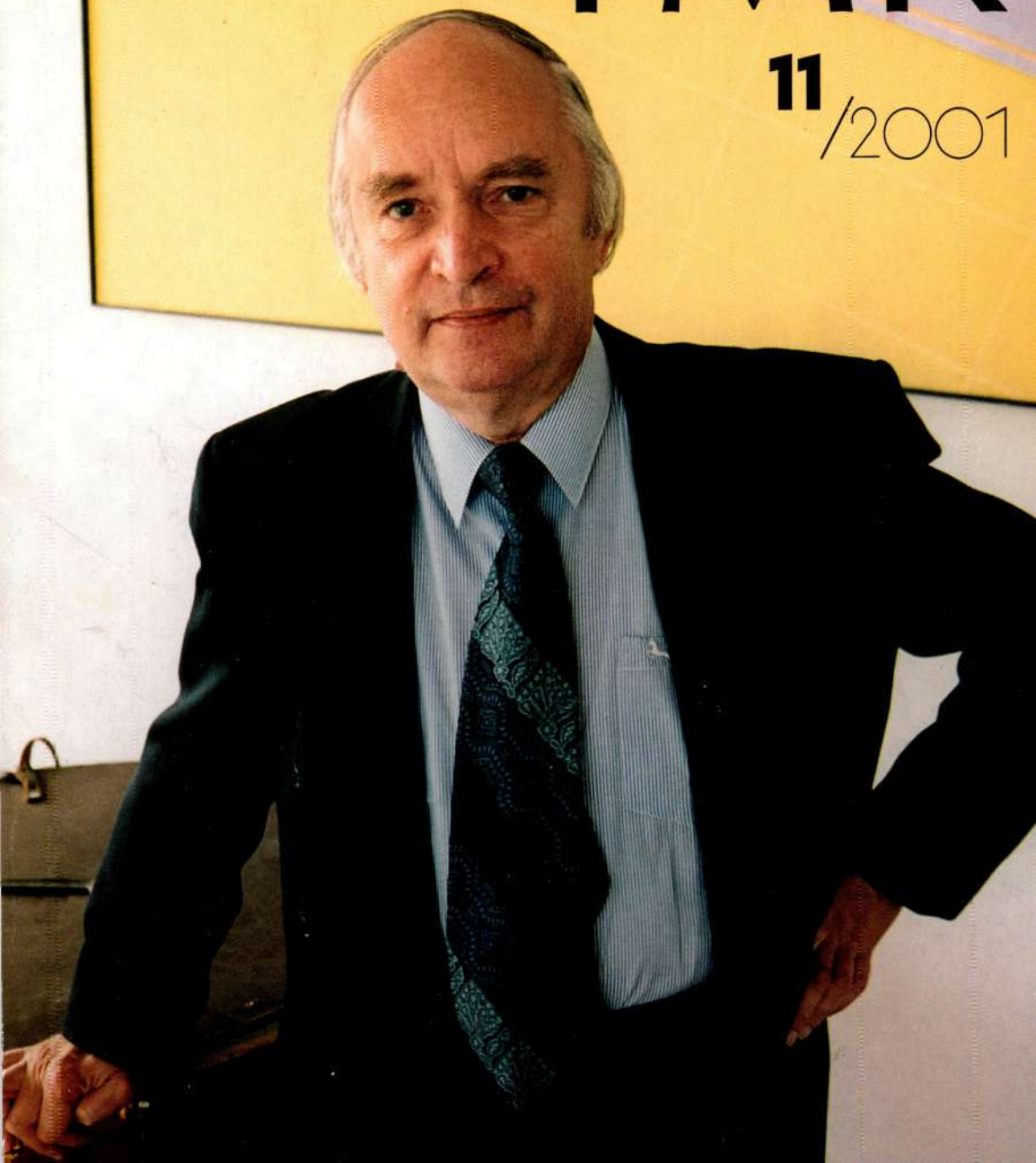


TMK

11 / 2001



11/2001

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
Tekstitoetus
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

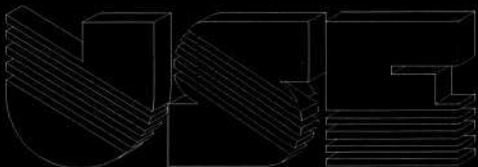
© "Teater. Muusika. Kino", 2001

Esikaanel:

Jaan Rääts – "muusika provokatsioonidega".
Vt lk 30.

