mitte selle teksti, vaid just Schenkeri analüüse. Schenkeri saavutus muusikateoorias on raske üle hinnata, mis aga ei tähenda, et me peaksime Schenkerit kanoniseerima, tema mõtted ainuõigeteks kuulutama, nagu tema ustavad järglased pahatihti seda ikka veel püüavad teha. Veel enam, helitööd analüüsides need järglased tihti nagu tahaksid saavutada mingit ainuõiget, vastuvaidlematult tõetruud analüütilist pilti. See on aga ju päris viljatu! Muusika analüüs ei ole täppisteadus, kus me saaksime oma väiteid või teese vastuvaidlematult tõestada; analüüs on ikkagi interpretatsioon, intuiitivne tõlgendus, olgugi et muusikalisi "fakte" arvesse võttes. Schenkeri suur saavutus oli muusikat analüüsida mitte sõnade, mitte matemaatiliste tehete või võrrandite ega ka geomeetriliste kujundite, vaid puhtmuusikaliste noodipiltide, muusikaliste lühendite, kokkuvõtete, analüütiliste "visandite" abil. Samal ajal rõhutas ta harmoonia ja kontrapunkti lahutamatu seost ja muusika kulgu läbi aja — muusika "liikuvust," muusikaliste pingete tõusu ja lahenemist.

Schenkerile vastukaaluks hindan eriti kõrgelt William Caplini uurimust "Klassika-

line vorm" (1999). Enne seda võiks lugeda William Rothsteini tööd "Fraasirütmid tonaalses muusikas" (1989). Tegelikult on aga nii Caplini kui Rothsteini ideed tuntud juba varasemast ajast, eriti Arnold Schönbergi raamatukesest "Muusikalise kompositsiooni põhilused". Caplini põhjalikkus annab eriliselt täiusliku pildi lauseehituse ja vormi kujunditest, millest klassikalis-romantilise muusika analüüsis enam mööda minna ei saa. Charles Roseni *Classical Style* ja *Romantic Generation* on aga minu arvates hädavajalikud, imponeerides oma tugeva muusikaalusega ja luues laiemat stiiliajaloolist tausta tasakaalustamiseks eespool nimetatud analüütilisi teoseid.

Carl Dahlhausi "XIX sajandi muusika" omakorda pakub erakordselt intelligentset ja mõtlikku vaatenurka vastukaaluks anglo-ameerikalikele mõtteviisile. Samuti oleks ülihuvitav tasakaalustada Roseni kõrget mõttelendu põhjaliku, tõsiselt kompetentse harmoonia, kontrapunkti ja lauseehituse analüüsiga.

Isegi lühemad uurimused või artiklid on vahel rabavad oma leidlikkuse või radikaalse tõepärasusega, oma "tugeva ideega" — näiteks Kofi Agawu "Stravinski Missa ja Stravinski analüüs" (1989) ja Charles Smithi "Kromaatiliste akordide funktsionaalne ekstravagantsus" (1986), mõlemad ilmunud *Music Theory Spectrum*'i veergudel; samuti Cristle Collins Juddi "Modaalsed helilaadid ja Ut, Re, Mi tonaalsus" ajakirjas *Journal of the American Musicological Society* (1992).

Kui te poleks emigreerunud, kas oleksite praegu Eestis muusikateadlane ja õppejõud?

Väga raske vastata! Kui mina ja mu vanemad poleks septembris 1944 Eestist lahkunud, oleks mul esmajärjekorras, arvestades 1941. aasta traagilisi sündmusi, kindlasti tulnud tegemist küüditamise ja Siberi hävitava problemaatikaga. Ja kui mul olekski olnud võimalus sealt tagasi tulla, mis siis? Kas oleks mu heliloominguline tegevus veidi kauem kestnud? Ehk oleksin ma hoopis siirdunud keele- või kirjandusteadust õppima? Selline ajaloo või mineviku olematute võimaluste teemal mõtisklemine on loomulikult mõttetu, kuid siiski inimlikult, sügavalt haarav, sest tegemist on elu ja surma küsimustega, sellega, kuidas on inimeste elu kulgenud siin Eestis, või siis minu elu pool sajandit Põhja-Ameerikas.

Milline mulje jäi teile eesti muusikaalust?

Väga hea mulje. "Klaver 2000" oli erakordselt põnev, kuulasime peaaegu kõiki festivali kontserte ja nautisime nii muusikat kui ka publikut. Isegi tavalisemal kontserdihoos

ajal näib siin küllaltki palju head juhtuvat. Eesti orkestrite ja ansamblite mäng on minu arvates imetlusväärset tugev, dirigendid suurepäraseks.

Mis on teie pilgu läbi nähtuna eesti muusikateaduses hästi ja mis võiks olla teistiti?

Kuna ma Eesti olusid küllaldaselt ei tunne, ei saa ma sellele küsimusele tegelikult vastata. Aga kahekuuse analüüsikursuse ja doktorantide seminari põhjal võin küll väita, et Eesti muusikaüliõpilased, nii interpreetid kui ka muusikateadlased, on hea muusikalise ja analüütilise ettevalmistusega, väga muusikaalsed, osavad oma mõtteid kirjalikult väljendama, võimelised uut ja ebatavalist õppima. Eriliselt hindan minu siinsete kolleegide, Muusikaakadeemia muusikateaduse osakonna kõrgekvaliteedilist tööd. Selliste toredate inimestega oli suur rõõm koos töötada.

Millised teemad on hetkel ameerika muusikateaduses aktuaalsed?

Suurt elevust ja jätkuvaid vaidlusi tekitab niinimetatud *new musicology*, mis aga on vist nüüsa aärmne ja tulutu mõiste nagu "postmodernism". Selles "uues muusikateaduses" on tähelepanuväärne teatud eemaldumine helitööde põhjalikumast analüüsist ja, vastukaaluks, rõhutatud lähenemine kas siis poliitilisele, sotsioloogilisele või psühholoogilisele (isegi psühoanalüütilisele!) muusika tõlgendamisele. Vahel on seejuures tegemist muusikateadlastega, kes oma ideoloogilises vaimustuses ja töötuhinas ei läbe lõpule viia mingitki põhjalikku harmoonia, kontrapunkti või muusikalise vormi analüüsi, analüüsivad nagu oleksid selleks võimelised, kuid see lihtsalt ei huvita neid. Samas aga peitub "uues muusikateaduses" ka oma tõetera, positiivne moment: analüütiline tähelepanu avardub ja hõlmab muusika elamuslikku, väljenduslikku, ühiskondlikku funktsiooni.

Selgub, et vanemas, "formalistlikus", muusikateaduse akadeemilises (inglisekeelses) maailmas omistati muusikalisele elamusele või selle elamuse muusikavälisele taustale ehk siiski liiga vähe tähelepanu. Ameerika oludes on "uus muusikoloogia" üldkokkuvõttes tere tulnud nähe. Lawrence Kramer näiteks on kirjutanud rea ülihuvitavaid muusikaanalüütilisi raamatuid, mis püüavad tasakaalustada täiesti asjatundlikku analüüsi elava muusikavälise taustaga.

Millised töövõimalused avanevad noorele ameerika muusikateadlasele pärast ülikooli lõpetamist?

Paljud leiavad koha mõnes muusikaülikoolis või ülikooli muusikaosakonnas ja hakkavad seal instrumentalistidele või kooli-

muusika üliõpilastele üldvajalikke harmoonia, kontrapunkti või vormianalüüsi kursusi õpetama. Võistlus nende kohtade saamiseks on aga väga suur, Ameerikas näib toimuvat muusikateadlaste üleproduktsoon. Paljud siirduvad kuhugi mujale leiba teenima: kirjastustesse, ärimaailma, televisiooni, raadiosse, helisalvestusstuudiosse, internetti. Tehakse nalja, et New Yorgi taksojuhtide seas olevat eriti kõrge doktorantide protsents.

Milline on teie arvates muusikateaduse ja muusikakriitika suhe? Kas jälgite Ameerika muusikaajakirjandust ning milliseks peate selle taset?

Muusikakriitika võiks olla oluline ja vastustusrikas osa muusikamaailmast, kuid see eeldaks, et kriitiku muusikateaduslik-analüütiline ettevalmistus oleks niihästi põhjalik kui ka laiahaardeline, lisaks kirjaniku anne! Suurt pettumust valmistavad kriitikud, kelle puhul leiad, et nende ettevalmistus ei ole küllaldane: nad kipuvad kiiresti hinnanguid langetama — eriti negatiivseid! —, kuid ei oska helitööd või ettekannet ilmekalt analüüsida ega kompetentselt kirjeldada. Ameerika idaranniku ajakirjandusest leiab head muusikakriitikat väga harva, ehk ainult *New York Times*, *New Yorker*, võib-olla ka *Boston Globe* tulevad kõne alla. Sellist huvitavat muusikaajakirja, nagu Londonis ilmuv *Musical Times* või *Grammophone* ei näi Ameerikas olevat. Asjatundlikke ja samal ajal huvitavaid kriitikuid, nagu olid aastaid tagasi Andrew Porter, Virgil Thomson või Paul Henry Lang, on harva leida.

Küsinud ANNELI REMME

DOKTORIKRAAD

ETNOMUSIKOLOOGIA ALAL

Dr. phil. VAIKE SARV



Harri Rospu foto

Vaike Sarv lõpetas Tallinna Konservatooriumi muusikateaduse erialal (H. Tampere, I. Rüütel) 1976. aastal. Järgnes täiendõpe Eesti Teaduste Akadeemia aspirantuuris ja Tampere ülikooli etnomusikoloogia instituudis. Magistrikraadi (*magister artium*) kaitses Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonnas eesti ja võrdleva rahvaluule alal 1998. aastal teemal "Uurimusi setu lauludest ja laulikute: etnomusikoloogiline aspekt" ja doktorikraadi (*doctor philosophiae*) Tampere ülikooli humanitaarteaduskonnas etnomusikoloogia alal aastal 2000, väitekirja teemal "Setu itkukultuur".

Vaike Sarv on olnud Eesti Keele Instituudi rahvamuusika osakonna teadur, alates veebruarist 2000 Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonna teadur.

Vaike Sarve tähtsamad tööd sisaldavad setu rahvalaulude transkriptsioone ja uurimusi. Sarjas *Ars musicae popularis* on temalt ilmunud "Setu surnuitkud" I, II. (Tallinn, 1981—1982; kaasautor Veera Pino), "Setu lauludega muinasjutud" (Tallinn, 1987; kaasautor Kristi Salve) ja "Setu hällitused" (Tallinn, 1999; kaasautor Maarja Kasema). Koostöös Tampere ülikooliga ilmus 1995. aastal kogumik Veera Pähnappu lauludega, Eesti Rahva Muuseumi Sõp-

rade Seltsiga 1997. aastal uurimus setu improvisatsioonidest, Võro Instituudiga 1999. aastal uurimus "Setu alade jaotus rahvaviiside põhjal".

Väljaandeid täiendavad publitseeritud helisalvestused ("Setu itkud", 1984; "Setu lauluema Veera Pähnappu", 1989; *Setu songs*, 1992; "Väraska leelokoor "Leiko"", 1999 jt) ning palju raadio- ja televisioonisaateid setu kultuurist ("Leelopäev Obinit-sas", 1986; "Lauluema Kati Lummo", 1988; "Liha-võtted Lepal", 1992 jt).

Omaette teema moodustavad folklooriharrastuse käsitlused ("Leegajuse" kiire aeg", 1980; "Leigarid teatrilaval", 1984; "Jaaniõhtu à la carte", 1986; "Igor Tõnurist lammutab piiranguid: eksperimentaalne folkloristika rahvuskultuuris", 1997; "Pärimusmuusikast Viljandis", 1999 jt). Tähelepanu on pööratud ka rahvamuusika kasutamisele eesti heliloojate teostes ("Ester Mägi eetiline maailm", 1992; "Poisid möllavad" ja "Tormis püsib", 1993 jt) ning rahvamuusika ja koolimuusika seoste ("Emakeelne muusika lastele", 1989; "Emakeelest ja pärimusest muusikas", 1997).

Vaike Sarve on hinnatud Eesti Vabariigi teadus- ja kultuuripreemiaga (1994), Avatud Eesti Fondi preemiaga (1995), ajakirja "Teater. Muusika. Kino" aastapreemiaga (1997), ajalehe "Sirp" aastapreemiaga (1998) ja Anne Vabarna nimelise aastapreemiaga (1999).

Setu rahvalaul oli esmakordselt minu uurimisobjektiks, kui kirjutasin diplomitööd tookordse Tallinna Konservatooriumi muusikateaduse osakonnas. Professor Herbert Tampere soovitas valida teemaks Anne Vabarna laulud, kuid ma ei tahtnud piirduda arhiivimaterjaliga ja kirjutasin töö ilhe sel ajal tegutseva lauluema Laanetu Oll'o repertuaarist. See oli ohuline muudatus, kuna nõnda tekkis tarvidus käia mitmel korral välitöödel Setumaal ja õppida tundma elavat setu laulukultuuri.

Teine suurem pöördumine setu rahvalaulu poole sai teoks seoses magistritöö kaitsmisega Tartu Ülikooli filosoofiaosakonnas eesti ja võrdleva rahvaluule alal. Töö puudutas mitmeid setu laule ja laulikuid ning sisaldas repertuaari analüüsi kõrval ka laulmisega liituvaid tavasid ja kombeid. See andis või-

ANTROPOLOOGILINE UURIMUS SETU ITKUKULTUURIST

maluse avastada setu muusika peamise võlu — see on muusika ja elukaare, muusika ja rahvaalendri vahetu seose. Muusika pole pelk meeelalutus, vaid osa traditsioonilisest kultuurist, mis setu etnilise grupi liikmetele on tänaseni omane. Traditsioonidel on aga suur jõud, mida ei maksa alahinnata. Seetõttu on loomulik, et ka minu doktoritöö on kirjutatud setu ainese põhjal. Kui töö algusjärgus olin keskendumud ühele interpreedile, siis nüüd keskendusin ühele rahvalaule liigile — itkudele. See pole kerge žanr ei esitajale ega kuulajale, sest itk toob esile võimsaid, isegi ehmatavaid emotsioone. Itku transkribeerimine nõuab mitmete lisamärkide kasutuselevõttu, selleks et näidata ohkeid, muukseid, hääle murdumisi, sissehingamisi, hiiütatusi. Itku helikõrgusliku ja ajalise struktuuri analüüsi oli aga suhteliselt kerge, võrreldes itku tähenduse otsingutega. Itku käsitus sundis vaatama inimloomuse varjatud külgedele ning heitma pilku elu ja surma piiridele. Eneselegi üllatuseks leidsin itkemise tagant mitte nõrkade silmavee, vaid tugevad ja targad naised. Nemad pidasid tähtsaks tundeid, kuid oskasid neid valitseda. Nemad võisid nutta, sest oskasid nutmise kaudu üles ehitada uut tasakaalu. Itkemisest on paljudes vanades kultuurides saanud siirderituaali osa, mis teeb eluketi tugevamaks kui enne. Usun, et itkukultuur võiks olla suurepärase tugi eesti rahvale, kes on hüljanud oma vana kultuuri ja jõudnud enesehävituslikule teele.

Vaike Sarve sõnavõtust Eesti Muusikaakadeemia muusikateaduse osakonnas 27. 11. 2000 raamatu "Setu itkukultuur" tutvustuseks.

Vaike Sarv, "Setu itkukultuur".
(*Ars musicae popularis* 14. Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
Tartu—Tampere, 2000.)

Eesti rahvamuusika-alasesse kirjandusse on lisandunud kaalukas uurimus, meie muusikateadlaste ja folkloristide perre aga uus doktor. Vaike Sarve monograafia "Setu itkukultuur" on kirjutatud eesti keeles, kuid doktoriväitekirjana kaitstud möödunud aasta novembris põhjanaabrite juures Tampere ülikoolis (sellest ka kaks väljaandjat raamatu tiitellehel). Tegemist on autori pikemaajalise uurimistöö tulemusega. Vaike Sarv alustas setu rahvalaule uurimist juba 1970. aastate alguses Tallinna Konservatooriumi üliõpilasena Herbert Tampere juhendamisel. Sealt said alguse ka tema regulaarsed sõidud Setumaa- le, folkloristi ameti juurde kuuluvatele välitöödele, aga samuti setude traditsioonilistele tähtpäevadele. Aastate jooksul õppis Vaike Sarv setu rahvakultuuri tundma n-ö seestpoolt, temast sai kohaliku rahva hulgas päris omainimene. Järk-järgult kujunes tema keskseks uurimisteesmaks setu itkutraditsioon, mida ta on käsitlenud mitmetes artiklites erinevatest vaatenurkadest, otsides nii itkude poeetilise ja muusikalise struktuuri seaduspärasusi kui ka itkutraditsiooni kultuurilisi aluseid.

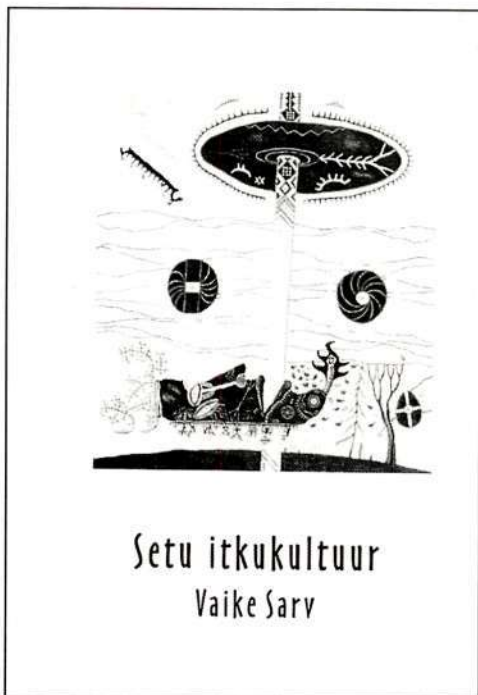
Kõnealune töö on vormilt nn artikliväitekirjaks, mis põhiosas koosneb varem avaldatud artiklitest. Neist neli on ilmunud ajakirjas "Keel ja Kirjandus", kaks ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" ning kaks Eesti Kirjandusmuuseumi kogumikus "Tagasipöördumatus. Sõnad ja hääled" (Tartu, 2000). Vaatamata sellele, et raamatu peatükid ilmusid eraldi artiklitenähtena erineval ajal viimase kümne aasta jook-

sul, moodustavad nad raamatuna orgaanilise terviku. Neid autori seatud järjekorras lugedes tekib setu itkukultuurist terviklik ja mitmetahuline pilt. Pealegi on varem ilmunud artiklite ette lisatud mahukas sissejuhatav peatükk, milles autor selgitab oma töö teaduslik-metodoloogilisi lähtekehti ja annab põhjaliku ülevaate setu itkutraditsiooni kultuuritaustast.

Vaike Sarve raamat on vaieldamatult oluline panus eesti etnomusikoloogia arengusse, ja seda vähemalt kahel põhjusel. Esiteks on töö väärtuslik juba valitud uurimisobjekti enda tõttu. Setu rahvalaulu on seni nii värsi- kui ka viisiehituse aspektist uuritud suhteliselt vähe. Põhjuseks on setu laulu märkimisväärne erinevus ülejäänud eestlaste rahvalaulu ehitusprintsipidest. Nagu märgib autor (lk 143–144), oli see uurijate jaoks “ebamugav” materjal, mis jäeti tihti vaatluse alt välja. Samas on setu rahvalaul praegu Eestis kõige “elusam”, ehkki selle unikaalse traditsiooni kandjaid jääb järjest vähemaks. Praegu on viimane võimalus uurida setude arhailist laulukultuuri elavas vormis, enne kui see paratamatu hääbumise tagajärjel muutub “surnud” arhiivmaterjaliks.