Harri Rospu foto

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



Soft

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB RAIVO ADLAS	3
Ülle Dreifeldt	KUIDAS JÄÄDA HIINLASEKS (Eurooplase mõtteid hiina klassikalise ooperi kursustest)	15
Heili Einasto	MEHAANILINE NUKK JA MÖIRGAV LOOM (Tantsu treeningusüsteemid, keha ja ideoloogiad)	24
MUUSIKA		
Evi Arujärv	HELILOOJA JAAN RÄÄTS: MUUSIKA PROVOKATSIOONIDEGA (Jaani Räätsa loomingust)	30
Ivalo Randalu	15 AASTAT TALLINNA RAHVUSVAHELISI ORELIFESTIVALE II	37
Toomas Velmet	VABA INIMENE TURULIBERAALSES FESTIVALIHULLUSES (Oistrahhi festivalist Pärnus)	44
Vladimir Igošev	MUUSIKALISEST KEILA-JOAST I	50
	PERSONA GRATA. AILE ASSZONYI	93
KINO		
Janno Simm	SUVEL PÄRNUS. FILMIDEGA, KOMBEKOHASELT (XV Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival)	60
Mati Põldre	VANADUS TEEB KUNSTNIKU VABAKS (XV Pärnu filmifestivalist)	67
Jaanus Kulli	ÄRKAMISAEG VIIS AASTAT HILJEM (Andres Söödi dokumentaalfilmist "Möödunud sajandi Eestist")	69
Karol Ansip	MÖÖDUNUD SAJANDI SÖÖDIST (Andres Söödi filmist "Möödunud sajandi Eestist")	72
Jaak Kilmi	TULE JA MÕÕGAGA (Arbo Tammiksaare filmist "Sweet Dreams")	76
Indrek Rohtmets	LEPINGUGA HINGEPÄÄSTJA (Märt Sildevee dokumentaalfilmist "Lepinguga emaks")	79
Livia Viitol	ISA JA LINDA (Linda Västriku dokumentaalfilmist "Isa ja mina")	81
Jan Kaus	MÄE HÄÄL, INIMESE HÄÄL, INIMMÄE HÄÄL (Priit Tenderi joonisfilmist "Mont Blanc")	83
Margot Visnap	KAKS TANTSIJAT (INIM)TUULTE MEELEVALLAS (Lars von Trieri "Tantsija pimeduses" ja Stephen Daldry "Billy Elliot")	86



Alustad 34. teatrihooaega "Vanemuises" proovidega Mati Undi käe all. Oled "Kirsi-
aia" Firss. Mida tundsid osaraamatut vastu võttes?

Hea meel oli. Mõtlesin, et vohh!, see on Matil väga hea mõte mind Firsiks
panna.

On sul järgmine töö ka teada?

On, koer Muki "Timbu-Limbus". Ega ma olegi lastetükke eriti teinud. Ainult
Sikk "Kassi majas" ja Koer "Kassis, kes kõndis omapead" ning "Saabastega kass".

Kas Firss ei pannud sind mõtlema ka sellele, et tänastele noornäitlejatele oled sina
see korüfee, meister, kellelt eeskuju võtta?

Ei, ma ei usu. Aeg määrab siin väga palju. Praegusel ajal vist polegi palju neid
vanameistreid, keda noor näitleja peaks proovisaalis teietama. Mul endal oli teatrisse
tulles naiivne ettekujutus, et näitlejad, ka kolmandajärgulised, on mingid pooljuma-
lad. See on üks suuremaid pettumusi, mis ma seoses teatriga olen üle elanud. Kuigi
mind ja kogu meie "Vanemuise" I stuudio inimesi võeti omal ajal teatrisse tulles küll
väga soojalt vastu. Mäletan näiteks, kuidas Aleksander Mälton vaikselt õpetas: ära sa
sõnalõppe väga selgelt välja häälda, siis tuleb ebaloomulik kõne. Oli selline aeg, kus
tükk aega polnud "Vanemuisesse" noori näitlejaid tulnud ja nende järele oli suur
vajadus, muidu oleks teater välja surnud. Aga oli ka väga uhke meistrite plejaad.
Elmar Salulaht, Mälton, Mikka. Esimeses tükis, kus mängisin, tegi kaasa ka Jaan
Saul. Ma olen isegi päris mitme August Wiera näitlejaga koos laval olnud. Leopold
Hansenit olen näinud, laval olen koos temaga olnud küll ainult tema kirstu valves.
See on see eesti teatrilugu, ainult natuke üle saja aasta.

Praeguste noorte näitlejate pärast on mul küll hirm. Igal aastal tuleb teatrikoo-
list tohutu hulk noori, kes kõik on tõesti andekad. Kogu praegune "Vanemuise" noor
seltskond on ju tohutult andekas. Aga kus nad kõik panna? Kõigile ju ühes teatris
tööd ei jätku ja ega teatreid ei saa ka Eestisse nii palju teha.

On vist nii, et praegu on Eestis teatrit isegi rohkem vaja neile inimestele, kes
ise ei käi teatris. Harrastusnäitlejad Palamusel ja Kallastel, kellega olen ühistes töö-
des viimasel ajal kokku puutunud, on õelnud, et teatritegemine aitab neil elada. Ei,
ega teater ise kui nähtus ei kao ka mitte kuhugi. Ainult et vaadata tahtjaid jääb võib-
olla vähemaks. Enda pärast ma suurt ei muretse, sest minu põlvkonda on teatrisse
vähe alles jäänud, kes on end surnuks joonud, kes äri peal, kes välismaal.

Kas viimase aja tegemised harrastajatega Palamusel ja mujal on pannud sind ümber
hindama isetegevusliku teatri mõistet?

Ei, ma ei ole kunagi isetegevuslikku teatrit alavääristanud. Kuuekümnenda-
tel oli see päris avangardne nähtus, profinäitlejad käisid rahvateatrites mängimas,
rahvateatri inimesed jälle päristeatris. Mäletan, Poola reisil nägin, et üliõpilasteatrid
olid palju huvitavamad kui profiteatrid. See Poola-sõit 70-ndatel oli üldse üks suur
maailma avastamine. Käisime Eesti rühmaga kõik tähtsamad teatrilinnad läbi. Ette-
nähtud programmis oli rohkem klassika ja ooper, meie otsisime muud, nägime Szajna
asju, Grotowski juures käisime. Üleliidulise grupi teised liikmed ei saanud aru: min-
gid hullud eestlased, kolistavad mööda teatreid, poodides ei käinudki!

Ei, muidugi, kui on ikka halb isetegevus, siis on see söimusunõne eest. Peab
arvestama, et kutselise teatri eesmärk on teine, harrastaja teeb kõigepealt iseendale.
Need Palamuse omad, kes mul "Juudas" mängivad, ütlevad: see andis mulle niivõrd
palju, ma olen nüüd hoopis teine inimene, ma olen mitmest kompleksist lahti saa-
nud. Imelikul kombel on Palamusel kogu aeg ka vaatajate huvi püsinud, neid tükke

on üle Eesti vaatama sõidetud. "Juudast" näiteks mängisime sel suvel üksteist korda, eelmist tükki, "Ulguvat möldrit", kahe kuuga kakskümmend korda, see on juba profikoormus.

Töö harrastajatega on muidugi tohutu väsitav, pean neile kõvasti energiat sisse taguma. Inimene tuleb töölt, ta on väsinud, ma saan sellest kõigest aru. Teisest küljest on minu ülesanne isegi huvitavam kui profinäitleja puhul, kellest ma tean, mis tema stambid on, mida tuleb murda. Palamusel ongi tegelikult natuke puhkuseks läinud, mul on seal niivõrd hea naiskond – mänedžer, kunstnik, liikumisjuht. Natuke liiga lihtsaks läheb asi.

Lilian Vellerand on sinu portreeloos kunagi TMKs (7/1985) kirjutanud, et Adlase Wittenberg on ainult Aeg ja "Vanemuine" olnud, mis kujundina kõlab hästi, aga teatritegemist oled sa ikkagi koolis õppinud. Kuidas iseloomustada "Vanemuise" ehk nn Irdi stuudiot, mille esimese lennu sa 1965. aastal lõpetasid? Kes seal õpetasid? Kes õppisid?