Vaike Sarve uurimuse teiseks väärtuseks on selles rakendatud antropoloogiline lähenemisviis rahvalaulule. Läänemaailmas on selline meetod küll üsna levinud, kuid Eestis pole seda seniajani nii selgelt deklareeritud, põhjendatud ega järjekindlalt rakendatud. Loodetavasti saab autoril selles vallas olema järeltulijaid noorte teadlaste hulgas, kellel nüüd on eestikeelne eeskuju riulist võtta.

Raamatus kajastuvad autori “teadusliku identiteedi” otsingud on omamoodi aja märk, mis iseloomustab tänapäeva eesti muusikateadust üldisemalt. Ka selle identiteedi leidmine lääne musikoloogia (käesoleval juhul etnomusikoloogia) traditsioonis (mis, tõsi küll, pole kaugeltki ühtne) on probleemi loomulik lahendus. Kuuluvus teaduslikku koolkonda ei ole mitte ainult uurija psühholoogiline vajadus, mis tagab talle teatud kindlustunde, vaid see on ka baas, mis aitab tõsta uurimistöö tulemuslikkust ja loob eeldused dialoogiks teadlaste laiemal ringiga. Eesti iseisemisega suurensid võimalused ja ka vajadus ümber orienteeruda lääne teaduslikule paradigmale. Nii eelistas ka Vaike Sarv enesetäiendamise kohana Tampere ülikooli, kus tegutseb tugev etnomusikoloogia koolkond.



Õpingute edukusest annab tunnistust kõne all olev uurimus.

Milles siis seisneb uus lähenemisviis setu itkutraditsioonile? Vaike Sarv ise määratleb oma tööd kui interdistsiplinaarset uurimust, “mis jääb folkloristika ja etnomusikoloogia piirimaadele” ning mahub suuremas osas ühishimeta alla “antropoloogiline uurimus” (lk 37). Nagu autor sissejuhatuse alguses märgib, põhineb tema meetod holistliku printsiibi rakendamisel. Termin “holism” (J. C. Smuts. Holism and evolution, 1926) osutab kogu maailma ühendavale tervikkusele. “See põhimõte eeldab, et iga üksiku uurimisobjekti taustal püütakse näha selle eksisteerimiseks vajalikku keskkonda ning tuuakse seda esile ka uurimistulemustes” (lk 11). Komponentideks, millest peaks koosnema see terviklik pilt, on “looduslik, sotsiaalne ja kultuuriline keskkond, milles tekst funktsioneerib, samuti teksti kasutava indiviidi psühholoogia” (lk 11). Sissejuhatuse esimese poole alalõikude pealkirjad viitavadki neile aspektidele, millest “holistlik” pilt moodustub: “Setu itkukultuuri looduslik ja sotsiaal-majanduslik taust”, “Setu kultuurirühma kujunemine antropoloogia ja arheoloogia andmete põh-

jal", "Setu keel", "Ajaloolised andmed", "Kirik Setumaal", "Kool ja haridus Setumaal". See osa raamatust on omamoodi "teatmik" setudest — asjalik ja kompaktne ülevaade, mille taga on suur hulk läbitöötatud kirjandust XX sajandi algusest kuni tänapäevani. Kultuuri tausta loomise funktsiooniga on ka raamatu teine peatükk "Etnonüümid ja setu identiteet".

Metodoloogiliste lähtekohtade seletamisele on Vaike Sarve uurimuses pööratud palju rohkem tähelepanu kui tavaliselt. Autor ise põhjendab seda asjaoluga, et "antropoloogiline kirjandus jõudis Eestisse alles 1990. aastail" (lk 37), nii et põhimõistete lahtiseletamine on täiesti kohane. Sissejuhatuse teine osa sisaldab palju informatsiooni antropoloogia ja etnomusikoloogia ajaloo ning praeguse seisundi kohta. Praktiliselt kõik uurimusega ühel või teisel viisil haakuvad mõisted, alustades terminist "folkloor", on defineeritud, näidatud on nende päritolu ja tähenduse muutumine ajaloolises perspektiivis. Ka see raamatu osa on omamoodi "teatmik" — arvukatel allikatel põhinev ülevaade antropoloogia, aga samuti etnomusikoloogia ja lingvistika teadusharu mitmesugustest teooriatest, meetoditest ja uurimissuundadest. Kõigi mõistete defineerimise taotlus on märgatav ka raamatu teistes peatükkides, mis on teadusliku käsitluse puhul iseenesest hinnatav, kuid muudab mõnikord teksti veidi raskepäraseks — tundub, et liigne "enesekontroll" pidurdab mõtte arengut.

Otseselt setu itkukultuurile on pühendatud peatükid neljandast kaheksandani. Kolmas peatükk ("Vaateid setu rahvalaulude kogumistöõle") kuulub sisuliselt raamatu sissejuhatavasse ossa, viimane ("Itkud kontserdilaval") räägib aga rahvamuusika eksisteerimise võimalustest uutes "eluvormides". Setu itku uurimisel on põhiline rõhk pandud matuse- ja pulmarituaali (neid mõlemaid võib nimetada ka siirderituaaliks) psühholoogilisele mõtestamisele ning itku poeetilise teksti sisulisele ja struktuurianalüüsile. Erilist tähelepanu on pööratud veel itkemisega seotud rahvapäraste terminoloogiale, mis aitab lugejal läheneda laulikute enda arusaamale itkemisest. Eelnimetatud teemade käsitlus on autoril eriti kõitev ja põhjalik. Selle kõrval jääb itku muusikaline analüüs mõnevõrra tagaplaanile, piirdudes mõrsjaitkude uurimisega eeslajla partii põhjal.

Kuigi üldiselt jätab raamat igati tervikliku mulje, tulenevad selle artikliväitekirja žanrist mõned lüngad teema esituses. Kuna uurimuse pealkiri "Setu itkukultuur" paneb ootama probleemi võimalikult ammendavat käsitlust, torkavad need lüngad lugejale silma. Nii jäävad, erinevalt pulmakombestikust, surnuitkuga seotud rituaalsed toimingud peaaegu kirjeldamata, kuigi on mainitud, et "itkemise aeg ja koht olid rangelt reglementeeritud, samuti kombestik ja isegi riietus" (lk 103). Surnuitku muusikaline külg jääb täielikult vaatluse alt välja, mis võib kahtluse alla seada autori olulise väite setu kõigi itkuliikide poeetilise ja muusikalise struktuuri sarnasusest. Oma muljete põhjal setu itkudest ei saaks ma kuidagi öelda, et surnu- ja mõrsjaitkude viisid on samad või väga lähedased; ka esitusmanner on oluliselt erinev. Nii kaua, kui erinevate itkuliikide muusikalist struktuuri pole põhjalikult võrreldud, jääb see küsimus minu jaoks lahtiseks.

Sellega seoses tekivad raamatut lugedes veel mõned põhimõttelised küsimused. Kas sooloiitkud surnule ja pulmades kõlavad kooriitkud kuuluvad tõepoolest ühte laulužanrisse? Kas laulmise ja füsioloogilise nutmise piiril kõikuvaid sooloiitke tasub üldse "lauludeks" nimetada? Kas koori esitatud kindla lauluvormiga mõrsjaitke ei oleks õigem vaadelda itku tekstiga (ja funktsiooniga) pulmalauludena? Ka Vaike Sarv ise märgib, et "mõrsjaitke eraldab muude pulmalaulude hulgast eeskätt funktsioon" (lk 163). Teiste sõnadega — stiililised erinevused mõrsjaitku ja muude pulmalaulude viiside vahel ei ole olulisemad kui muude pulmalaulude viiside omavahelised erinevused. Kooriitku laululist iseloomu tunnistades nimetab Vaike Sarv seda mõnikord ka "itkulauluks".

Üsna usutavalt kõlab oletus, et varasematel aegadel kõlasid sooloiitkud ka pulmades (lk 121). See kutsub tõmbama paralleele vene itkutraditsiooniga, mida mingil määral tunnen. Venemaal esitati üksinda nii surnukui ka mõrsjaitke, nende kõrval olid aga olemas itku tekstiga pulmalaulud, mida esitas mõrsja sõbrataride (Setumaal *podruskite*) koor. Sarnasus avaldub samuti mõrsjaitkude esitamise rituaalses kontekstis, mõnikord isegi detailides. Näiteks mõrsja kummardamine sugulastele, mille juures pidi ta end lausa vastu maad heitma, oli kombeks ka Põhja-Vene-

maa aladel (vrd lk 118). Samuti on Venemaal tuntud võimalus, et mõrja asemel itkes keegi vanem naine (vrd lk 121).

Itku ja laulu mõiste eristamine ei ole sugugi lihtne. Vaike Sarv esitab ka ise küsimuse, "kas itkemist võib üldse pidada laulmiseks?" (lk 113), ja otsustab, et itkude puhul on siiski tegemist ühe laululiigiga, sest nende tekstidel on kindel poeetiline vorm (seda näitab ta ilmekalt raamatu kuuendas peatükis). Kuid erinevus itkemise ja laulmise vahel ei näi peituvat mitte niivõrd teksti struktuuris, kui võrd esitusmaneeris ja ka viisi ehituses. Seda tõestab võimalus esitada sama struktuuriga teksti nii itkuna kui ka lauluna (mis toimubki soolo- ja kooritkude puhul). Itkužanri määramisel toetub Vaike Sarv selle funktsioonile ja teksti sisulistele ja vormilistele tunnustele, mis on iseenesest loogiline. Samal ajal peaks oluline erinevus, mis lahutab itkemist laulmisest ja mida kas või intuiitiivselt tajub iga soolokitkemist kuulnud inimene, kindlasti kajastuma mis tahes žanriliigitus.

Võttes eesmärgiks setu itkutradsiooni kultuuritausta näitamise, olnuks loomulik vaadelda üldjoontes ka selle lähimat konteksti — setu laulutradsiooni üldse. Võrdluses teiste viisidega oleksid itkuviiside spetsiifilised muusikalised tunnused vahest paremini esile tulnud. Kuid ülevaate tegemine sellest, mida pole veel küllaldaselt uuritud, tähendaks sisuliselt omaette uurimuse kirjutamist. Tööst, mis on tegelikult esimene monograafia setu rahvalaulu alalt, oleks selgelt ülekohtune oodata teema ammendavat käsitlust. Vaike Sarve raamat pakub lugejale ohtralt mõtlemisainet ja mitme probleemi puhul ka nende lahendust. Samas jääb uurimus mõnes mõttes avatuks, mis paneb ootama sellele sisulist järge.

ÕNNITLEME!

3. veebruar
GUNNAR PEDRAUDSE
helirežissöör ja helilooja — 75

4. veebruar
MEEME SAAREVÄLI
kontrabassimängija — 60

6. veebruar
AINO HIMBEK
pianist — 70

8. veebruar
HELJU SÕERD
filimimonteeriija — 60

14. veebruar
IVAR LAIDE
laulja — 70

14. veebruar
ALEKSANDER SARAPUU
laulja — 60

14. veebruar
AVO OTS
trompetist — 50

19. veebruar
THERESE RAIDE
pianist — 80

20. veebruar
EDVARD OJA
*dokumentaalfilmide režissöör
ja operaator — 50*

24. veebruar
VALENTINA HEIN
laulja — 80

25. veebruar
MATI KIRSIMÄE
trompetist — 60

27. veebruar
RAIMOND ALANGO
laulja — 75

27. veebruar
TÕNU KATTAI
laulja ja näitleja — 50

"VIIMNE RELIIKVIA" KOLMKÜMMEND AASTAT HILJEM

1999. aasta suvel möödus kolm aastakümnet eesti esimese ja senini väidetavalt ainsa kultusfilmi "Viimne reliikvia" sünnist. Et üheks olulisemaks võttepaigaks oli toona ka Põlvamaa Täevaskoda, siis peeti seal nüüd juba poolteist aastat tagasi 25. juulil sünnipäevapidu. Päeval toimus Põlva Kultuurikeskuses konverents, mille esimene pool oli pühendatud "Viimsele reliikviale" ning teine eesti filmikunsti olevikule ja tulevikule. Ettekannete ja sõnavõttudega astusid üles Arvo Valton, Jaan Ruus, Jüri Sillart, Peeter Torop, Karlo Funk, Ilmar Raag, Jaak Lõhmus jt.

Algselt kavatseti kõik räägitu panna kaante vahele — Eesti oludes ei ole ju kuigi tavaline, et ühele filmile pühendatakse, võib öelda, teaduslik konverents. Ent filmiraamatutega on meil nii, nagu on — neid peaaegu ei ilmugi. Nüüdseks on juba palju vett merre voolanud. Raag jõudnud Ameerikas tudeerida ja Funk lõpuks jõudu leidnud reklaamiarist lahti öelda. Koos veavad nad praegu ETVs väga head teisipäevast väärtifilmiõhtut. Toome järgnevalt ära "Reliikvia" konverentsil nende esitatud ettekannete artikliteks vormitud versioonid. Lähemal ajal ilmub TMKs ka Toropi põhjalikult läbi kirjutatud, tollasele ettekandele tuginev uurimus "Reliikvia" erinevatest kirjanduslikest allikatest ja nende seosest filmiga.

Sellesama konverentsi õhtul mängiti Täevaskojas viimast korda eelmisel aastal Pirita kloostris varemetsa menukalt läinud vabaõhuetendust, audiovisuaalset multimeedia fantaasiat "Viimne võttepäev", mis ei pretendeerivat ajaloolisele tööle, kuid andvat ometi küllalt tõepärase nägemuse toimumist, st "Viimse reliikvia" sünnist.

Suvelavastusest oodatakse enamasti hoogsat, lõbusat ja lõõgastavat ajaviidet. "Viimne võttepäev" pakkus hulganisti jaburaid ja jantlikke olukordi. Režissöör Grigori Kromanov ei viibi võtteplatsil, teda on ootamatult kutsutud Moskvasse või kuhugi mujale. Ja äkki on selgunud, et kolmandik seni võetud materjalist osutus tehniliseks praagiks. Gabrieli osatäitja peab aga järgmisel hommikul Ukrainasse tagasi lendama. Nüüd tuleb kibekiiresti paljud olulised stseenid ümber võtta, ka see, kus Gabriel suud-

leb Agnest. Teine režissöör Siim, operaator Ruudi ja eelkõige pürotehnik Mait asuvad tegutsema ning palju tõsisemalt mõeldud filmist saab romantiline seikluslugu, nagu me seda täna teame.

"Viimse võttepäev" oli teostuselt küllalt tavatu ja uudne: lisaks kinolinal aeg-ajalt jooksvatele "Viimse reliikvia" lõikudele näidati suurel ekraanil video vahendusel platsil toimuvat. Seega sündis etenduse kõrval samal hetkel ühtlasi filmi tegemisest. Teadjamaad otsisid tegelaskujude tagant kindlaid prototüüpe, mõningat sarnasust leitigi, rohkem võis aga oletada, et tegemist oli nende aastate üsna tüüpiliste filmiilma esindajatega.

"Viimsele reliikviale" on igas suhtes õnnelik saatus olnud. Nõukogude ajal oli mängufilmi eelarve stabiilselt 350 000 rubla. "Reliikvia" läks erandkorras maksma üle poole rohkem — 750 000 rubla ehk praeguses vääringus 17 miljonit Eesti krooni. Millal meil nüüd nii kallis film tuleb? Esimese aastaga vaatas seda 45 miljonit inimest, ta oli sel aastal N Liidus vaadatavuselt esimene film. Üldse müüdi "Viimsele reliikviale" 70 riiki, nii paljudesse kohta- desse pole hiljem jõudnud ükski Eesti film.

Mitmed meie näitlejad tegid selles oma parima filmirolli. Ka peaosatäitjatele Aleksandr Goloborodkole Ukrainast ja Ingrida Andriņale Lätist kujunes "Viimne reliikvia" tähetunniks. 1995. aasta oktoobri lõpul ilmus režissööri abikaasa Irena Veisaitē-Kromanova koostatud eesti mahukaim filmiraamat "Lavastaja Grigori Kromanov". Sellal viibisid taas Eestis ka Goloborodko ja Andriņa.

SULEV TEINEMAA

"VIIMNE VÕTTEPÄEV". Tekst: Jüri Ehlvest, Margus Kasterpalu, Ilmar Raag ja "Viimne reliikvia", lavastaja Margus Kasterpalu, kunstnik-lavastaja Hardi Völmer. Osades: Katariina Lauk-Tamm (Agnes), Raivo E. Tamm (Gabriel), Peeter Jakobi (Ivo), Jaan Rekkor (teine režissöör Siim), Merle Palmiste (klapitüdruk Maie), Guido Kangur (pürotehnik Mait), Rein Oja (operaator Ruudi), Tõnu Oja (hobusemees), Kalle Kõivu action-grupp.

"Viimne võttepäev", 1998. Lavastaja Margus Kasterpalu. Operaator Ruudi (Rein Oja). Populist ja tehnikraat, kes ei usalda kedagi peale iseenda ja filmitehnika.



"Viimne võttepäev". Gabriel (Raivo E. Tammi) ja klapitüdruk Maie (Merle Palmiste). Gabriel on poeedi hingega, kuid mitte liiga intellektuaalne ilus mees; Maies on säilinud veel kõik kinotegemisega seotud ideaalid, tema ülesandeks on lüüa klappi enne võtet, ent kui Agnes kapriisitseb, peab ta olema ka dublandiks.



"Viimne võttepäev". Pürotehnik Mait (Guido Kangur). Vana kooli mees, nn joodikust kirurg, kes on küll kogu aeg täis (kui ta just pohmeluse all ei kannata), aga kelle käsi opereerides kunagi ei värise.

"Viimne võttepäev". Ivo (Peeter Jakobi). Aegade side: Peeter Jakobi mängib Peeter Jakobit, kes mängis Ivo Schenkenbergi, jäädes seejuures muidugi mõista iseendaks. Ander Ilpi fotod

AINUS RELIIKVIA JA LEIGE MASIN



“Viimne reliikvia”, 1969. Režissöör Grigori Kromanov.

Eesti Filmi Sihtasutuse andmetel on kuni 1994. aastani ainuüksi “Tallinnfilmis” valminud 116 täispikka mängufilmi. Paar-kümmend aastat hiljem asutatud “Eesti Telefilm” toodang küündis 45 mängufilmini.* “Viimse reliikvia” üle arutlemine pole nende arvude taustal sugugi nii iseenesestmõistetav, kui võiks arvata. Eesti filmist võib leida olulisemaid saavutusi kui üks stiilipuhas mõõga ja mantli seiklus — kuid tõenäoliselt mitte populaarsemaid. “Viimse reliikvia” mõtestamine jääb kriitikal lööksuks, millesse kehvadel aegadel ikka uuesti kukutakse.

Publikule tähendab kodumaine film eelkõige meelelahutust ning mitmed tõsisemad tööd pole seda pakkunud võrreldaval määral “Viimse reliikviaga”. Selles mõttes on “Viimne reliikvia” ka ainus reliikvia, sest “Kevade”, “Libahunt” või “Ukuaru” kuuluvad

otsesemalt rahvusliku kino valdkonda, millele on tulnud vähemalt osalt ajada filmiväliseid asju. Nende toimeväli on piiratud rahvuskultuuriga ning filmikeelest sõltumata on nad pidanud jäädvustama kirjandusklassika tähtsuseid. Kirjanduspäraselt lavastatud psühholoogia, realism ja kanoonilisus on neis kammitsenud filmi vabameelset liikumist.

Teiselt poolt paistab ka teatri traditsioon olevat osutunud filmist tugevamaks. Kinematograafiliselt üsna raskesti edasi antav pausiefekt ja näitlejate mängulaad suletud ruumis on filmitegijaid kallutanud mõistma kino tegelaskeskse näitekunstina. Kaasaegsuse, samaaegsuse ja valguse meediumi on kasutatud pigem stabiliseerivate väärtuste taasesitamiseks. Kaasaja asemel korratud minevik, vahetu kohalolu asemel tunnetatud tekstitervik ja valguse kaduvuse asemel ette-

vaatlik tumedus. Märkimisväärne hulk eesti filme on valminud kirjandusteoste järgi, mille stsenaariumi on kirjutanud teine kirjanik. See võib tähendada, et kinematograafiliselt mõtleivad stsenaariste või eksperimenteerivaid ja improviseerivaid režissööre pole saanudki tekkida.

Tiit Hennoste on oma käsitluses toonud esile eesti kirjandusele tunnuslikke hüppeid modernismi poole läbi sajandi. Filmis kui koos modernsusega tekkinud kunstialas on keerukam otsida just kinole omaseid modernismi tunnuseid. Glen Norton oma artiklis Antonioni modernistlikust filmikeelest näeb modernismi käivitava jõuna põhjuse otsimist nähtustes, mida ei saa mõista. Kadunud põhjust otsitakse nii endast kui ümbritsevast. Randy Malamudi jaoks avaldub modernism hoiakus, *mis aktsepteerib ja mõistab psühholoogilise kaose eeltingimust ja kaootilist ebakindlust välises maailmas, mis tekitab seesmise segaduse ja ebakõla*. Samuti eeldab modernism, et see *esmane tingimus võib olla ja on tabatav ning muudetav elujõuliseks kommunikatsioonisteemiks*. Narratiivsete reeglite asemele, mis organiseerivad filmi mõtestatud tervikuks, astuvad ebakindlus ja konfrontatsioon — tavatud kogemused varasemate tüüpkonfliktidega võrreldes.

Eesti kinos on modernismiga kontakti otsitud Kaljo Kiisa "Hullumeelsuses". Teine, teooriakaugem võimalus modernismi tuvastada on käsitleda eesti filmi tervikuna kui katset iseseisvuda traditsioonilisest teatrist ja sellele omastest teemadest. Modernistlik oleks film, mis nii kujutamise reeglite, karakterite loomise kui ka loo ülesehituse poolest püüab end teatrist lahti tõugata. Liikumine, mis sellest tõukest algab, võib viia nii ülevoolava kerguse kui ka keeruka puhtvisuaalse kujundlikkuse suunas, ilmselt ka teistsugusesse, kinematograafilisemasse teatrasuusesse.

Filmitootmine hakkas Eestis süstemaatiliseks kujunema nõukogude ajal ning seda polnud keskvoimul raske kontrolli all hoida. "The Oxford History of World Cinema" toob liiduvabariikide kino analüüsid välja paradoksi, mis iseloomustas tõenäoliselt ka Eestit. Tsentraalselt kontrollitud filmitööstus, mille abil püüti publikut ideoloogiliselt mõjutada, lõi rahvuskultuuriliselt autentseid filme, mille kaudne mõju osutus vastupidiseks. Tõenäoliselt nii kaalukamate ekraniseeringute kui ka kergeste komöödiade ülekaalu tõttu on "Viimne reliikvia" omandanud populaarsuse, mis ulatub üle kolmekümne aasta. Kui "Viimne reliikvia" on sundinud ennast vaatama ka 90-ndatel, siis juba filmitootmise languse ja irooniliselt mõistetud positiivsuse tõttu. Lennukas dialoog ei ole täna enam see, mis ta oli eile, ning filmitootmise seisund pole hõlme enam see, mis ta on täna. Just praegu tuleks "Viimne reliikvia" mõneks ajaks unustada ja populaarse filmietalonina mälust kus-

tutada, et teha teed uutele ilmingutele. "Viimsest reliikviast" peab rääkima, et vabaneda ühe kivistunud popi-fenomeni vangistusest. Kolmkümmend aastat hiljem ei saa biitleid nähes enam sama siiralt vaimustuda — nad kehastavad veel ainult nostalgiat ja tarbimisrõõmu, mitte autentseid kogemusi.

"Reliikvia" tugevaim külg on tema pragmaatiline ja voolav pinnalisus. Filmi arenguga võib samm-sammult kaasa liikuda ja jälgida, kuidas lühikeste, täpsete stseenidega arendatakse ajaloolist romantilist seiklust. "Viimne reliikvia" on läbini ebateoreetiline ning tal oleks pigem õpetuslik kui püsiv väärtus, kui ta oleks valminud mujal. Tõlgenduslikult pole filmil midagi varjata. Nii osutuvad "Reliikvia" seesmusel lähtuvad, näiteks strukturalistlikud tõlgendused algusest peale kasutuks, või pigem kinnitavad probleemilt igal hetkel oma paikapidavust. Filmi mõju tollases olukorras polnud ilmselt juhuslik. Ka tšehhi populaarseim film läbi aegade on ajalooline seiklusfilm. Valminud on see vaid aasta varem kui "Viimne reliikvia" — 1968.

Mõõgaga kontseptsioonide vastu

Teooriate all mõistetakse tänapäeva humanitaarias suuremaid mõistevõrke, mis ei tarvitse pärineda ainult ühest uurimisvaldkonnast. Ameerika kriitilises teoorias ei pea mõistend olema loogilise rangusega seotud ning uusi mõisteparaate konstrueeritakse üsna vabalt ja subjektiivselt. Rangemad käsitlused vaatlevad filmiteksti üldmõistetavatelt ja kontrollitavatelt lähtekohtadelt. Selliste teooriate kasutatav mõisteparaat on külm ja erinevuste suhtes küllaltki jäik, toetudes eest leitavatele definitsioonidele.

Teine, tavakriitikale lähem filmi mõtestav kõnepruuk on peaaegu mõistevaba, esseistlik ja tendentslik, andes edasi sageli kirjutaja suhtelisel süstematiseeritud muljeid. Sellist lähenemist võib nimetada soojaks teooriaks. Nähtud tõlgendatakse erinevatel positsioonidel läbiseigi, nautides kirjeldatava ja tõlgendatava mitmekülgsust mängu. Esimesel juhul peaks "Reliikviast" rääkima sisust lähtuvalt, tekestist leitavate märkide, narratiivi ja semiootika keeles, teisel juhul *camp*'i ja hedonismi seosetuse kiirkõnes. Käesolev lähenemine püüab jääda kahe vahele, popkultuuri ja sisuliste tõlgenduskaardetega piiritletavasse tsooni. See on leige masina käivitamise katse.

1960-ndate kino seisnes mitme maa uues laines ja modernistlikes otsingutes. Režissöörilt oodatigi enda loodud keele ja kogemuse originaalset sidumist ühiskondliku kontekstiga, mõju kinovälisele maailmale. Võõrandumise ja elukeskkonna fragmenteerumise kontseptsioon olid kunstilise filmi eeldused, mitte lihtsalt üks võimalikke teemasid. "Reliikvia" hoiab sellest puhta žanrifilmina esmapilgul kõrvale. Visuaalselt on filmi

keel sündmustega vastavuses: kaameratöö on niisama selge ja eesmärgipärane kui sündmustik, jälitamiste ülevõtmisega on rohkesti vaeva nähtud. Montaaž mõjub paiguti üsna katkendlikult, kuid ka vahelduvad tegevuspaigad on vastandlikud. Muusikaga võinuks jääka montaaži tõenäoliselt siluda. Samas annab järsk, justkui mõõgaga katkestatud lõige mitmele stseenile lõplikkuse ja pöördumatu se konnotatsiooni. Montaaž lükkab "Reliikviale" sisse hoo, mida me eesti filmis tavaliselt ära ei jõua oodata.

Võitlused pole filmis stiliseeritud, tera lõikab ihu üsna toore avameelsusega. "Reliikvia" pole ainult tundeliselt romantiline, vaid ka küllaltki metsik. Liivi sõja aegsed rüüstamised, võimu killustatus ja ebakindlus pakuvad selleks piisavalt alust. Ent 60-ndate lõpu olukorras, kus sisepoliitikas olid pead lendama hakanud, võis kauge keskaja lõpp hakata mõjuma kommentaarina päevapoliitikale. (Jüri Sillarti "Äratusest" võib leida stseene, milles keskajaga tegelevate ajaloofilme märke rakendatakse küüditamise kommenteerimiseks.) Montaažis antakse siiski ainult ühele üleminekule sümboolsem tähendus: kui ristatud pistoda ja mõök vahetuvad ristiga Agnest nunnaks pühitseva preestri käes. Siuliselt ei kasuta "Reliikvia" kuigivõrd rõhutatult sümboleid, lootes pigem vaataja informeeritust.

Film algab pahaendeliselt, võimu anastaja manifestatsiooniga: "Nüüd, kus usklik maailm on ketserite ja reformaatorite vääropeuse läbi hukka minemas, kus lokkab pordu-elu, kus talupojad jumala on ära salanud ja käe oma isandate vastu tõstnud, peame meie olema kõige õigem usukants siin riigis, ja meie hool ei tohi mitte raugeda." Ilmselt õigustas tsensori jaoks seda lõiku asjaolu, et kujutatakse silmikirjalikku kloostrielu ebamäärasest minevikust. Paralleelid Praha sündmustega on sellega varjatud, näiliselt ei valitse kommunistlike võimukandjate ja religioosse ordu vahel vastavust. Tagantjärele kõlab see koguni otsekohesemalt ja paljastavamalt. Kinnine organisatsioon kuulutab oma õigust haarata *status quo* säilitamiseks võim ükskõik milliste vahenditega, nagu hiljem selgub. Raudse käe ja ideede nimel võitlemise retoorika paistab siiski selgelt viitavat tollastele võimumehanismidele. Vabaduse ja iseseisvuse eest kõlavad monoloogid Gabrieli suust tõstavad jesuiitliku vend Johannese võimujanu veelgi rohkem esile.

Vaataja lõbutseb

Reliikvia, pühaku säilmete liini, on Bornhöhe jutustusele lisanud stsenaarist. Müstilise reliikvia üleandmisel esimeses stseenis avaldub kohe ka teine hoiak, mille tõttu "Reliikvia" tegelikult siinse popkultuuri teadvuse on kinnistunud. Sosistanud mõned vaeva-

lised sõnad, millest on peaaegu võimatu aru saada, annab vana mees reliikvia üle ja sõna otseses mõttes heidab hinge. See on demonst-ratiivne filmisurm, ebaolulise tegelase rõõmus mõrvamine, stsenaaristi ja režissööri vandenõu tema vastu. Tahtmatult või tahtlikult ületab "Viimne reliikvia" esimeses stseenis konvent-sionaalse piiri koomika ja tõsiduse vahel. Ilmselt väga vähesed alla kolmekümnesed vaat-ajad on "Reliikviat" vaadanud ilma selle keel-pöses-muigeteta. Kerge maneerlikkus ja pastel-ne *camp* i sära on eesti filmi vastus modernist-likele filmikeele otsingutele. Oletan, et "Re-liikvia" pühadust on paljuski aidanud alal hoida nooremate vaatajate sooviv naer. "Re-liikvia" ei jäta võimalusi mitte niivõrd erine-vaks tõlgendamiseks, kui diametraalselt vast-andlikeks suhtumisteks. Lõpuks võib filmi tagantjärele mõista ka reaktioonilise ja enda-ga rahuloleva meelelahutusena, mille abil ju-hiti tähelepanu kõrvale olulistelt ühiskondli-kelt teemadelt.

Ilmselt on paljud nooremad vaatajad filmi enda jaoks kokku pannud lõikhaaval. "Reliikvia" on imbunud katkenditena telerist. Vaevalt osataks öelda, millal filmi esimest korda vaadati. Juba nähtud stseenidele on peale kuhjunud eelnevaid stseene, mida nähti hiljem, kui sündmustiku edasine käik oli juba teada. Film on moodsustunud mälus um-bes kahekümneminutiste lõikude kaupa ja kujunenud lapsepõlve suvede sarnaseks mo-saiigiks, milles kronoloogilisel ajal pole mingisugust tähtsust. Ka sündmustel pole enam tähtsust, uuesti vaadates aktiveeruvad ainult fragmendid ja dialoogikatked. "Viimne reliik- via" on muutunud postmodernistlikuks aspek-tis, mille on esile toonud ameerika kriitili-se teooria üks rajajaid Frederick Jameson. Post-modernismi määratledes toob ta näite skiso-freenikust, kelle jaoks ümbritsev viljapõld muutub ootamatult müstiliseks väljaks, tohu-tuks sädelevaks ja peegeldavaks pinnaks. "Re-liikvia" on film, mis võib järsku avaneda ereda ebareaalse pinnana, kus tähendus on žestidel ja naeratustel, mitte ajalise järgnevuse loogikal.

Vaataja jätvad "Reliikvia" varjatumad tähenduseseosed tõenäoliselt ükskõikseks. See ei tähenda, et nad oleksid jätnud mõju aval-damata. Olukorrad ja hoiakud "Reliikvias" on äärmuslikult vastandlikud, samas kui võitle-vad jõud jäävad üsna ähmaseks. Siin on läbi-segi talupojad, sakslased, Schenkenbergi me-hed, klooster ja vaba mees Gabriel. Kas või "Kolmes musketäris" jagunesid leerid märk-sa lihtsamalt positiivseks ja negatiivseks.

Stseenis, kus von Risbieter saab ilmu-tuse, et peab abielluma, näeb ta Agnest esi-mest korda. Tüdruk hoiab süles lambatalle ning mõjub üleloomulikult süütuna. See post-kaardilik kitsi manifestatsioon sunnib mõtle-ma, kui kahvatuks on tavaliselt jäänud eesti filmi puhtvisuaalne külg. Esimeses pooles il-



"Viimne reliikvia". Ingrida Andriņa (Agnes).

mub Agnes veel mõned korrad koos loomadega. Mõistagi on tema hobune valge ja Gabrieli oma must. Artiklis "Casablancast" pakub Umberto Eco välja ühe selgituse, millel filmide pikaajaline populaarsus võiks põhineda. Lause või kujutis, mida me esimesel korral peaksime banaalseks, muutub kordamisel üha usutavamaks, armsamaks, siiramaks. Me unustame tähenduse ja kogeme veel ainult nostalgilist kaja.

Kirevatest tegelaskonnast hoolimata kasutab film nende määratlemisel detailides selgeid vastandusi. Kui peategelased on loomulikult kena välimusega, siis mungad ja Mõnnikhuseeni mõisa vallutavad talupojad on valitud groteskse kontrasti põhjal. Näitlejatel on ilmselt süngusele annet: ka 1998. aastal valminud soome filmis "Armuaeg" kehastasid vaimuhaigete ja pidalitöbiste saare asukaid XVIII sajandil eesti näitlejad.

Vähemalt osa "Reliikvia" edust võlgnetakse asjaolule, et kesksed näitlejad on valitud mujalt. Menufilmi müüt toetub sellele, et tegelased on ihaldatavad, kuid kättesaama-

tud. Selle eelduse täidab "Reliikvia" nii seikluste kui ka romantika osas. Peategelaste ilmselt ühekordne ilmumine eesti filmis pole lasknud nende tuntusel kuluda või teiseneda. Võib ka meenutada, kuidas 90-ndatel on eesti filmidesse lubatud mängima tuua küll Depardieu'd, küll Ornella Mutit, ning riigi suuruselt teine pank kasutab enda reklaamimiseks Itaalia modelli, kes tsiteerib James Bondi. Eesti näitlejatele on jäänud "Reliikvias" väiksemad osad. **Peeter Jakobi** Ivo Schenkenberg mõjub küll jõuliselt, ent pole positiivne kangelane. **Raivo Trassi** punapäine von Risbieter on puhtkoomiline karakter — rätsep Kiir, kes on vahetanud pressraua mõõga vastu.

Kultus tões ja vaimus

Poolusi on vastandatud filmi tegevuspaikade valikuga. Vend Johannes tegutseb külma strateegina, mida rõhutab malemäng abtissiga. Ta juhib sündmusi kõledast ja pimedast suletud ruumist teiste kaudu, mängi-

des vaenlasi üksteise vastu välja põhimõttel "eesmärk pühendab abinõu". Gabriel ja Agnes seikleavad vabas õhus ühest looduskaunist kohast teise, tegutsevad impulsiivselt ja meelekindlalt, tähistades avatust ja vabadust. Vend Johannes ja kloostri abtiss on selle paari kuiv kõverpeegel. Stseenid putukat uurivate munkadega ja Risbieteri suguvõsa parandamine ürikutes näitab kloostrit värvi ja vaimumimedana. "Reliikviale" lisavad eksootikat ka sellised üllatavad kõrvaltegelased nagu araabia neiu Schenkenbergi telgis või lautoga kurtisaan kõrtsis.

Sündmuste uskumatud, fantastilised ja häbenematud kokkulangevused "Reliikvias" tekitavad peapöörituse. Alates sellest, kui Gabriel ilmub Agnest päästma, kuni Piriita kloostri salakäigust Risbieteri majja sattumiseni koosneb sündmustik õnnelikust juhustest. Sellele vastukaaluks on lahingustseenid talupoegadega küllaltki toored, täis mässude metsikust. Unenägu, mis peab kuuluma peaaegu igasse eesti filmi, on siin samuti olemas. Tagantjärele tekitab ainult uudishimu, miks kostab nii sageli ebaloomuliku häälega karjumist. Võõristuse äratamiseks, kui see oli eesmärk, piisab vähemast.

"Reliikvia" mõju peitub paljuski tema musikaalses stiilis, laulusõnade üleskutses, mitte ainuüksi seikluslikus teemas või näitlejates. Kaheksakümnenndatel prooviti muusikafilmi mudelit tollasest kaasaega tuues ellu äratada, näiteks "Šlaagris", kuid märkimisväärsete tulemusteta. Kaheksakümnenndate eesti popmuusikal oli võimu, ent samasugust lihtsat ja komplitseerimata romantilist sära ei saanud olümpiajärgsesse aega kuidagi üle kanda. "Reliikvia" tabas eksimatult 60-ndate mängulise naiivsuse ja süütu seikluse närvi. Samal ajal toimus Woodstocki festival ning kuigi "Reliikvia" ei pea hipiliikumise armastuse-sõnumit lõpuni kinni, immitseb seda nii nunnadest kui ka sõjameestest. Kaheksakümnenndate algus "Šlaagris" seevastu paistab ekräänilt seismiselt korrumpeerunu ja trööstituna, muusika mõjub väsinult, nagu viimane pingutus kaotatud kerguse tagasivõitmiseks. Paralleele võib tõmmata Reagani ajaga, kui etableerunud rockistaarid osalesid konservatiivsetes poliitilistes kampaaniates.

"Reliikvia" vaataja võib lasta end järjest uuesti samadest lauludest võluda ja nende kaudu tuttavatesse sündmustesse tõmmata. Unustamine on filmi sisse kirjutatud, ehkki "Reliikvia" laulud kannavad hoopis teist sõnumit kui nostalgia, mida vaatamine enamikus praegu tundub äratavat. "Reliikvia" öeldakse olevat kultusfilm. Ja kui ta seni ka polnud, siis nii teemakohase etendusega, "Viimse reliikvia" konverentsi kui ka ettekanetega omandab ta rohkem õigust kultusfilmi staatusele.

Üks küsimusi on olnud, kuidas on "Reliikvia" saavutanud nii üksmeelse popu-

laarsuse. Vastus, milline see ka ei oleks, on samuti üdini pragmaatiline nagu "Reliikvia" ise. Vastus aitab mõista, milliseid filme tuleks teha, et kohalik publik kinno tagasi tuua. Meie filmi ja publiku taasühinemine paistab sõltuvat sellest, kas me suudame kolmekümne aasta vanust fenomeni uuesti korrata või mitte. Ent vastus küsimusele ei tähenda ilmselt "Reliikvia" korratavust. Mitte, et film oleks nii ainulaadne.