Sellest stuudiost on küllaltki palju kirjutatud ja räägitud, ei tahaks kordama hakata. Iseloomulik sellele stuudiolale oli, et Ird ei tahtnud igapäevast tingimata näitlejat teha. Üheks tingimuseks stuudiolasele oli, et sa pidid kõrgkoolis õppima või kusagil töötama, nii et sa ei pettuks, kui sinust siiski näitlejat ei saa. Õppida oli sealt muidugi väga palju, meiega tegelesid peale Irdi veel Endla Hermann, Kulno Süvalep, Heikki Haravee, Jaan Saul, Benno Mikkal, Regina Tõško, Voldemar Panso, Karl Ader ja paljud teised. Ka Tartu ülikooli õppejõud olid meil sagedasti õppejõududeks.

Millised koolid olid enne teatrikooli?

Kurtna ja Kiisa algkool ja Kohila mittetäielik keskkool. Keskhariiduse sain Tallinna 22. keskkoolist, mis on nüüd jälle Westholm. Paralleelselt teatristuudioga lõpetasin EPA, EPAst oli meid stuudios veel neli üliõpilast.

O. Luts/K. Ird, "Tagahoovis", "Vanemuine",
1974. Belski – Raivo Adlas, Maria Sergejevna –
Lia Laats.

A. Miller, "Saalemi nõiad", "Vanemuine" 1969.
John Hale – Raivo Adlas, Elisabeth Proctor –
Milvi Koidu.



Kas oletan õieti, et sa oled teatritöös olnud üsna rahumeelne ja koostööaldis inimene? Suuremad riukiskumised, staaritsemised ja intriigid on sinust õnnelikult mööda läinud?

Ju vist. Siiski, ühest osast olen elus ära öelnud, isegi veel peaosast ja peaproovide ajal. Seda kahetsen väga. Ma ei talunud, et lavastaja pidevalt jõi, juua täis tuli ka proovidesse. Aga niisuguses staadiumis alt ära hüpata, see oli sigadus. Mida ma veel olen kahetsenud, on see, et kaht naisnäitlejat olen ma hingepõhjani solvanud. Ega ei röökinud nende peale, aga ma ei saanud neilt kätte seda, mida ma oleksin tahtnud, ja siis ma ütlesin täiesti spontaanselt väga halvasti. Üks oli Tšehhis ja teine siinsamas "Vanemuises". See solvas neid väga ja selle pärast on mul piinlik.

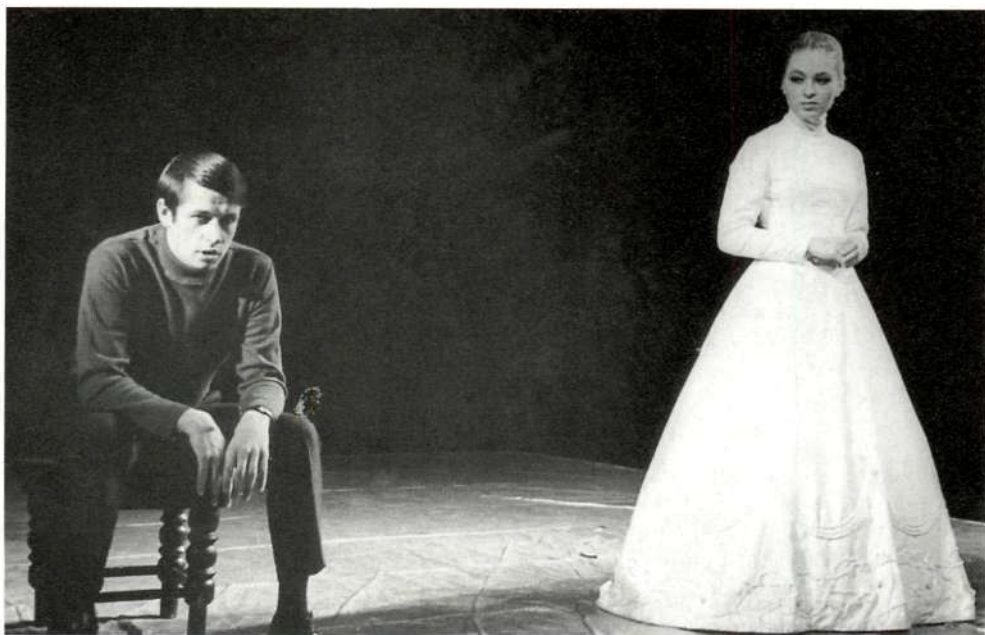
Staaritsemised... Minu arvates kõige tähtsam, vähemalt "Vanemuises", on alati olnud ansambel. Või kui juba staariteater, siis peab ikka väga staar olema. Nagu näiteks Nikolai Tšerkassov omal ajal Puškini-nimelises teatris Leningradis või Innokenti Smoktunovski Moskva Väikeses Teatris, käidigi ainult teda vaatamas. Aga kui neid laval polnud, oli igav, siis polnud midagi vaadata. "Vanemuises" ei ole staari sõna kunagi pruugitud, see oli söimusõna. Kas Lia Laats oli siis parem kui Herta Elviste või hoopis Milvi Koidu? Kõik olid omanäolised. Ja "Vanemuises" on kogu aeg huvitav näiteseltskond olnud. Külalisi võib alati kutsuda, aga ansambleid, püsitruppe, ei tohi minu meelest lõhkuda. Miks Tartu korvpallimeeskond, endine "Delta", praegune "Rock", on nii heal tasemel, kuigi erilisi tähti seal pole? Seal on hea ansamblitöö, meeskonnatunnetus, mida on nauditav vaadata.