"Reliikviat" ei ole võimalik järele teha põhjustel, mis on religioosset ehk kultuslikku laadi. Me võime luud selles ilusas kastis rahva teadmata asendada teistega, ning usk reliikvia imetgevasse mõjusse säiliks. Ent filmis on ühtviisi nähtaval nii kest kui ka sisu, see, mida me vaatame, on läbipaistev ja teraviklik. Paradoksaalselt püsiks usk järeletehtud reliikviasse juhul, kui keegi sisu lähemalt ei uuriks. Teine võimalus on panna tõelised säilmed uude kasti. Kultusobjekti puhul tähendab see veelgi kindlamat ebaõnnestumist. Kommunikatsiooni seisukohalt toimib see, mis on nähtaval. Pinna soliidus annab sisu autentsuse suhtes garantii, mitte vastupidi. Veenvuse huvides peab reliikvia välja nägema veidi kulunud, andma edasi kadunud aegade suursugusust ja usulise ime kättesaamatu ehedust. Reliikvia saab olla viimne ja lõplik ainult kuuludes minevikku. Filmina on "Viimne reliikvia" ühtlasi ainus reliikvia. Tegelikult juhtus keskajal sageli, et ühe pühaku kätt hoiti kolmes kohas. Milline on kõige õigem, pole uskuja seisukohalt oluline teada.

Suurte filmide minevik võib pidurda da publiku ja filmi vastastikust kommunikatsiooni kaasajas. "Viimse reliikvia" kõrvale tuleb välja mõelda ja pakkuda uusi võimalikke kultusfilme, et võiksime koos munkadega öelda: "Jumal olgu kiidetud, kes lasi tõe jalle sedapidi paista!"

* Täpsustuseks. Tallinna Kinostudio hakkas tegutama 1947. aastal, aastast 1963 kannab see "Tallinnfilmi" nime. Esimene sõjajärgne eesti mängufilm "Elu tsitadellis" valmis 1947 "Lenfilmi" baasil, sama režissöör Herbert Rappaport lavastas seejärel veel kaks eesti mängufilmi "Lenfilmis". Tallinna Kinostudio esimene iseseisvalt tehtud mängufilm, värviline kontsertfilm "Kui saabub öhtu..." (rež Aleksander Mandrökin) valmis 1955. aastal. *Summa summarum* vastab toodud arv, 116 mängufilmi, enam-vähem tegelikusele. Eesti Televisiooni esimene mängufilm, Virve Aruoja "Näitleja Joller" valmis 1960. aastal, aastal 1965 asutati studio "Eesti Telefilm". Selles toodetud mängufilmide arv 45 on mõnevõrra üle pausutatud, ilmselt on juurde lisatud ka mõningad mänguliste elementidega muusikafilmid. (Toim)

VIIMSET RELIIKVIAT OTSIDES: SIIM ON KLOOSTRI TAGA METSAS



"Viimne reliikvia". Neli munka tuvipuuridega.

1987. aastal toimus Tartu Ülikooli raamatukogu konverentsisaalis mälestusväärne Voltaire'i tõlkimise vaidlus. Ma ei mäleta enam täpselt konteksti, kuid üpris lõpu eel teatas Linnart Mäll, et ta võib avada oma värskelt tõlgitud Konfutsiuse teksti suvalisest kohast ja ikka leida mõne ülitarkuse. Väite kinnituseks võttis ta näiliselt huupi ühe paberi ja luges: "Õpetaja ütles, rumala inimesega on igav rääkida. Targa inimesega ei ole." Seepeale tõusis saalist püsti Lauri Vahtre, kes ei tunne idamaise mõtte ees liiga suurt aukartust, ja küsis: "Miks on nii, et kui Konfutsius seda ütleb, siis on see ülitarkus, aga kui mina oleksin sama asja öelnud, olnuks see banaalsus?"

Küsimus oli muidugi õigustatud, ent samas eeldas see, et arvesse tuleb võtta vaid mõttetera rumala ja targa inimesega rääkimisest. Ometi sisaldas tsitaat ka sissejuhatuse: "Õpetaja ütles..." Tegemist ei ole tühja lause-täitega, vaid ääretult tähtsa informatsiooniga, mis asetab järgneva mõttetera autoriteetse legendi konteksti. Ainult koos selle sissejuhatusega võis see lause jõuda aastasadadetagusest Hiinast Eestisse.

Tahan öelda, et me ei korja minevikust mitte ainult tsitaate, vaid ka nende lausumise kontekste, mis peaksid kujundama meie suhtumist tsitaati.

Kuidas rääkida "Viimsest reliik-

viast"? Seda filmi ümbritseb eesti tänapäeva kultuuris niivõrd ränk müüdikoorem, et filmi eneseni jõudmine tundub võimatu. Muidugi, puhast sõnumit või filmi ei olegi olemas, on vaid hetk, mil me seda vaatame. Kui me hiljem üritame filmist rääkida, siis meenutame tegelikult vaid filmiga kohtumise hetke, mis sisaldab tsitaate filmist, kuid lisaks veel palju



"Viimne reliikvia". Rolan Bökov (vend Johannes) ja Elsa Radziņa (abtiss).

muudki. Ja tihti on just kontekst saladuse võti. Mitte iga kunstiteos, millele maailm toetub, ei ole meistriteos. Isegi kui see tervele mõistusele paistaks paradoksaalsena, ei saa ometi eitada, et nende teoste hulgas, mis meie elu märgistavad, on kummaliselt palju kahtlase väärtusega kraami.

Võiks idealistlikult väita, et kui üks teos meie mõttemaailma kujundab, siis on tegemist meistriteosega. Hää küll, võtkem "Kalevipoeg". Rahvuseepos, millest igaüks oskab meenutada vähemalt paari rida, rääkimata kõnekeelde läinud metafooridest. Kas tegemist on meistriteosega? Tuglas ei jätnud seal kivi kivi peale. Tegemist ei ole autentse rahvaluulega, kuna tohtrihärra Vörust pidas tihti paremaks kasutada omaenda luulet autentse pärimuse asemel. Veidi laiemas laastus vaadates on aga vaieldamatu, et soomlaste "Kalevalal" on tunduvalt enam haaret kui meie kangelasel, kes ootab kahest otsast põlema puhkevaid peerge. "Kalevipoeg" ei ole suurkirjanduse meistriteos, ent ometi ei saa me temast kuidagi mööda. Sellest tekstist on ajalooliste püüdluste taustal saanud müüt, üks nendest vaadetest, millele toetub ja millest ammutab jõudu meie eneseteadvus.

Ka "Viimne reliikvia" on üks meie kaasaegse kultuuri müütidest. See aga tähendab, et kui keegi taas küsib selle lõppematu küsimuse: "Mis on "Viimse reliikvia" menu saladus?", siis ei ole vastus mitte ainult filmis, vaid tema vaatamise kontekstis.

Muidugi on nüüd neid, kes tahaksid vaielda, et "Viimne reliikvia" on ikkagi väga hea film. Olgu. Seome prooviks "Viimse reliikvia" Hollywoodi kunstilisse Prokrustese sängi. Hollywoodi mõõdupuu on antud hetkel õigustatud just seetõttu, et "Viimne reliikvia" on eelkõige üldrahvalikult populaarne seiklusfilm, mistõttu võrdlused Tarkovski, Fellini või Bergmani meetoditega oleksid kohatud. Igaühel neist suurkujudest on väga isiklik maailmanägemine, samal ajal kui Hollywood on suisa akadeemiliselt kanoniseerinud oma menufilmide reegleid.

Kõige lühemalt summeerides nõuab Hollywood identifitseerimisele tuginevat pinget kruvimist. See saab alguse tšehhovlikust nõudest, et lõpus puruks lendav reliikviakast oleks olemas juba filmi alguses. O. K., sellega meil probleeme ei ole, kuid sealt edasi algavad probleemid. Kas "Viimne reliikvia" on film puhas kondikastist. Ei. Hitchcock kutsub seda laegast *mcguffin'*iks ehk ettekäändeks sündmuse käivitamisel, samal ajal kui film räägib siiski millestki muust. Kuid millest? Kas Agnese ja Gabrieli loost? See ongi esimene probleem.

Jah, muidugi on film vabadusest. Gabriel on vaba mees, Agnes tahab saada vabaks oma seisuse reeglite ja mässajad tahavad lihtsalt vabadust. Kuid selleks, et vaatajat ekrani ette naelutada, on vaja nende püüdluste esitamise dramaatilist konflikti.

Billy Wilder kohtas kord üht stsenaristi ja küsis: "Mida'sa parajasti kirjutad?" — "Üht armastuslugu." — "Ah, mis neid siis lahutab?"

Hollywoodi ideaalfilm on alati kesksest dramaatilisest konfliktist, kus peategelased tahavad midagi, mida on raske saavutada. Kui vaataja saab juba filmi alguses aru peategelase lõppeesmärgist, on ta automaatselt seotud peategelase hirmudega, et soovitu võib ka mitte teoks saada.

"Viimse reliikvia" puhul on selline pinget suhteliselt nõrk. Peaaegu pool filmi möödub, ilma et peategelastele mõni eesmärk väga oluliseks muutuks. Mässajate teema jääbki nõrgaks, kuna film ei näita, miks neil seda vabadust nii väga vaja on? Mässajate ninamehe ladus jutt on rohkem formaalne kohatäide, kui peibutis vaatajate aktiivseks kaasaelamiseks.

Alles pärast seda, kui Ivo on Gabrieli le noa selga löönud, sünnib filmi esimene kirglik tegutsemismotiiv. Agnes ja Gabriel (tõsi küll, peamiselt Gabriel) püüavad taas kokku saada. See on huvide konflikt, millest vaatajad hoolivad, kuna eelnevalt on film tõestanud, et nad meeldivad teineteisele ja lahusolek on vastu nende soovidele. Alles siis tekib pinget: kas peategelased saavutavad oma tahtmise või mitte? Samal ajal on pool filmi juba läbi.

Tõdedes, et "Viimse reliikvia" dramaatiline struktuur jääb haarava seiklusfilmi žanri jaoks liiga nõrgaks, tuleb õigustatult küsida, mis seda asendab? Otsustades selle järgi, kuidas eestlased "Viimsele reliikviale" igapäeva kontekstis vihjavad, võib väita, et filmi dialoog töötab peaaegu sajabrotsendilisel. Kõlav ja lihtsalt meelde jääv. Niisamuti sisaldab film terve rea suurepärase misanüstseeniga eraldi seisvaid stseene. Ka see toimib. (Parim hiljutine näide sellise struktuuri efektiivsusest on "Pulp Fiction".)

Kokkuvõtvalt on "Viimne reliikvia" lihtne, mitte eriti pingestatud struktuuriga, lõõva dialoogiga stseenide rida talupoegade vabadusvõitluse taustal. Keskse loo võiks kokku võtta ka klassikalise skeemiga: *Boy meets girl, boy loses girl, boy refinds girl*.

Kui teile tundub, et ma jätsin analüüsis midagi olulist välja, siis küsige endalt igaks juhuks, kas väljajäetu ei tulene äkki teie enese filmivälisest teadmistest, mis selgitaks ka seda, mida filmis ei ole.

Näiteks mässajate motiiv "Viimses reliikvias". Eestlaste identiteedi diskursuse ko-

haselt me oleme "mässavate talupoegade" järeltulijad. "Seitsmesaja-aastase orjapõlve" meeldetuletamiseks piisab vihjestki (ja nõukogude ajal veel vähemastki), et me omistaksime neile takkusjuukseliste esivanematele *a priori* positiivse tähenduse. Samal ajal peab aga sakslasest aadlipreili ja ebamäärase päritoluga Gabrieli avamisele ohverdama tervelt pool filmi.

Julgen arvata, et filmi menu üks peamistest filmivälisest teguritest oli tema žanri ja stiili uudsus 1960. aastate lõpu eesti kinos. Välismaised "mõõga ja mantli" filmid olid juba tõestanud oma prestiiži, mille projektisioon "Viimsele reliikviale" mõjus nagu tõhus süst meie rahvuse eneseteadvusele. See väide tõestaks, et "Viimne reliikvia" kui müüt kõneleb rohkem vaatajatest kui filmist.

Peale selle olen kuulnud, et ajastu kontekstis peeti "Viimset reliikviat" väga julge seksuaalse graafikaga filmiks. Tänapäeval ei ütle see loomulikult enam midagi.

Potentsiaalse ajugümnaastikana ei pakuks mingit raskust "Viimset reliikviat" lõpmatuseni analüüsida, ometi jääb see indivi-

"Viimne reliikvia". Aleksandr Goloborodko (Gabriel) ja Peeter Jakobi (Ivo).



duaalse kogemuse jaoks valulikult puudulikuks. Seda enam, et filmi autoriteet on ajaga aina suurenenud. Kui ma ütlen: "Siim on kloostri taga metsas", siis ei ole selles lauses ei erilist vaimukust ega sügavamõttelisust, ent kaheksal juhul kümnest eestlased vähemalt naeratavad teadvalt. Sest nende jaoks ei toimi mitte see lihtlause üksi, vaid alati koos ärajäetud sissejuhatusega: "'Viimne reliikvia' ütles, et Siim on kloostri taga metsas." Hahhaa.

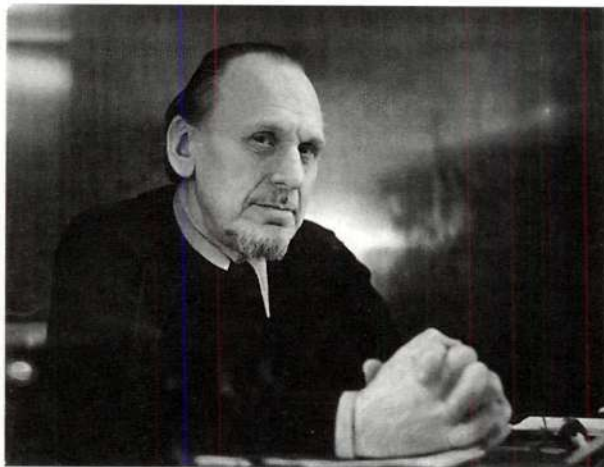
Lõpetuseks. Ma valetaksin, kui ütleksin, et ei olnud Peeter Jakobit mujal peale "Viimse reliikvia" näinud, kuid kohtudes temaga esimest korda näost näkku, valdas mind see seletamatu aukartus, mida tuntakse vaid suurte kunstnike-maagide ees. Muidugi aitas sellele kaasa näitleja väarikas käitumine, kuid eelkõige toimis aukartus läbi "Viimse reliikvia" müüdi. Ühtäkki ei lugenud enam, et "Viimne reliikvia" on pigem lihtsakoeline seiklusfilm ja Ivo selles filmis sirgjooneliselt paha tegelane. Eesti suur kinomüsteerium toimis tööpoolest.

GRIGORI KROMANOV sündis 8. märtsil 1926. aastal Tallinnas. Lõpetas 1953 Moskvas GITISE eesti stuudio. Töötas seejärel 1953—1956 Tallinna Draamateatris näitlejana, aastatel 1956—1961 oli Eesti Televisioonis režissöör ja 1962—1963 pearežissöör; 1963—1981 (vaheaegadega) "Tallinnfilmis" režissöör, 1981—1982 Vene Draamateatri peanäitejuht. Olnud TRK lavakunstikateedri õppejõud. Lavastanud Noorsooteatris (Maksim Gorki, "Põhjas", 1968) ja Tallinna Draamateatris (Kazys Saja, "Pühajärv", 1971; Enn Vetemaa, "Õhtusöök viiele", 1972; Max Frisch, "Santa Cruz", 1973; Shakespeare, "Suveöö unenägu", 1974). G. Kromanov suri 18. juulil 1984 Lahe külas Rakvere rajoonis. Filmid: 1964 "Põrgupõhja uus Vanapagan" (koos Jüri Müüriga),

1966 "Mis juhtus Andres Lapeteusega?", 1968 "Meie Artur" (dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", koos Mati Põldrega), 1969 "Viimne reliikvia", 1975 "Briljandid proletariaadi diktatuurile", 1979 "Hukkunud Alpinisti" hotell". Jüri Sillart tegi 1996. aastal Grigori Kromanovist portreefilmi "Griša", mille filmiajakirjanikud tunnistasid aasta parimaks eesti filmiks.

S. T.

"VIIMNE RELIIKVIA". Lavastus: Grigori Kromanov, Arvo Valtoni käsikiri Eduard Bornhöhe ainetel, kaamera: Jüri Garšnek, kunstnik Rein Raamat, kostüümid: Helve Halla, muusika: Uno ja Tõnu Naissoo, Paul-Erik Rummo laulud Peeter Tooma ettekandes, dirigent Eri Klas, näitejuhid Kalju Komissarov ja Veronika Bobossova, operaator S. Rahomägi, helioperaator R. Sabsay, kombineeritud võtted B. Aretski ja L. Aleksandrovskaja, jumesustus: H. Sikk, montaaž: V. Laev, assisteerisid M. Ojason, V. Kapina, T. Dobrovolskaja, M. Ratas, T. Vernik, O. Kurg, H. Halla, M. Must ja H. Ehelaid, võitlused seadsid K. Tšernozjomov ja A. Olevanov, ratsatrikid: P. Timofejev ja J. Melnikov, sambomaadlejad A. Lutsari juhtimisel, nõuandjad V. Raam, N. Mei, A. Kurtina ja E. Rosental, toimetaja Lennart Meri, direktor Raimond Feldt. Osades: Aleksandr Goloborodko (eestikeelne tekst Mati Klooren) (Gabriel), Ingrida Andriņa (ek Mare Garšnek) (Agnes von Mönnikhusen), Elsa Radziņa (ek Aino Talvi) (abtiss), Rolan Bõkov (ek Jüri Järvet) (vend Johannes), Eve Kivi (Ursula), Uldis Vadzik (ek Aksel Orav) (Siim), Raivo Trass (Hans von Risbieter), Peeter Jakob (ek Olev Eskola) (Ivo Schenkenberg), Karl Kalkun (pealik), Valdeko Rattassepp (vana von Risbieter), Helmut Vaag (kõrtsmik), Katrin Karisma (toatüdruk), Hans Kaldoja ja Ain Jürissoon (mungad), Ago Saller (preester kloostri), Priit Pärn (mässaja nr 4); teistes osades: G. Hamrajeva, F. Kark, K. Komissarov, H. Laur, A. Lauter, A. Pärn, V. Truve, J. Uppin jt. 35 mm, 90 min (videos 86 min), värviline. "Tallinnfilm", 1969.



Grigori Kromanov.
Kalju Suure foto

VABADUS TEESELDA



“Voll, sempre volli”, 2000. Režissöör Jüri Sillart. *Ernesto Preatoni*.

“VOLL, SEMPRE VOLLI”. Käsikiri ja teostus: Jüri Sillart, AVID-montaaž: Andres Lepasar, K. Strööm, R. Kask, K. Käärrik, H. Reindla ja A. Tubin, heli: Mati Jaska. Video *Betacam SP*, 70 min, värviline. © OÜ “Kairiin”, 2000.

“Voll, sempre volli” on klassikaline portreefilm, autor on silmas pidanud kõiki vanu häid kaanoneid, mis sellise teose õnnestumiseks on vajalikud. Jüri Sillart on ehitanud ja rajanud, ta ei ole hakanud eksperimentidega lõhkuma. Hea operaator on Sillart kogu aeg olnud, seda nii mängu- kui ka dokumentaalfilmides, tema võetud kaadreid oleks päris pingeline ja huvitav vaadata ka siis, kui need oleksid sisutühjad. Nüüd on Sillart loonud kirjelduse ja kirjeldamise abil tervikkujutuse isikust, kellest iga eestlane on vähemalt sutike kuulnud. See mees on Eesti Vabariigi itaalia rahvusest kodanik Ernesto Preatoni, müütiline miljonär, kes on tulnud

päikeselise Itaalia helesinise taeva alt sombusesse ja hämarasse kartulivabariiki. Aga milline miljonär ei oleks müütiline? Müütilisus ei ole kirjutatud tolle inimese, vaid tema hindaja sisse. Tahan sellega öelda, et paljudel inimestel on meeles ja mõtetes oma isiklik, vastutustundetute ajakirjanike abil loodud portree sellest inimesest, mida kõik kindlasti kõige õigemaks peavad ning mille tõesuses nad ei soovi kahelda. Nõnda oleks Sillartil kui selle filmi stsenaristil käeulatuses olnud ahvatlev võimalus haarata kinni kõmulehtede klatšist, seda kas ümber lükates või rohkem või vähem õigemaks liigitades, ent ta on loonud iseseisva jutustuse ja süžee, toetumata ühelegi kargule, ehkki abi väljastpoolt ja vaidlemine olemasoleva kujutlusega miljonärist oleks kergendanud faabula arendamist.

Nagu eespool näha, eristan selles filmis kirjeldust kirjeldamisest; esimeseks pean seda, mis on loodud kaamera abil, ja teiseks seda, mis on edastatud intervjuude vahendusel, nõnda on esimene visuaalne ja teine audiaalne. Esimesega on natuke raske vaielda, teisega kipuksid piike murdma ilm-

selt paljud, oletatavasti ka portreeritav ise, kes esietendusele paraja hilinemisega jõudes kuulutas rõõmsalt itaalia aktsendiga üle saali: "Too much people and so stupid film!"

Sillarti ja Preatoni auks peab ütleva, et teine ei ole esimest sponsoreerinud (seda kinnitasid esietenduse-eelses küsitluses Jaan Ruusile ja saali-täiele rahvale mõlemad), nõnda et kahtlusest näritud hing peab Sillarti motivatsiooni portreeritava valikul otsima mujalt, mitte soovist teenida patakas raha, pügeda võimaliku finantseerija ees. Sillart on jäänud sõltumatuks, ta pole rikkunud filmipublitsistika esimest tingimust.

Kirjeldamine toimub loendamatu intervjuude abil, huvitav, kas režissöör ka ise teab, kui palju neid kokku tuleb? Ent siiski ei lähe hiigelpikk film igavaks ja ühekülgeks, põhjuseks on intervjuueeritavate markantsus, nende jutu kordumatus ning taust ja ümbrus, kus intervjuud tehakse. Kogu film on tempokas, sobiva rütmiga ning seda saadab itaalia ooperimuusika, mis võib ju tunduda leierdatuna, ent sobib kokku Preatoni karakteriga, samuti sobib ühendama Itaaliat ja Egiptust.

Lõpupoole kisub asi meie meediasuuruse **Hans H. Luige ja Preatoni** dialoogiks, nõnda et kõikvõimsa itaallase kõrguseks kasvab ka kodumaine tegija. Kindlasti olnuks rütmi ja tasakaalu huvides anda Luigele vähem sõna (see tähendab lõigata tema esinemine teiste esinejatega pikkuselt enam-vähem võrdseks), aga ju ei leitud inimest, kes oleks võinud nõnda tarka ja filmi mõttes vajalikku juttu ajada.

Sillart on suutnud panna Preatonist äraripuvad inimesed võrdlemisi ausat ja objektiivset juttu ajama, isegi leivaisa kiitmine mõne inimese poolt ei mõju mee moka peale määrimisena. See on suur saavutus, tean omast käest, kui raske ülesanne see on. Tavaliselt on inimestel varuks mingi automaatavale, mille nad kaamera ees kohe ise kuuldavale toovad. Sillart kui küsitaja on äratanud usaldust,

"Voll, sempre voll!"

Preatoni oma perekonna keskel.



temale on vastatud enam-vähem puhta südamega, inimesed on üle saanud tõrkest kaamera ees ning kartusest kaotada töökoht, kui ülemuse kohta tõtt öelda.

Mõnes mõttes me oleme Sillartiga konkurendid. Paar aastat tagasi osalesin ühe autorina Peep Puksi tehtud filmis Harry Männilist.

Võin sellega öelda, et ennast varanduse poolest üles töötanud meeste elu suurt ei erine — ikka need basseinid, maamajad, veinikeldrid, söögisaalid, pildigaleriid, lennud maailma ühest otsast teise jne. Rikkad tunnevad end vabalt. Täpsemini: meie imetlemine kingib rikastele vabadustunde. Veel täpsemini: rikaste teadmine, et meie neid imetleme, kingib neile sisemise vabadustunde.

Kui ma midagi Sillartile ette heidaksin, siis oleks see sotsiaalsuse puudus. Oleks võinud ikka paar korda kargatada: "Maha kapitalism!" või midagi sarnast, uurida, kui palju Preatoni on annetanud vaeste toetuseks, ning küsida üsna naiivselt, kas rikaste pangaarvel on ikka vaestelt röövitud raha. Selle asemel on Preatonil lastud õelutseda kommunismi ja sotsialismi kallal, aga see õelutsemine näitab ka mehe pealiskaudsust — ega ta ikka neid kahte süsteemi ei tunne, veelgi enam, ta pole tahtnudki tundma õppida. Mõnes Preatoni jutus on raske tabada tõe ja ironia protsenti, ka filmi autor ei aita selleks kaasa ja jätab asja vaataja otsustada, milleks aga vaatajal ei ole piisavalt informatsiooni. Preatoni intellektuaalsed võimed jäävadki selguseks, küll aga süüvime tema psüühikasse. Karakteri on Sillart täpselt välja maalinud, õigemini oma ettekujutuse Preatoni karakterist. Ja veel on Sillart suutnud mind uskuma panna, et Preatoni ongi selline, nagu Sillart teda kirjeldab ja kirjeldada laseb.

Näib, et Preatoni lipukirjaks on edevus, edevus, edevus! Tema peab olema tähelepanu keskpunkt, elu on tema jaoks teater, mille protagonistiks on ta ise, maailm on tema jaoks pidev etendus, mille käiku ta juhhib. Tema võib endale lubada rikkuda konventsioone, ta võib teha seda, mis tal parajasti pähe tuleb. Kes ei unistaks sellest? Preatoni räägib ise rohkem, kui kuulab teisi, olles nõnda tüüpiline itaallasest lobiseja, ent harva esinev ärimees, need hoiavad tavaliselt keelt hammaste taga. Preatoni on miljonär, kes mängib miljonäri, tuus, kes teeskleb tuusa.

Kuna saab inimene vabaks teesklemisest ja silmakirjatsemisest? Nendesse kõrgustesse ei vii rahaga sillutatud tee, need kõrgused jäävad miljonäridel tunnetamata.

PÜÜDES TABADA NÄHTAMATUT

"MASINGU MAASTIKUD. KITSAS RADA KESET METSI". Esimene film. Režissöör ja operaator Vallo Kepp, stsenaarium: Mikk Sarv ja Vallo Kepp, helilooja Rauno Remme, helirežissöörid Enn Säde ja Jüri Vaher, monteerijad Sirje Haagel (*offline*) ja Kaido Strööm (AA Visioon Stuudio, *on-line*), heli järeltöötlus: Enn Säde ja Koit Pärna (*Sonogram Estonia*), toimetaja Enn Säde, produtsent Mati Sepping, laule Uku Masingu tekstidele esitavad Kaia Urb, Mati Turi, Anne Maasik, Mikk Sarv ja Kadri Hunt. Video *Betacam SP*, 55 min, värviline. © "Eesti Tösielufilm", 2000.

Režissöör-operaator Vallo Kepp ja Co on endale võtnud aukartust äratava ülesande teha meie ühest laiahaardelisemast mõtlejast, silmapaistvamast usundiloolasest, unikaalsematest keeleteadlasest ja erandlikumast luuletajast Uku Masingust 3-osaline tösielufilm.

Paljude jaoks oli U. M. juba oma elu ajal müüt, elav legend, kellest asjasse pühendatudki eriti palju ei teadnud, rääkimata profaanidest. Isegi filoloogilistes ringkondades räägiti temast suhteliselt harva, sest teda enast olid näinud vaid üksikud, tema loomingu lugenud vähesed. Ta oli liiga kõrgel ja kaugel, eksisteerides nagu tema loomingki nähtamatuna meie kõrval.

Sellisest mehest filmi teha on raske. See on tõepoolest katse tabada nähtamatut, nagu ütleb filmimehele Uku Masingu õemees Evald Saag: "Ja ega muidu [saa luua], kui sa ei tea midagi, mis su ümber on nähtamatut. Nähtamatut näha ongi vaja. Seda, mida sinagi filmid praegu, nähtamatut. Mitte meid siin, mitte neid puid, mitte seda vana maja, mis seda filmida [- -] aga sa tahad tabada seda, mida Runnel siin nuusutas ja ütles, et siin peab maa sees midagi olema."

Tänaseks on valminud triloogia esimene osa pealkirjaga "Kitsas rada keset metsi". Üldmulje sellest on hea: autor on käsitlenud ainekst respektiga, lähenedes oma kujutusobjektile ettevaatlikult ja tasapisi, justkui kartes seda liiga järsu katsumisega katki teha. Liikva pildi kõrval on kasutatud püsikaadreid, fotosid, taustheli, luuletekste, pillimängu ja laule, mis kõik on sujuvalt ühtlasevooliseks tervikuks monteeritud. Film põhineb U. M-i kaasaegsete meenutustel.



Uku Masing.

Nõidade järeltulija

Film algab püsikaadriga, kus esiplaanil on õitsvad nurmenukud ja puutüvi, väheke tagapool vana elumaja. Sellele kaadrile ilmuvad muusika saatel Uku Masingu luuleread: "Oma esiisade, / Valgu ja Raikyla / nõidade, surematuile / sydameile ja / ülestõusvaile kehile."

Uku Masingu nõiasoolisest pärinevusest räägib ka nimeta naine filmi lõpuosas, et Uku vanaisa kutsuti nõiaaks teadja ja ravitseja tähenduses, et tema toa seinad olid ravimtaime kimpe täis ja et ta tegeles inimeste ravimisega; et ka Uku ise tundis asja vastu huvi: kirjutas taimedest, hoolitses nende eest koduaias ja olevat söönud ka mürgiseid ussimarju.

Asjaosaliste juttude, pildi ja muusika vahendusel on filmi tegijad viidanud sellele, kuidas esiisade nõiakunst on Ukus verbaalselt arbujalikkuseks teisenenud. Nõia jutt on sageli kujundlik ja raskesti mõistetav. Ka koolilapsed, kes peavad filmis U. M-i kohta oma teadmisi näitama, oskavad öelda: mõtles teistmoodi, kirjutas omamoodi, seda on raske mõista.



"Masingu maastikud. Kitsas rada keset metsi", 2000. Režissöör Vallo Kepp. Ilse Rahkema, koduloolane. "Oli üks jaanilaupäev. Seisin ja kuulsin hääli, nagu mingisugused tugevad üminad, kabjaplaginad, nii nagu keegi oleks kuskil sõitnud. Järsku tuli mulle meelde isa jutt, et igal jüripäeval ja jaanilaupäeval kohtuvad vana-de eestlaste vaimud siin Paka mäel."

Usutavana mõjub ka koduloolase Ilse Rahkema jutt sellest, kuidas ta ühel jaaniõhtul metsast läbi tulles seal salapäraseid hääli ja ühist laulmist kuulis, kuigi kedagi polnud kuskil näha. Alles hiljem saanud ta teada, et see sündinud täpselt selles kohas, kus eestlaste vaimud vanarahva teadmiste ja kogemuste kohaselt igal jüri- ja jaaniõöl kohtuvad ning pidu peavad. Ka Evald Saag rõhutab, et tema teine kodu on Raikküla nõidade juures.

"Masingu maastikud". Enn Vetemaa naabertalust, ainuke laps, keda Uku Masing ristis. "Mina, patune, olevat veel visanud pühasse ristimisvette viimasel hetkel oranži kummist koera. Vanaisa ütles: "Seda nüüd koerapesuveega ristiti." See ristimistoiming olevat üldse nii erinev olnud tavalisest. Tema oli kõnet alustanud niisuguse lausega: "Must kass läks üle tee." Ta tegi mingisuguse mõttearenduse. Niivõrd originaalne oli ta."



Ella Kutser sealt samast Lipa külast teab, et loodus oli U. M-i jaoks hingestatud nagu ka vanade eestlaste omausundis ning taimed olid talle "kes", nagu muudki elusolevused. Selle kinnituseks on filmitegijad monteerinud ekraanile ka U. M-i luuleteksti: "Isal oli veider nõrkus / puude vastu. / Vahel juttuks läks seegi, / kui hale on / saetud puu langemine / ja veel tulevad meelde need / muinasjutud ja kombes, / millede järgi puud on / peaaegu inimesemad / inimestest." Folklorist Mare Kõiva jällegi räägib sellest, et Raplamaa oli see koht, kust pärinesid mitmed ekstaatiliste usuliikumiste prohvetid, nende seas ka Maltsvet, kelle elu ja nägemusi on ka U. M. ise uurinud. Tema selgituse kohaselt viivad Uku Masingu luule juured prohvetite nägemusteni. Üks selgepiirilisemaid neist olevat visioon valgest laevast ja selle ootamisest. Selle motiivkujundi on ta ise eesti hinge sümboliiks nimetanud.

Salapäraseks on ka August Viini loos sellest, kuidas kirikumõisas Kalmu talu vundamendisüvist kaevates maa seest noore tüdruku luukere leiti. See jäeti peremehe soovil puutumata ja hing häirimata; nihutati vundamenti kõrvale, aga selle koha peal öitsenud igal sügisel krüsantheem.

Sellised lood ei ole otseselt seotud Uku Masingu isikuga, vaid nendega on filmitegijad loonud salapärase õhkkonna ja viidanud koha mõjule tema isiksuse kujunemisel. Ka selle kohta, et U. M. ise salapärase asjade vastu huvi tundis, on filmis materjali. Nendeks on tema enda nikerdatud polüneeslaste Rapa Nui jumalakujud, mida ta õemes pikas filmikaadris suurest kirstust välja võtab ja näitab. Sõja eel kirjutatud filosoofiline romaan "Rapanui vabastamine ehk kajakad jumalate kalmistul" on 1989. aastal Tallinnas suures tiraažis ka publitseeritud.

Meediumkirjanik?

Filmi esimeses osas annavad tegijad ülevaate sellest, missugune on Uku Masing oma sugulaste ja kodukandi inimeste teadvuses, ning ühe osa sellest moodustab kirjaniiku saamine ja olemine. Filmi algusosas jutustab kaadritagune hääl, kuidas Uku noorena sageli raamatuga papli otsa ronis ja kuidas siis pahandati, et kuhu see poisiküll töö eest peitu on pugunud. Samas võtab autorihääl kommenteerida, et ju pahandati moe pärast; küllap tunti, et seda poissi ja raamatut seob miski väga tugev jõud. Nii jõuab vaatajani liisaks U. M-i lähikondsete arvamustele ka filmitegijate otsesuhtumine asjasse. See on koolmeisterlik lähenemine, mis näitab teose õpafilmiilikkul külge.

Samasugused, mitte niivõrd mälestuslikud, kuivõrd just äraseletavad on Evald Saagi rääkimised tema kirjanikuks saamise ja olemise kohta. Ta jutustab: "Seesama pärn siin aia ääres, seda ta oma aknast vaatas. Me teame, kuidas ta luuletajaks hakkas ja nägijaks sai — vaatas aknast välja ja ... lumeräistsakad hakkasid tulema..." Mnjahh! Seesugune triviaalsele liistule tõmbamine on muidugi liig. Samamoodi ei maksa täie tõe pähe võtta seda, mida kirjanik ise enda kohta ütleb. Evald Saag jutustab, et Ukut peeti kirjanikuks ja et ise ta ennast kirjanikuks ei pidanudki. Nimelt olivat ta Evaldile öelnud: "Ega ma õieti luuletaja pole, mis Jumala vaim kõrva sosistab, selle kirjutan üles."

See koht võib vaataja jaoks olla eksitava toimega, nagu oleks Uku Masingu näol tegemist tõepoolest valdavalt meediumkirjanikuga. Ometi me teame, et ta oli suur isemõtteleja, kes andis väga erinevatele asjadele originaalseid tõlgendusi ja töötas välja ülikeerulisi teooriaid, mis ei saa olla kõrva sosistamise ülestähendamine, vaid suurtel teadmistel baseeruva mõtlemise tulemus.

Evald Saagi tekst prevaleerib filmis teiste kõnelejate üle; filmitegijad on teda ära kasutanud kui meest, kes Uku Masingust kõike teab ja ära seletab. Paraku on see liiga ühekülgne ja lihtne; sellist teksti saaks kasutada ükskõik missuguse kirjaniku puhul. Näiteks: "Masing saab meile lähedaseks siin, selles maastikus. Meie südames on see kannel. Kui Masing mängib, oma võrdlusi toob, meil on see kannel olemas, mis hakkab helisema kaasa. See ongi see Masingu võlu, et ta räägib meie sõnades. Tema mõtleb asjadest nii, nagu meiega üldiselt mõtleme. Me mõtleme väga ühtemoodi." Ometi teavad koolilapsed, et U. M. mõtles just nimelt "teistmoodi kui meie". Liiast on filmis ka õemehe jutt sellest, kuidas nemad, sugulased ja lähedased, tema loomingu väga hästi mõistavad (nagu tõstaks sugulus/lähedus nad mingisse privilegeeritud seisusse), teiste jaoks on see aga raskesti mõistetav.

Rõhuasetused

Uku Masingu elust ja vaimsest pärandist annaks teha palju erinevas stiilis filme ning kahtlemata kannaksid need kõik loojate pitsert. Ka sellel filmil on oma kindel stiil, ometi tahaks selle isikupärase loomingu kätte kirja taga näha ka kontseptsiooni. Kuigi üht-teist kontseptuaalset annab rõhuasetustest välja lugeda, on aktseptid ise kuidagi juhuslikud ja süsteemid. Nii näiteks on siin kirjutaja meelest liiga rõhutatud ristiusulisust; kaadrid rahvarõivais inimestega surnuaial



"Masingu maastikud". *Salme Laube, Uku Masingu vanemate Anna ja Aadu kasutiitar. "Uku Masingu isa oli tasakaalukas, tema oli rahu ise. Aga lilledearmastus oli enam ju suur, tal oli suur aed. Uku Masing tegi selle aia plaani ja ema oli see, kes lilled sinna istutas."*
Vallo Kepi fotod

Masingu perekonna hauaplatsil ja filmi jõulueluline lõpuosa lähevad oma ilulemises stiilist välja ega sobi hästi kokku ka filmi üldise tonaalsusega, millega filmitegijad on tabanud rohkem nähtamatut olemuslikkust kui rõhuasetustega. Liialdatud aksept ristiusule ei õigusta ennast ei Uku Masingu eluloo seisukohalt (teatavasti vabastati ta EELK Konsistooriumist teadusliku sekretäri ja õppejõu ametikohtadel ametlikule luterlusele mittesobivate vaadete tõttu) ega ka sisuliselt, sest U. M-i usundiline maailmavaade oli süntees maailma paljudest erinevatest uskumustest. Ristiusk oli Masingu jaoks liiga kitsas, seetõttu oleks ehk õigem olnud rõhutada mõnd üldinimlikumat ja igavikulisemat visiooni, kas või näiteks mehe—naise suhete kohta, seda enam, et luuletusena selline sõnum ekraanile paisati: "Armastatud naine / on mehele see klaas, / mille läbi ta näeb / selgemini / kogu maailma, / ja yhtaeagu / nagu turmaliin, / ta kustutab maailmast / mõttetused." Ehk siis sellega seonduvalt eraldatuse ja üksinduse käsitlust: "Olen needitud / sellesse aega, / kohtamata / yhtki omataolist, / suutmata viia kaasa endaga kedagi. / Võibolla üksinda yldse / keegi ei saa siit välja. / Minutaolisest on surnud / või syndimata," mis ka tekstina ekraanile ilmus, aga laiendamata jäi.

Ent film pole veel valmis. Ehk tuleb teise ja kolmanda osa lisandudes filmile taha selgepiirilise kontseptsiooni ja kõik rõhud lähevad ilusasti paika.

SAJAND

TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1971—1975

1971

• "Estonias" esietenduvad: 23. I Tambergi ballett "Joanna tentata" (J. Iwaszkiewicz'i novelli j, libr ja lav Mai Murdmaa; helilooja ja koreograafi ning eesti balleti suursaavutusi. Joannana teeb ühe oma tipprolli Juta Lehiste, partnerina preester Suryni osas Tiit Härn); 13. II Mitch Leigh' muusikal "Mees La Manchast", Cervantese ja Don Quijote rollis Georg Ots (üks tema viimaseid menurole), silmapaistev on samas osas ka Voldemar Kuslap, Sancho Panzana esineb suurepäraselt Endel Pärn ja Aldonzana Helgi Sallo; 28.V Stravinski balletid "Haldja suudlus" ja "Püha kevad" (lav E. Suve); 4. IX Verdi ooper "Don Carlos" (lav P. Mägi), Philippi osas Teo Maiste ja Mati Palm, nimiosas Hendrik Krumm, de Posa — Tiit Kuusik ja Georg Ots.



Eino Tambergi ballett "Joanna tentata", "Estonia", 1971.
Joanna — Juta Lehiste, Suryn — Tiit Härn.

Henno Saarne foto

• 4. II esietendub Draamateatris A. Tšehhovi "Ivanov", mille lavastab Panso õpetaja Maria Knebel. Nimiosas Ants Eskola (külalisena Noorsooteatrist).

• 19. III esietendub "Vanemuises" I. Madáchi "Inimese tragöödia", Epp Kaidu grandioosne lavastus (50 osatäitjat), mida tunnustati ungari muusika ja draamateoste üleliidulisel festivalil I preemiaga. Peaosade täitjad J. Tooming (Lucifer) ja E. Herma-küla (Adam) pälvisid festivalil näitlejapreemia.

• 29. III saab lavaküpsiks lavakunstikateedri V lennu diplomilavastus "Täna mängime seitset venda" (lav V. Panso), kus vennakesi kehastavad Jaak Tamleht, Igor Kurve, Peeter Tooma, Rein Kotkas, Koit Randus, Tõnu Saar, Martin Veinmann, Paul Laasik, Juhan Viiding ja Ivo Eensalu.

• 15. IV Los Angeleses "Oscarite" jagamisel võidab Franklin J. Schaffneri "Patton" seitse kuldkuju, sh parim film, režissöör ja peaosatäitja George C. Scott, kes keeldub auhinda vastu võtmast, nimetades seda tseremooniat "lihaturuks". Parimaks näitlejaks nimetatakse Glenda Jackson Ken Russell'i filmis "Armastavad naised" (Women in Love). Üllatusena saab kümne nominendi hulka jõudnud Arthur Hilleri "Armastuse lugu" vaid ühe auhinna.

• 14. V teeb Eino Baskin oma esimese menuka lavastuse — Draamateatris esietendub Ilfi ja Petrovi "12 tooli", Baskini dramatiseering; Ostap Benderi rollis Baskin ise.

• 27. V toimub "Estonia" kontserdisaalis Šostakoviči Neljateistkümnenda sümfoonia Eesti esiettekanne (R. Matsov ja ERSO).

• 27. V lõppev Cannes'i festival tähistab 25. aasta-päeva; "Kuldne palmioks" läheb Joseph Losey filmile "Sõnumitooja" (The Go-Between) ja eriauhind Luchino Visconti rafineeritud Thomas Manni adaptatsioonile "Surm Veneetsias". Losey'le on "Sõnumitooja" juba kolmas koostöö näitekirjanik Harold Pinteriga (stsenarist).

Björn Andresen on noor poiss, kes lummab Dirk Bogarde'i kehastatavat eakat heliloojat Gustav von Aschenbachi Luchino Visconti filmis "Surm Veneetsias" (1971).



- Juuni: Neeme Järvi võidab Rooma *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* VI rahvusvahelisel dirigentide konkursil I preemia.
- TRK lõpetavad **Mati Kuulberg** (kompositsioon), **Peep Lassmann**, **Vardo Rumessen** (klaver) jt.
- 3. XI esilinastub New Yorgis **Norman Jewisoni** koomiline muusikal "Viuldaja katusel" (*Fiddler on the Roof*), millega saab tuntuks Iisraeli näitleja **Topol**.
- 5. XI esmalavastub Eestis **E. O'Neilli** näidend "Pikk päevatee kaob öösse" — Draamateater, lav Mikk Mikiver; osades: Kaarel Karm, Aino Talvi, Tõnu Aav, Mati Klooren ja Maila Rästas.



Draamateatris esietendub E.O'Neilli "Pikk päevatee kaob öösse". Lavastaja Mikk Mikiver, kesketes osades Kaarel Karm ja Aino Talvi (1971).

Gunnar Vaidla foto

- September: Tallinna Kammerkoor saavutab Arezzos rahvusvahelisel koorikonkursil I koha.
- 9. XII teeb **Adolf Šapiro** oma esimese lavastuse Eestis — Noorsooteatris valmib **Tšehhovi** "Kirsiaed" (Ranevskaja — Linda Rummo, Lopahhin — Mikk Mikiver).
- 20. XII jõuab Londoni kinodesse **Stanley Kubricki** film "Kellavärgiga apelsin" (*A Clockwork Orange*), mis edastab prohvetliku nägemuse Inglismaa tulevikust, kus sotsiaalne progress on nihestunud noorte gängide vägivalleks. Hiilgerolli teeb selles **Malcolm McDowell**.
- 20.—21. XII esinevad "Estonia" kontserdisaalis **David** (ka dirigendina) ja **Igor Oistrakh**.

- **New Yorgi Filharmoonikute** peadirigendiks saab esimese prantslasena **Boulez**, mis tähendab uue muusika osatähtsuse suurenemist orkestri kavades.
- Kinodesse jõuab kaks suurejoonelist Shakespeare'i tõlgendust: **Grigori Koizintsevi** "Kuningas Lear" Jüri Järvetiga ja **Roman Polański** verine "Macbeth", milles ta elab välja oma naise **Sharon Tate'i** elajaliku tapmise šokki **Mansoni** "perekonna" poolt paari aasta eest.
- Tegevust alustab eesti rockansambel "Ruja".
- Valmib **Steve Reichi**, sajandi lõpu tühe enim kuulatud ja omapäraseima keelega helilooja löökpilliteos *Drumming*.
- Vägivalla, julmuse, sadismi ja erootikaga liialdamine kutsus esile tsensuuri pahameele **Ken Russell'i** "Loudoni nõidade" (*The Devils*) ja **Pier Paolo Pasolini** "Dekameroni" linastumisel.
- Valmivad **Pärdi Kolmas** sümfoonia ja **Tormise** "Vadja pulmalaulud" segakoorile.
- Vene filmis tõusevad esile **Andrei Mihhalkov-Kontšalovski** "Onu Vanja", **Aleksandr Alovi** ja **Vladimir Naumovi** "Pögenemine" (Mihhail Bulgakovi järgi) ning **Andrei Smirnovi** nüansirikas "Valgevene vaksal". Gruusia filmikunsti tõstab rahvusvaheliste festivalide tähelepanu keskmesse **Otar Iosseliani** "Elas kord laulurästas".
- Ilmub **Karl Leichter** "Kaasaja muusikast", mis koos 1970. aastal avaldatud raamatuga "Kuu eesti tänase muusika loojat" (koost H. Taug; "Eesti Raamat", Tallinn) on esimesed trükis ilmunud uuema muusika käsitlused Eestis.
- "Tallinnfilmis" valmivad dokumentaalfilmid: **Peep Puksi** "A. H. Tammsaare" I, millele 1972 ja 1974 tulevad järjed; **Ülo Tambeki** "Eldoraado" ja **Rein Marani** loodusfilm "Okaslinnus"; "Eesti Telefilmis" teeb oma esimesed tööd "Kuldrannake" ja "Kuldöld" **Mark Soosaar**. "Eesti Telefilmis" valmib esimene joonisfilm, **Ants Kivirähi** "Huviline filmikaamera", moodustatakse "Tallinnfilmi" joonisfilmi osakond.
- Ilmub ameerika pianisti **Charles Roseni** suure mõjuga raamat *The Classical Style*.

Surid:

- 26. II **Fernandel**, prantsuse kuulus "hobusenäoga" komöödianäitleja.
- 8. III **Harold Lloyd**, ameerika tummfilmi koomik.
- 6. IV **Igor Stravinski**, vene helilooja.
- 31. V **Hilja Olm**, eesti pianist ja pedagoog.
- 4. VII **August Milli**, eesti viiuldaja.
- 6. VII **Louis Armstrong**, ameerika džässrompetist, laulja ja ansamblijuht.
- 6. IX **Olev Tinn**, eesti näitleja.

1972

- 22. I "Vanemuises" esietendub **Mati Kuulbergi** ballett "Mont Valérien" (E. Kerge lav, A. Undi esimene ballettikujundus).
- 22. I toob **Voldemar Panso** Draamateatris lavale järjekordse lavastuse Tammsaare tõlgenduste sar-

just "Inimene ja inimene" ("Tõe ja õiguse" V osa). Andrest kehastab Valdeko Ratasseppe, Pearut Kaarel Karm ja Indrekut Mati Klooren.

• 14. II esilinastub New Yorgis Bob Fosse'i muusikal "Kabaree" (*Cabaret*), millega tõuseb täheks Liza Minnelli. 1930. aastate natsismi õhkkonda peegeldav film teenib järgmisel aastal kaheksa "Oscarit", sh parim režissöör (Fosse), naisnäitleja (Minnelli) ja meeskõrvalosa (Joel Grey).



Joel Grey androgüünist antisemiitse tseremooniameistrina koos oma tüdrukutega klubis "Kit Kat" Bob Fosse'i "Kabarees" (1972).

• 2. III toob Eri Klas ERSOga Eestis esietekandele Bartóki ooperi "Hertsog Sinihabeme loss", kaas-tegevad Urve Tauts ja Teo Maiste.

• 15. III jõuab New Yorgi kinodesse Mario Puzo bestselleri adaptatsioon, Francis Ford Coppola "vere, higi ja pisaratega" maffiaperekonna saaga "Ristiisa" (*The Godfather*), peaosades Marlon Brando, James Caan ja Al Pacino, millele tulevad järjed 1974 ja 1990. Aasta hiljem saab see kolm "Oscarit", sh parim film (Coppola) ja meesnäitleja (Brando).

• 31. III suletakse Prantsusmaa kuulsaim kino *Gaumont Palace*. 1911 avatud 6000 kohaga kinno jäeti 1966. aastal 2800 istekohta, nüüd saab sellest hotell ja kaubanduskeskus.

• 10. IV on Ameerika Filmiakadeemia auhindade jagamisel edukas William Friedkini jõhker narkovõitlust käsitlev "Prantsuse sidemees" (*French Connection*), kompromissitu narkopolitseiniku osas on Gene Hackman, kes saab "Oscarit". Naisnäitleja kuldkuju tuleb Jane Fonda osatäitmise eest Alan J. Pakula psühhothrilleris "Klute". Au-"Oscarit" panuse eest XX sajandi filmikunsti saab lõpuks Charles Chaplin.

• 22. IV jõuab Kaarin Raidi lavastuses Pärnu teatris lavale T. Williamsi "Tramm nimega "Iha""", kus Blanche du Bois' rollis äratab tähelepanu Tiia Kriisa.

• 22. IV esietenduvad "Estonias" Arne Miku lavastatud Puccini lühiooperid "Gianni Schicchi" (nimiosas taas suurepärane Georg Ots, kaasa teevad veel Teo Maiste, Margarita Voites, Urve Tauts, Hendrik Krumm jt), "Mantel" (Michel — Tiit Kuusik, Louis — Hendrik Krumm jt) ja "Õde Angelica" (nimiosas Mare Jõgeva, tädi — Urve Tauts jt).

• Aprillis toimub Eestis vabariiklik noorte interpretide võistlus vokalistidele: I — Kaie Konrad, II — Leili Tammel ja III — Ludmilla Dombrovska.

• 19. V võidutsevad Cannes'i festivalil põhiliselt vasakpoolsed, korrumppeerunud kapitalismi paljastavad Lina Wertmülleri, Elio Petri ja Francesco Rosi filmid. Ida-Euroopast saavad auhindu Andrei Tarkovski "Solaris" Jüri Järvetiga ja Miklós Jancsó "Punane psalm". Žürii esimees Joseph Losey äratas pisut rohkem kui kuu aega tagasi tähelepanu oma uue filmiga "Trotski tapmine" (*The Assassination of Trotsky*), nimiosas Richard Burton ja Trotski mõrvariks Alain Delon.

• TRK lõpetavad Tiia Järg, Tiina Šubin (Vabrit), Maret Tomson (muusikateadus), Ludmilla Dombrovska, Maaja Rumessen (laul), Anu Nahkur, Toivo Nahkur (klaver), Ene Kangron (koorijuhtimine) jt.

• 8. VII esietendub Draamateatris H. Bahri lustmäng "Mees, naine ja kontsert" (lav V. Panso), millest Eino Baskini ja Ita Everiga peaosades saab aastateks menukaim komöödiavastus.

• 29. IX esmalavastub Noorsooteatris Jean Anouilh' "Becket ehk Jumala au" (lav M. Mikiver), tipplolid teevad Jüri Järvet ja Heino Mandri.

• 14. X esietendub Pärnu teatris Vaino Vahingu "Suvekool" (lav Ingo Normet).

• 10. XII jõuab Noorsooteatris lavale ülipopulaarseks noortemuusikaliks saav "Oliver ja Jennifer" (lav K. Komissarov), mille E. Segali "Love Story" järgi on teatrilte kohandanud V. Härm ja P.-E. Rummo ning muusika kirjutanud O. Ehala.

• 15. XII äratab kõike näinud Pariisis tugevat tähelepanu Bernardo Bertolucci šokeerivate erootikastseenidega film "Viimane tango Pariisis" (*Ultimo tango a Parigi*), peaosades Marlon Brando ja Maria Schneider.

• 30. XII esietendub Draamateatris Enn Vetemaa "Õhtusöök viiele" (lav Grigori Kromanov), terav ja kriitiline lavateos, mis analüüsib kaasaja inimese probleeme.

• Moskva Suures Teatris esietendub Rodion Štšedrini "Anna Karenina", sajandi teise poole tuntum ballett. Nagu mitme teisegi Štšedrini lavateose sünni juures on siingi eriline osa helilooja balleteriinist abikaasal Maia Plissetskajal. "Estonias" jõuab see lavale 28. IX 1973 (lav Enn Suve).

• Saksamaal kogub jõudu poliitiliselt angažeeritud teater. Peter Zadek toob lavale Hans Fallada romaani tugineva lavastuse *Little Man — What Now?*, mille stilistika parodeerib natsismiajastu revüüd. Peter Steinil esietendub *Dream of the Poor Heinrich Kleist of Prince Homburg*.

• Valmivad Lepo Sumera *In memoriam* sümfoonia-

orkestrile (pühendatud Heino Ellerile); Tormise sugestiivsemaid teoseid "Raua needmine" segakoorile, tenori- ja baritonisoolole ning noiatrummle; Tambergi Trompetikontsert.

• Andres Mustoneni juhatusel alustab tegevust varajase muusika ansambel *Hortus Musicus*.

• Ameerika eksperimentaalteatri ühel juhtkujul Robert Wilsonil valmib lavastus *A Letter to Queen Victoria*. Selle lähtepunktiks on kogemused tööst vaimupuudega lastega, just siit arvatakse pärinevat Wilsoni unenäoline stilistika. Ühtlasi huvitub Wilson jaapani no-teatri aja- ja ajatuse probleemistikust. Tema 70-ndate lavastuste kaasautoriks on kurtumum poisike Raymond Andrews.

• Pier Paolo Pasolini jätkab sadistikku keskaja triloogiat "Canterbury lugudega" (*I racconti di Canterbury*) ning Alfred Hitchcock psühhopatoloogiat filmiga "Hullus" (*Frenzy*).

• Mati Palm võidab Hispaanias Francisco Vinase nim X rahvusvahelisel lauljate võistlusel II koha.

• Georgi Tovstonogovil valmib lavastus "Revident", mida analüüsid tõmbab kriitika paralleelle Vsevolod Meierholdi 1926. aasta versiooniga.

• Vene filmis hoiavad taset Tarkovski "Solarise" kõrval Kira Muratova "Pikk hüvastijätt" ja Stanislav Rostotski "Aga koidikud on siin vaiksed".

• Aasta filmideks on Luis Buñueli sürrealistlik "Kodanluse diskreetne võlu" (*Le charme discret de la bourgeoisie*) — saab järgmisel aastal "Oscari" — ja Federico Fellini "Rooma".

• "Eesti Telefilmis" valmib Sulev Nõmmiku absurdikomöödia "Noor pensionär", "Tallinnfilmis" esimesed joonisfilmid, Rein Raamatu "Veekandja. Armastab! Tüütu muusik" ja "Vari. Tee" ning Heino Parsi nukufilm "Nael".

Surid:

1. I Maurice Chevalier, prantsuse laulja ja näitleja.
- 21.VII Otto Aloe, eesti teatrijuht ja näitleja.
17. VIII Aleksandr Vampilov, vene kirjanik (hukub paadiõnnetuses).
6. XI Mart Paemurru, eesti metsasarvemängija.

1973

• 2. I jõuab Draamateatris lavale M. Traadi "Tants aurukatla ümber" (instseneering ja lav V. Panso).

• 5. I tuleb Pariisis ekraanile saksa uue filmi ühe liidri Werner Herzogi "Aguirre, Jumala viha", mis räägib XVI sajandi konkistadoori Eldoraado-otsinguist Peruu ja teeb tuntuks nimiosatäitja Klaus Kinski.

• 18. I esilinastub Roomas aristokraadist marksisti Luchino Visconti "Ludwig" Romy Schneideri ja Helmut Bergeriga, millega ta lõpetab triloogia "saksa dekadentsist". Eelnesid "Jumalate hukk" (1969) ja "Surm Veneetsias" (1971).

• 20. I esietendub "Vanemuises" Evald Hermaküla lavaline kompositsioon eesti muinasjuttudest "Üks

ullike läks rändama", mis avardab tunduvalt lastelavastuste mängumaad.

• "Estonias" esietenduvad: 17. II 3-osaline balletilavastus "Labürint", mis sai nime õhtu teise osa, Arvo Pärdi Teise sümfoonia muusikale valminud samanimelise balleti järgi (lav M. Murdmaa); 24. III Mozarti ooper "Haaremirööv" (lav U. Väljaots, kaasa teevad M. Voites, A. Kaal, H. Krumm, R. Gurjev, T. Tralla, M. Palm jt); 28. XII Richard Strauss'i ooper "Salome" (dir N. Järvi, lav U. Väljaots), nimiosas Solveig Raja, Mare Jõgevaja Jenny Anvelt, Johhanaanina teeb ooperi mõjukaima rolli Tiit Kuusik.

• 11. IV jõuab Stockholmis teleekraanile Ingmar Bergmani kuueosalise telefilm "Stseenid ühest abielust" (*Scener ur ett äktenskap*) esimene jagu; kuu varem esilinastus Euroopa kinodes tema "Sosinad ja karjed" (*Viskningar och rop*).

• 25. V põhjustavad Cannes'i festivalil skandaali Jean Eustache'i ülipikk erootiline film "Ema ja hoor" (*La maman et la putaine*) ning Marco Ferreri "Suur õgimine" (*La grande bouffe*), milles neli kesk-ealist meest söövad end sõna otseses mõttes lõhki. Oli lisab tulle asjaolu, et valikukomisjon jättis välja Robert Bressoni filmi "Lancelot du Lac", mis jõuab siiski järgmisel aastal festivalile ja saab auhinna.

• 14. — 29. V toimuvad Rudolf Tobiase 100. sünniaastapäevale pühendatud üritused: teaduskonverents, kontserdid, Käinas avatakse helilooja majamuuseum.

• Leili Tammel lõpetab Leningradi konservatooriumi ja on samast aastast "Estonia" ooperisolist. TRK lõpetavad Lepo Sumera, Raimo Kangro, Aarne Männik (kompositsioon), Mart Humal, Maris Kir-

Suure inglase Britteni viimases ulatuslikus töös, Thomas Manni novelli järgi loodud ooperis "Surm Veneetsias" laulis peaosas helilooja kauaaegne elukaaslane, suurepärase näitlejana dega tenor Peter Pears.



me (Männik), Ene Pilliroog, Ene Taru (muusikateadus), Marje Lohuaru (Herne), Kersti Sumera, Jüri Ratassepp, Mart Kuus (klaver), Kaie Konrad (laul), Niina Murdvee, Jaan Kerem, Olavi Sild (viul), Vello Salumets (fagott), Priit Raik, Ole Valgma (koorijuhtimine) jt.

- 16. VI esietendub *Covent Gardenis* Britteni loomingu- lise kriisi ja homoseksuaalsuse teemaline ooper "Surm Veneetsias" (T. Manni samanimelise novelli järgi). Peaosas, kirjanik Aschenbachi, esitab helilooja elukaaslane tenor Peter Pears.



Sydney ooperimaja — üks möödunud sajandi kultuuri- suurehitisi, ekstravagantse arhitektuuri näide.

- 20. X avatakse kuulus Sydney ooperimaja.
- 21. X esietendub Draamateatris A. Tšehhovi "Kolm öde", lavastajaks Adolf Šapiro Riias; sünnib tipplavastus, mis jääb teatri repertuaari aastateks.
- 15.—24. XI toimub Eesti V vabariiklik noorte interpretide konkurss pianistidele: I — Rein Rannap, II — Ivo Sillamaa, III — Reet Pall (Vanaselja).
- September: Bachi "Johannese passiooni" esimene (osaline) ettekanne (kaks kontserti) Eestis pärast Teist maailmasõda; esitajad: "Estonia" ooperikoor, dir N. Järvi, koormeisterid U. Järvela ja P. Lilje; solistid: L. Panova, M. Jõgeva, U. Tauts, H. Krumm, T. Maiste; ERSO.
- 2. XII Draamateatris esietendunud István Örkény "Kassimängus" teevad tipposad Velda Otsus ja Aino Talvi.
- Briti Rahvusteatri uueks juhiks saab Peter Hall, kes vahetab sel ametikohal välja sir Laurence Olivier'.
- Vene filmis tõuseb esile Ilja Averbahhi "Mono- loog".
- Valmivad Tubina Kümnes sümfoonia ja Pärdi kantaat-sümfoonia "Laul armastatule" (Š. Rusthaveli sõnadele) segakoorile ja sümfooniaor- kestrile.
- N Liidus lööb laineid Ljudmila Petruševskaja loom- ing, ilmuvad lühinäidendid "Smirnova sünni- päev", "Muusikatund" ja "Cinzano". Petruševskaja loomingut iseloomustatakse kui hüperrealismi.
- Moskva Leninliku Komsomoli nim Teatri juhiks

saab lavastaja Mark Zahharov. Tema lavastuste ekspressiivses kujundikeeles nähakse 20-ndate nõu- kogude teatri, 60-ndate kino (eriti Fellini) ning ameerika muusikalide mõjutusi.

- "Tallinnfilmis" valmib Leida Laiuse mängufilm "Ukuaru", dokumentalistikas Jüri Müüri "Võõras higi"; Rein Raamat teeb joonisfilmi "Lend" ning karikaturist Avo Paistik debüteerib "Värvipliit- sitega".

- Inglismaal kerkib esile ansambel *Queen*, kes suu- dab luua väga isikupärase *sound*'i, katsetab huvita- vate vormidega ja väljendab oma lauludes tihti ise- äralikku iroonilist maailmataju. Pilt lähiaastate mõ- jukamatest muusikutest ja stiilidest on kirju: David Bowie, Eric Clapton, *Led Zeppelin*, *Genesis*, Elton John, *King Crimson* jt.

- "Eesti Telefilmi" kaudu jõuab ekraanile Vladimir Karasjovi mängufilm "Rasked aastad".

Surid:

8. III Paul Mägi, eesti ooperi- ja operetilavastaja ja laulja.

14. III Ants Kukk, "Ugala" direktor.

22. III Enn Toona, lavastaja ja teatriveteran.

3. V Leo Tauts, eesti helilooja ja dirigent.

1. VII Laurens Hammond, omanimelise elektriorlei loonud ameerika insener.

20. VII Bruce Lee, hiina päritolu Hongkongi ja ameerika võitlusnäitleja.

2. VIII Jean-Pierre Melville, prantsuse režissöör.

31. VIII John Ford, ameerika režissöör.

26. IX Anna Magnani, itaalia neorealistik näitleja.

30. X Ants Lauter, eesti näitleja, lavastaja ja peda- goog, ENSV Teatriühingu esimees.

13. XI Bruno Maderna, itaalia helilooja.

18. XI Alois Hába, tšehhi helilooja.

29. XI Leo Martin, Eesti Raadio peanäitejuht.

22. X Pablo Casals, katalaani (hispaania) tšellist ja helilooja.

1974

- II. I saab Pariisis Louis Delluci auhinna Bertrand Tavernier' esimene film "Saint-Pauli kellaspepp" (*L'horloger de Saint-Paul*), peaosas Philippe Noiret; ajakirjanikust ja kriitikust režissöör hindab parimat uue laine eelsest prantsuse filmikunstist.

- 31. I jõuab Pariisi kinodesse Louis Malle'i film "Lacombe Lucien", prantsuse filmis käsitletakse esmakordselt Teise maailmasõja aegset kollaborat- sionalismi.

- 3. III esietendub Draamateatris Rein Saluri "Kü- lalised", mis tõestab lavastaja Kaarin Raidi jätku- vat isikupära.

- 5. III Münchenis esilinastuv Rainer Werner Fassbinderi film "Hirm närib hinge seest" (*Angst essen Seele auf*) kujutab eaka saksa naise ja noore marokolase ühiskonna poolt taunitavat armastust.

- 7. III esietendub Noorsooteatris H. Ibseni "Ehi- tusmeister Solness" Voldemar Panso lavastuses, kus hiilgavad Heino Mandri, Silvia Laidla ja Mari Lill.



Brigitte Mira ja El Hedi Ben Salem režissöör Rainer Werner Fassbinderi valuliselt ausas filmis "Hirm närib hinge seest" (1974).

• 18. III saab "Vanemuises" lavaküpseks O. ja J. Toominga dramatiseering Dumas' "Kolme musketaäri" ainetel "Musketaäriana": lavastus maskides, sadades kostüümides, vanade ja uute lauludega, sümfoonilise ja biitmuusikaga, tantsude, joomingute, löömingute ja laipadega, koomiliste krampide ja traagiliste kummardustega, hobustel kihutamisega, lennukiga, mikrofonidega, intriigidega, suudlustega, sarvedega, lillede ja verrega, traktoriga ja üle La Manche'i ujumisega. Lavastaja Jaan Tooming.

• "Estonias" toob Arne Mikk 28. II taas lavale Verdi "Traviata", laulab trupi solistide üks kõigi aegade parimaid koosseise: Margarita Voites ja Anu Kaal Violetana, Hendrik Krumm Alfredona,

Federico Fellini "Amarcord" (1974) on režissööri teekond lapsepõlvemälestustesse Itaalia fäsiisni tõusu ajal.



Georg Ots Germont'ina; 23. III esietendub Kuulbergi ballett "Pöördlava" (Marius Petipa elust ja loomingust; lav E. Kerge).

• 5. IV Roomas esilinastub Federico Fellini autobiograafiline "Amarcord" kujuneb aasta kinoelu suursündmuseks ja toob režissöörile neljanda välisfilmi "Oscari".

• Aprill: "Praha kevade" rahvusvahelisel konkursil võidab eesti klarnetist Hannes Altrov III koha, eelnevalt on ta saavutanud esikoha Moskvast üleliidulisel noorte puhkpillimängijate võistlusel.

• TRK lõpetavad Olav Ehala (kompositsioon), Peeter Lilje, Helle Mustonen (Urma) (koorijuhtimine), Jaan Oun (flööt), Arvo Laid (laul), Tiina Mattisen (muusikateadus), Nata-Ly Sakkos (klaver), Vello Sakkos, Enno Mattisen (klarnet), Endel Nõgene (trompet), Heiki Kalauas (tromboon), Toomas Veenre (viul), Allar Kaasik (tšello) jt.

• "Vanemuises" esietenduvad: 6. IV Alo Põldmäe ballett "Merineitsi" (Ü. Vilimaa libr ja lav, E. Tuglase novelli j); 22. IV Raimo Kangro ooper "Imelugu" (K. Süvälepa libr Boccaccio "Dekameroni" novelli j, lav E. Kaidu), kaasa teevad Jaan Kiho, Marje Aare, Silvia Vestmann, Marju Kuut, Evi Vanamõlder, Endel Ani jt; 22. IX Beethoveniooper "Fidelio" (lav Peter Brähm'ig Potsdami Hans Otto Teatrist), Leonore osas Lehte Mark.

• 24. V Cannes'is võidutsevad noored ameeriklased — Francis Ford Coppola "Kõnelus" (*The Conversation*) ja Steven Spielbergi "Duell". Žürii eriauhinna pälvib Pier Paolo Pasolini klassikaliste lugude triloogia viimane film "Tuhande ja ühe öö öis" (*Il fiore delle mille e una notte*).

• 10. VIII jõuab Pärnu teatris lavale üks eesti teatri pöördeline lavastus, M. Undi Peet Vallaku järgi seatud "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas", millest saab Kaarin Raidi tipplavastusi, peaosades Hilja Varem, Aarne Üksküla ja Ago Roo.

• 3. XI toob Kaarel Ird "Vanemuises" lavale O. Lutsu "Tagahoovis", sellest kujuneb üks legendaarseim Lutsu-tõlgendus.

• 15. ja 17. XI toimuvad "Estonia" kontserdisaalis väljapaistva USA džässpianisti Oscar Petersoni trio kontserdid.

• November: Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse esimeheks valitakse Jaan Rääts.

• Anatoli Efrosel valmib Gogoli "Pulm" — unenäoline, hirmu ja üksinduse teemasid võimendav lavastus. Aasta hiljem jõuab Tagankal lavale Efrose "Kirsiaed" ning ilmub tema autobiograafiline raamat "Proov — minu armastus".

• Vene filmikunstis kujunevad tähtteosteks Andrei Tarkovski "Peegel", Vassili Šuksini "Punetab lodjapuu", Andrei Mihhalkov-Kontšalovski "Romanss armunetest" ja Nikita Mihhalkovi debüüt "Võorastele oma, omadele võoras".

• Juri Ljubimovil valmib Tagankal lavastus "Hamlet", mille nimiosa teeb kultuskangelaseks Vladimir Võssotski.

• Valmivad Anti Marguste sümfoonilised runod ja "Orelitoonid", Veljo Tormise ood "Laulja" meeskoorile, orele ja löökpillidele.



Pärnu teatris esietendub "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Lavastaja Kaarin Raid, nimiosas Hilja Varem (1974).

Jüri Tensoni foto

- ABBA võidab lauluga *Waterloo* "Eurovisiooni" lauluvõistluse ja saab maailmakuulsaks.
- Trevor Nunn juhitud *Royal Shakespeare Company* saab juurde uue mängupaiga — Stratfordi teatrimaja *The Other Place*, kus hakatakse esitama kaas-aegset dramaturgiat.
- Aasta filmide hulka kuuluvad Luis Buñueli "Vabadustont" (*Le fantôme de la liberté*), Roman Polański "Chinatown", John Guillermini "Leegitsev torn" (*The Towering Inferno*) ja Werner Herzogi "Igaüks enda eest ja Jumal kõigi vastu" (*Jeder für sich und Gott gegen Alle*).
- Prantsuse kinoekraanid vallutab porno — invasiooni juhivad Just Jaeckini "Emmanuelle" hollandlanna Sylvia Kristeliga ning Alain Robbe-Grillet' ja Walerian Borowczyki uued filmid.
- "Tallinnfilmis" valmivad Virve Aruoja ja Jaan Toominga mängufilm "Värvilised unenäod", Rein Raamatu joonisfilmid "Kilplased" ja "Värvilind" ning Elbert Tuganovi nukufilm "Verine John"; "Eesti Telefilmis" Mati Põldre ja Irene Lääne muusikafilm "Colas Breugnon" ning Mark Soosaare dokumentaalid "Kihnu naine" ja "Vaarao sõjavägi".

Surid:

- 5. I Mari Möldre, eesti näitleja.
- 25. I Richard Peramets, eesti estraadinäitleja.
- 2. II Aili Engelberg, eesti näitleja.
- 24. V Duke Ellington, ameerika džässihelilooja, pianist ja ansamblijuht.

- 12. VI Ants Kiilaspea, eesti dirigent ja pedagoog.
- 22. VI Darius Milhaud, prantsuse helilooja, rühmituse *Les Six* liige.
- 10. VII Leopold Vigla, eesti dirigent ja pedagoog.
- 10. VII Aleksander Mälton, eesti näitleja.
- 5. VIII Paul Varandi, Vene Draamateatri näitleja.
- 13. VIII Aado Velmet, eesti helilooja, koorijuht ja pedagoog.
- 7. X Elmar Salulaht, eesti näitleja.
- 24. X David Oistrach, vene viiuldaja ja pedagoog.
- 13. XI Vittorio de Sica, itaalia neorealistik filmirežissöör ja näitleja.
- 22. XII Arnold Sikkil, eesti näitleja.

1975

- 1. I esilinastub Stockholmis rohkem kui kaheaastase töö tulemusena Ingmar Bergmani uhke ekraniseering Mozarti "Võluflöödist".
- 31. I esietendub legendaarne lavakunstkateedri VII lennu diplomilavastus (stsenarium ja režii Merle Karusoo) "Popi ja Huhuu" F. Tuglase samanimelise novelli järgi. Osalised: Isand — Kalju Orro, Popi — Urmas Kibuspuu, Huhuu — Lembit Peterson.



Draamateatris jõuab lavale F. Tuglase "Popi ja Huhuu" — lavakunstkateedri VII lennu diplomilavastus. Lavastaja Merle Karusoo, nimiosades Urmas Kibuspuu ja Lembit Peterson (1975).

Gunnar Vaidla foto

- 23. III jõuab Voldemar Panso käe all Draamateatris lavale Shakespeare'i monumentaalne ajalookroonika "Richard III", kus nimiosa kehastavad Mikk Mikiver või Einar Koppel.
- 5. IV kuulutatakse Pariisis välja prantsuse uus igaaastane filmiauhind "César".
- 8. IV pälvib Francis Ford Coppola "Ristiisa II" kuus "Oscarit", sh parim film, režissöör ja kõrvalosatäitja (Robert De Niro); naisnäitlejatest saavad akadeemia kuldkuju Ellen Burstyn ja Ingrid Bergman.
- 1. V avab aasta remondis olnud "Estonia" teater taas ukсед Kapi ooperiga "Tasuleegid". Esietenduvad: 18. XII Mozarti ooper "Don Giovanni" (va-

rem "Don Juani" nime all). Georg Otsa lavastajatoos viib lõpule Arne Mikk, ooperi uue tõlke valmistas ette Georg Ots; nimiosas Voldemar Kuslap ja Teo Maiste, komtuur — Mati Palm, Leporello — Teo Maiste ja Mati Palm, donna Anna — Mare Jõgeva, Zerlina — Anu Kaal jt. Sügisel saab peadiriigendiks Eri Klas ja teiseks dirigendiks Peeter Lilje.

• Aprillis toimub Tallinnas VI vabariiklik noorte interpretide konkursi keelpillimängijatele: I — Peeter Paemurru (tšello); II — Mari Tampere ja Urmas Vulp (viul) ning Allar Kaasik (tšello); III — Mati Kärmas ja Ülo Kaadu (viul), Andrus Järvi (alt) ja Teet Järvi (tšello).

• 11. VI jõuab vaatajateni Woody Alleni paroodia "Armastus ja surm" (*Love and Death*) Lev Tolstoi "Sõda ja rahu" ainetel.

• TRK lõpetavad Urve Lippus (muusikateadus), Jüri Rent (koorijuhtimine), Irina Floss (Sild), Ellen Maiste, Ariel Šein (klaver), Paavo Muts (fagott), Tiit Juurikas (klarnet), Marko Öunapuu (kontrabass) jt.

• 15. — 18. VII toimub üleliiduline koorifestival "Tallinn — 75", segakooridest tunnistatakse laureaadiks kammerkoor "Ellerhein".

• 19. — 20. VII toimub Tallinnas XVIII üldlaulupidu.

• 31. X esietendub Noorsooteatris Mati Undi "Good-bye Baby" (lav Kalju Komissarov), millest saab üks Noorsooteatri visiitkaarte.

• 2. XI mõrvatakse salapäraselt asjaoludel Pier Paolo Pasolini, tema viimane film "Salò ehk 120 päeva Sodomas" (*Salò o le centoventi giornate di Sodoma*) on tänaseni kõikjal keelatud ega ole jõudnud isegi videolevisse.

• 20. XI esilinastub New Yorgis Milos Formani "Lendas üle kõpessa" (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), mis järgmisel aastal võidab viis "Oscarit", sh parim film, režissöör, mees- ja naisnäitleja (Jack Nicholson ja Louise Fletcher).



Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson) ühel joo-
vastavalt rõõmsameelse hulluse hetkel Milos Formani
filmis "Lendas üle kõpessa" (1975).

• Valmivad Tormise "Isuri eepos" ja Tarmo Lepiku "Karjase maailm" segakoorile.

• 19. XII jõuab lavale Vaino Vahingu monodraama

"Mees, kes ei mahu kivile" (ühe oma vähestest teatrikunstnikutöödest teeb Jüri Arrak). Peaosa kehastavad vaheldumisi nii lavastaja Evald Hermakula kui ka autor Vaino Vahing.

• 21. XII lavastab Sakari Puurunen (külalisenä Helsingist) Draamateatris M. Maeterlincki draama "Pelléas ja Mélisande", milles märkimisväärsed rollid teevad Heino Mandri, Maria Klenskaja ja Juhan Viiding.

• Lavakunstkateedri VII lend toob publiku ette oma järjekordsed diplomilavastused, mis saavutavad nii kunstilise tunnustuse kui ka publikumenu. 26. X esietendub A. Kitzbergi "Kosjasõit" (lav Ago-Endrik Kerge) ja 30. XII E. Vilde "Tabamata ime" (lav Merle Karusoo).

• 27. XII teeb lavastuse Pärnu teatris Aarne Üksküla, dramatiseerides Mats Traadi jutustuse "Kohvi-oad", milles vapustavalt mängib vanainimese tragöödiat Olli Ungvere.

• Esietendub soome uue muusika ühe väljapaistvama helilooja Aulis Sallineni ooper *Ratsumies*.

• Ameerika kuulsamaid muusikalilavastajaid Bon Fosse toob Broadwayle muusikali "Chicago".

• Aasta filmideks on Akira Kurosawa "Dersu Uzala", Steven Spielbergi "Lõuad" (*Jaws*), Sidney Lumeti "Lämbe pärastlõuna" (*Dog Day Afternoon*), François Truffaut "Adele H. lugu", Volker Schlöndorffi "Katharina Blumi rüvetatud au", Stanley Kubricki "Barry Lyndon", Michelangelo Antonioni "Elukutse: reporter" ja Andrzej Wajda "Töötatud maa".

• "Tallinnfilmis" valmivad Grigori Kromanovi "Brijlandid proletariaadi diktatuurile" ja Mikk Mikiveri "Indrek", dokumentaalidest Peep Puksi "Juhan Liivi lugu", ja Heino Parsi nukufilm "Laulud kevadele"; "Eesti Telefilmis" Andres Söödi "Dirigendid".

• Ilmub kogumik "Eesti muusika" II ("Eesti Raamat", Tallinn).

Surid:

14. I Sergei Levin, eesti teatrikriitik.

19. I Herbert Tampere, eesti muusika- ja rahvaluuleteadlane.

4. II Kaarli Aluoja, eesti näitleja ja lavastaja.

8. III George Stevens, ameerika filmirežissöör.

9. IV Arnold Sepp, eesti flötist ja dirigent.

10. IV Arkadius Krull, eesti dirigent ja pedagoog.

10. V Alfred Pappmehl, baltisaksa päritolu eesti viiuldaja ja pedagoog.

18. V Aleksandra Sarv, eesti pianist ja pedagoog.

23. VI Valdeko Tobro, eesti teatrikriitik.

6. VII Richard Mölder, eesti trompetist, pedagoog ja dirigent.

29. VII Natalie Mei, eesti teatrikunstnik.

9. VIII Dmitri Šostakovitš, vene helilooja.

22. VIII Voldemar Alev, eesti näitleja.

5. IX Georg Ots, eesti laulja.

16. IX Leo Kalmel, eesti teatripedagoog ja lavastaja.

1. X Ben Drui, eesti telerežissöör.

12. XI Roland Laasmäe, eesti koorijuht ja pedagoog.

28. XI Arne Oit, eesti helilooja ja akordionist.



Anna-Liisa Bezrodny on sündinud 10. septembril 1981. aastal. Ta on pärit mitme põlvkonna muusikute perekonnast. Tema isa oli silmapaistev viiuldaja ja dirigent, Moskva konservatooriumi ja Sibeliuse Akadeemia professor Igor Bezrodny, ema, professor Mari Tampere, on tunnustatud viiuldaja ja pedagoog, Eesti Muusikaakadeemia, Moskva konservatooriumi ja Sibeliuse Akadeemia õppejõud; isaisa Semjon Iljitš Bezrodny oli silmapaistev viiuldaja, 1930. aastatest Tbilisi konservatooriumi professor ja ooperiorkestri kontsertmeister, hiljem Moskva konservatooriumi professor, isaema Tatjana Pogoževa — samuti silmapaistev viiuldaja, professor Jampolski assistent Moskva konservatooriumis ja hiljem pedagoog Soomes; emaema Aime Tampere oli tunnustatud organist ja pedagoog, emapoolne vanavanaema Jenny Siimon — eesti väljapaistvamaid laulusoliste. Anna-Liisa on olnud muusika sees kogu aeg ja muusikuks saada on ta tahtnud lapsest peale.

Väiksenä imiteerisin oma vanemaid õpetamas ja püüdsin isegi neid õpetada. Mingit küsimust, kelleks saada, ei tekkinud, muusikuks saada tundus nii loomulik. Hiljem tuli arusaamine sellest, kui võrd aimulaadne ja vastutust nõudev on see elukutse. Suurimaks unistuseks on anda viiulimängu kaudu inimestele midagi väga olulist, ehk kunagi õnnestub see ka ellu viia.

Esimeseks õpetajaks oli Ivi Tivik, kelle juures Anna-Liisa alustas õpinguid kolmeaastaselt. Siis oli see vaid lõbus mäng.

Imestan siiani Ivi Tiviku kannatlikkust minuga mässata ja mu ulakusi välja kannatada. Käin talle veel nüüdki vahel ette mängimas ja olen talle kõige eest siiralt tänulik.

Tallinna Muusikakeskkooli astus Anna-Liisa 1987. aastal; kui aga ema ja isa läksid tööle Soome, jätkas ta 1991. aastast Helsingis viiuliõpinguid Sibeliuse Akadeemia noorteosakonnas oma isa ja ema klassis ning *The English*

School'is, kus õpiti põhiliselt inglise, osalt ka soome keeles; peagi lisandus ka kohustuslik rootsi keel, vanemates klassides veel prantsuse, saksa ja itaalia keel. Nii hakkas Anna-Liisa juba varakult rääkima mitut keelt: kodus eesti ja vene, koolis inglise ja soome. Iga päev oli kasutusel praktiliselt neli keelt. Keeled ongi olnud muusika kõrval tema lemmikained.

Kuidas kulgesid viiulitunnid isa ja emaga, see sõltus nende ajakavast, sellest, millal üks või teine viibis parajasti kodus või reisil. Kerge ei olnud kellelgi.

Tegelikult on sõnadega raske väljendada seda, mida kõike olen neilt õppinud — muusikast, viiulimängust ja ka elust. Suurim tõde, mida nad mulle on õpetanud, on see, et kõik algab siidamast. Kuid ka mõttetöö on väga tähtis. Peavad olema kõrvad, süda, käed, mõistus — siis tuleb ka viiulimäng.

1999. aastal asus Anna-Liisa õppima Sibeliuse Akadeemia solistide osakonnas, ees on veel kolm aastat õpinguid. Ta on osalenud ka mitmetel meistrikursustel.

Esimest korda neljateistkümmeselt — 1996. aastal Yfrah Neamani kursustel Inglismaal. Olen käinud neil veel hiljemgi — 1997. ja 2000. aastal. Neamanil on kombeks ise valida osalejad. Üritused toimuvad ühes XV sajandil ehitatud lossis. Mängitakse ka kammermuusikat, tavaliselt öösel hilja.

1998. aastal käis Anna-Liisa Herman Krebbersi kursustel Irimaal Waterfordis. Kursuste raames toimus ka mitu kontserti, publiku huvi nende vastu oli suur. Lõppkontserdil tuli tal mängida Rimski-Korsakovi fantaasiat "Kuld-kikas". Krebbersi kursustel on Anna-Liisa osalenud veel ka Saksamaal Hannoveri lähedal Lehrtes, kus tuli samuti esineda kontserdil. 1999. aastal võttis ta osa Igor Ozimi kursustest Weimaris.

See on fantastiline linn oma ajaloo ja ilu poolest. Sain võimaluse mängida ka Jena filharmonia orkestriga Tšaikovski Viiulikontserti. Olen saanud ka mitu tundi Liana Issakadzelt ja Sergei Kravtšenkolt, kes on meie perekonnatuttav juba ema õpiaastaist, ning käin aeg-ajalt ette mängimas ka Olga Parhomenkole, kes praegu elab Soomes. Ta on õppinud David Oistrahhi juures ja on fan-

Muusika ja keelte kõrval on Anna-Liisa Bezrodny huvialaks ratsutamine. Sellega hakkas ta tegelema viieaastaselt, õpetajaks tädi, Katrin Tamme — mitmekordne Eesti meister ratsutamises.

Foto erakogust



Anna-Liisa Bezrodny aastal 2000.
Toomas Tiule foto

tastiline pedagoog. Meistrikursused on ühele muusikaõppurile väga olulised, sest nii puutub kokku erinevate nägemuste ja mõtetega pillimängust ning muusikast.

Anna-Liisa on võtnud osa ka nii mõnestki konkursist. 2000. aasta juunis esindas ta Eesti interpreete Eurovisiooni noorte muusikute konkursil (*Young Musician Competition of Eurovision Broadcast Union*) Bergenis. Kavas olid Rimski-Korsakovi fantaasia "Kuldkikas", Štšedrini "Humoresk" ja Camillo Sivori "Romance sans paroles". 1995. aastal võitis ta Jan Kociani nim viiuldajate konkursil (*Jan Kocian International Violin Competition*) III preemia, 1997. aastal I preemia Sibelius Akadeemia noorte viiuldajate konkursil, 1999. aastal Dietzenbachi muusikapidustustel *Internationales Musikfest Dietzenbach* anti ainus preemia Anna-Liisale. Aastal 2000 kutsuti ta Dietzenbachi esinema solistina koos Gruusia Kammerorkestriga, mängiti Bach'i Kontserti viiulile, keelpillidele ja *basso continuo'* le a-moll BWV 1041).

Vaatamata sellele suhtub Anna-Liisa konkursidesse üsna kriitiliselt.

Ei saa ju individuaalsust numbritega mõõta! Palju oleneb žüriist — kui andekad ja arukad

inimesed seal istuvad, milline meeleolu neil parasjagu on, mida nad hommikul söid jne. Miks peab erinevaid interpretatsioone mingisse järjekorda seadma? Inimesed, nende mõtted ja tunded on erinevad. Muusiku amet on eriline selles mõttes, et muusika kaudu saab väljendada seda, mida sõnadega ei saa!

Esinemisi on Anna-Liisal olnud õnneks ka väljaspool võistlust. Neist üks meelde jäävamaid oli tema isa Igor Bezrodny mälestuskontserdil Moskva konservatooriumi Suures saalis septembris 1998 Moskva TV-6 sümfooniaorkestriga, juhatas Nikolai Aleksejev. Esineda tuli kõrvuti selliste meistritega nagu Pavel Berman ning Maksim Fedotov — mõlemad on olnud isa õpilased — ja mängida Sibelius Viiulikontserti. On olnud võimalus mängida ka Juha Kangase ja Tallinna Kammerorkestriga oktoobris 1999 Mozarti Kolmandat viiulikontserti G-duur, sama kontserti esitas Anna-Liisa ka Soomes mais 2000 Heikki Rautasalo ja Jyväskylä orkestriga, Paul Mägi juhatusel esines ta möödunud aasta märtsis, kavas Raveli "Mustlasrapsoodia" (EBU konkursi Eesti eelvoor). Üks huvitav kogemus oli esineda möödunud aastal "valvesolistina" Vaasas Põhjamaade dirigentide konkursi II voo-
rus.

Esimese preemia võitis teatavasti Olari Elts, teise ja kolmanda pälvimid "kolleegid" Sibelius Akadeemiast. Mängida tuli neli korda Sibelius Viiulikontserdi I osa.

Kõige suuremaks ja tugevamaks muusikaelamuseks on Anna-Liisale senini olnud isa salvestatud heliplaat Chaussoni "Poeemiga".

Minu jaoks on selles terve omaette maailm, ilu ja valu, mida vaid muusikas saab edasi anda. Mu isa oli tõeline kalliskivi muusikute seas. Niisugust esitust ei ole ma ei varem ega hiljem kuulnud.

Järgmisest sügisest asub Anna-Liisa õppima Yfrah Neamani juures Londoni *Guildhall School'*is.

VLADIMIR IGOŠEV
TIINA ÕUN

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2001
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".
 EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC
 EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR:
 MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

GERDA KORDEMETS. The World at the Mercy of a Monkey's Brain and Doggy Tricks (12)
 The critic Gerda Kordemets analyses Priit Pedajas's production at the Estonian Drama Theatre, premiered in October 2000, based on the short story "Popi and Huhuu" by the prominent Estonian writer Friedebert Tuglas. The main characters are dog Popi and monkey Huhuu who stay at home after the departure of their master who actually never returns. Not a word is spoken in the course of the production, but the two young actors still manage to tell us a story about a dog and a monkey and their different views of the world.

SVEN KARJA. Four Haunting Months in Berlin (18)
 From April to August 2000, Tõnu Lensment, last year's graduate theatre director, spent a semester at the Berlin Art Academy (Hochschule der Künste in Berlin, or HdK). Lensment currently works at the Endla Theatre. In an interview he talks about his experiences at the German theatre school.

SVEN KARJA. Wrinkles of Worry of William the Joker (22)
 In October 2000 the Berlin production "The Twelfth Night" was shown in Tallinn. Sven Karja compares the German performance with the Estonian tradition of performing Shakespeare.

LILIAN VELLERAND. If Night, Then So Be It (24)
 The review treats the Rakvere Theatre's production "The Night of the Iguana" (staged by Ürmus Lennuk). The author detects typical features of the youngest generation of theatre directors: a sort of cool and harsh theatre.

LUULE EPNER. The Paradox of Postmodernist Drama (27)
 The magazine publishes Luule Epner's paper presented in October 2000 at the Tartu conference "Estonian Drama and Theatre at the Threshold of the 21st Century: Avant Garde and Tradition" where the author tackles the reflections of postmodernism in Estonian drama.

PILLE-RIIN PURJE. Autumn 2000 — Before the Dwarves (32)
 The article gives an overview of new children's performances in various Estonian theatres in autumn 2000, including the Drama Theatre's "Rasmus, Pontus and Lontu" (staged by Ain Prosa), the Tallinn City Theatre's "Burattino" (Elmo Nüganen), Theatrum's "Three Big Wishes" (Leino Rei), Rakvere Theatre's "Master Detective Blomkvist" (Üllar Saaremäe) and "Little Witch" (Kaarel Kilvet) and "The Flying Boat" at the Vanemuine Theatre (Tiit Palu).

MUSIC

EVI ARUJÄRV. Nine Texts for the Closed Circle (39)
 Musicologist and critic Evi Arujärv reviews the collection of articles about music theory published last year. Most articles were written by the lecturers at the Estonian Music Academy, although the collection also includes works by Estonian-origin authors from other countries: professor Avo Sõmer from Connecticut and professor Rein Laul from St. Petersburg. Arujärv's article also raises some intriguing questions "why?", "what for?" and "for whom?".

DANIEL SAULNIER. Gregorian Modes, III (44)
 The third, and the last part in the magazine for the present, of a series of thoroughly researched articles by Dom Daniel Saulnier, monk of the Solesmes monastery. Translated from French by Eva Eensaar.

INES RANNAP. State Philharmonic of the Estonian SSR / Estonian Concert 60 (50)
 In February 2001, the biggest and oldest concert organisation celebrates its 60th anniversary. It was established in February 1940 under the name of the State Philharmonic of the Estonian SSR. Work was interrupted by the events of the Second World War in summer 1941, to be continued after the war. The concert hall opened its doors in 1946. The article attempts to give an overview of the work of the organisation throughout the six decades.

DEBUSSY, TUBIN, RAVI SHANKAR — Experience of Music Matters. Interview with Music Professor Avo Sõmer (58)
 Interview with Avo Sõmer, professor emeritus of the USA Connecticut University who stayed in Estonia for two months, delivering lectures and papers, holding seminars. The interview reflects his chief interests in music, his rich intellectual background and the history of music in Estonia and the USA.

Doctoral Degree in Ethnomusic. PhD VAIKE SARV (63)

ZHANNA PÄRTLAS. Anthropological Research of the Setu Culture of Laments (64)
 In November 2000, Estonian ethnomusicologist Vaike Sarv received her PhD at Tampere University. For years, she had been researching the culture of the Setus, people living in the South-East Estonia. The dissertation was titled "Setu Lamenting Culture". The series of articles is introduced by the music historian Zhanna Pärtlas. (*Ars Musical Popularis* 14. Estonian Literary Museum, department of ethnomusicology. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitotos. Tartu — Tampere, 2000.)

Persona grata. ANNA-LIISA BEZRODNY (93)

Anna-Liisa Bezrodny is a young violinist in her second year in the soloists department at the Helsinki *Sibelius Akadeemia*. She has had numerous chances to perform and has received various awards at international competitions of young musicians. Anna-Liisa comes from a family with long traditions in music — her father, professor Igor Bezrodny, was a prominent Russian violinist and conductor; her mother is a well-known Estonian violinist, professor Mari Tampere, currently lecturing at the Estonian Academy of Music, Moscow Conservatory and the Helsinki Sibelius Academy.

CINEMA**JOS STELLING Answers (3)**

An interview with the famous Dutch film director Jos Stelling (born in 1945). Stelling visited Estonia during the 3rd Black Nights Film Festival in December 1999. The festival showed his most recent film "No Trains No Planes". Tallinn cinemas and TV have previously shown his "The Illusionist" (1984) and "The Pointsman" (1986). Stelling talks about making his films, their reception at home and abroad, about the actors he has used, the place of cinema in various countries of the world, his own aspirations and about his own cinema that he runs in his hometown Utrecht, together with a restaurant and a café. He also talks about his impressions of Tallinn, the Black Nights Film Festival and the place of small festivals in general.

SULEV TEINEMAA. "The Last Relic" Thirty Years Later (68)

The short article tackles the conference held in Põlva in July 1999, dedicated to the 30th anniversary of the only Estonian cult film, Grigori Kromanov's "The Last Relic". Margus Kasterpalu and Ilmar Raag also presented their swinging open-air, parody-flavoured performance "The Last Day of Filming". It tries to restore one possible version of the original last day of filming of "The Last Relic".

KARLO FUNK. The Only Relic and a Lukewarm Machine (70)

This longer article, based on the paper presented in Põlva, analyses the place and meaning of "The Last Relic" in the cinema of Europe and Estonia in the late 1960s. The author tries to find reasons for the huge popularity of the film in the entire former Soviet Union, and why the young viewers of today still seem to appreciate this quite simple cloak-and-dagger film. Funk concludes that it is not possible to imitate "The Last Relic" as later attempts clearly demonstrated, largely because the film is of religious or cult nature.

ILMAR RAAG. Seeking for the Last Relic: Siim is in the Forest Behind the Monastery (75)

Another article based on the Põlva conference. The author tries to analyse "The Last Relic" by the standards of Hollywood. The author finds that the film is a simple, not overtly tensely structured row

of dialogues against the background of the peasants' freedom fighting. The film offers endless possibilities for analysis in order to find out what, after all, lies behind its immense popularity.

OLEV REMSU. Freedom to Pretend (79)

A review of Jüri Sillart's (b. 1943) 70-minute portrait film "Volli, sempre Volli" (Studio "Kairiin", 2000) about the Italian millionaire businessman Ernesto Preatoni who now lives in Estonia. The reviewer thinks the film a success. Despite the length the film is never boring, largely because of the fascinating people, their conversation, background and surroundings where the interview takes place. Preatoni's personality is clearly revealed. In the reviewer's opinion his main feature is vanity, desire to be in the centre of attention; for him the world is a continuous performance with him as the guiding force.

REIN TOOTMAA. Trying to Capture the Invisible (81)

Review of Vallo Kepp's (b. 1950) 55-minute film "The Landscapes of Masing. A Narrow Path in the Middle of the Forest" (Studio "Eesti Tösielufilm", 2000). It tells about Uku Masing (1909-1985), our prominent theologian, unique linguist and poet. The film, the first in a planned trilogy, tells about Masing's childhood and youth in Raikküla in Rapla county, and the presence of his spirit in today's Raikküla. The reviewer thinks the film comprehensive, still assuming that the second and third parts would provide the whole work with a clear concept.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
 Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
 Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
 Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27
 Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
 Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävälä pst. 10
 AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
 Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
 AS Lehti-Maja (R-kioskid)
 AS Plusspunkt
 Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
 Eesti Draamateater
 Tallinna Linnateater
 Von Krahli Teater

Tartus:

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

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

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

"Masingu maastikud". Uku Masingu sünnikodu, Einu talu Raikkülas. Vt lk 81.

Vallo Kepi fotod

"Masingu maastikud. Kitsas rada keset metsi", 2000. Režissöör Vallo Kepp. Evald Saag, Uku Masingu õemees. "Masing saab meile mõistetavamaks siin, selles maastikus. Ta räägib meile sõnatult. Tema mõtleb asjadest nii, nagu meiegi üldiselt. Tuleb ennast võrrelda Masinguga. Me saame sõnatult aru üksteisest. Ja ma arvan, et Masing on meie keskel ja juhib meie vestlust. Nii et meil ei olegi vaja väga iseseisvaid olla ja end lahti kiskuda Masingust, et temast rääkida."





Vaike Sarv kaitses doktoriväitekirja teemal "Setu itkukultuur" novembris 2000.
(Vt lk 63.)

Harri Rospu foto, detsember 2000