Intriigid... jah, imelikul kombel ei ole mind sinna sisse tõmmatud. Kuigi Irdi aegadel oli tihti nii, et keegi tuli juurde ja hakkas rääkima, et tead, see on nüüd niimoodi ja see on niimoodi – ilmselt lootuses, et ma räägin Irdile edasi. Aga ma olin nii loll, et ei saanud sellest arugi. Vanasti küsiti teatrikülastajate konverentsidel tihti, et miks Adlased nii palju mängivad. Ird pööras alati vastuseks, et Kaisu on minu tütar ja Raivo on minu väimees, ja sellega oli jutt otsas.

Kuidas su töövälised suhted äiaga üldse laabusid? On see käepalumise hetk ka meeles?

Ega seal olnud midagi erilist ega väga pidulikku, läksin külla, pudeli vist ikka viisin ka, ja küsisin, kas tohiks tütre naiseks võtta.

M. Unt, "Phaeton, päikese poeg", "Vanemuine", 1969. Phaeton – Raivo Adlas, Eos – Raine Loo.





J. Andrejewski/
J. Tooming/
R. Heinsalu,
"Polonees 1945",
"Vanemuine", 1976.
Waga – Leonhard
Merzin, Andrzej –
Raivo Atlas.

Irdi, julgen öelda, tundsin päris hästi ja pikki jutte on saanud temaga maha pidada. Irdil oli mõnikord väga vestluskaaslast vaja, ta tahtis midagi hinge pealt ära rääkida, pidas pikki telefonikõnesid Reet Neimari, Lilian Velleranna, Karin Kasega. Aga need kõik olid tallinnased, neile pidi helistama ja ta otsis ka lähemalt jutukaaslast. Kaisu, mäletan, oli alati vait, aga meie omavahel läksime mõnikord ikka kaklema ka. Ta röökis ennast välja, nii et keel käis pöske, siis rääkis jälle normaalselt edasi. Selles oligi Irdi voores, et kõik, mis tas oli, selle paiskas kohe välja. Ta ei hoidnud, ei kogunud midagi endasse, et siis pärast seda ära kasutada. Ta oli nii avaline.

Proovis olles, kui ta nägi, et näitlejal ei tule, ei tule, ei tule, siis ta läks muidugi vihaseks ja ajas näitleja ka vihaseks, algas vastastikune röökimine, ja siis läks näitleja lahti, osa oli käes.

Mitmed näitlejatest abielupaarid on tunnistanud, et parema meelega nad väldiksid partnerlust abikaasaga. Sina nii ei arva – sa oled koos Kaisuga päris tihti koos laval olnud, olete isegi kaks kaheinimeselugu teinud?

Vahepeal mõtlesin küll, et see on paha, kui partner on liiga tuntud, aga teisest küljest, kui sa oled proff, siis on see isegi hea. Harrastusnäitlejatele sobib see paremini, kui sul on võõras naine vastas. Vaata, see on nagu need tuntud estraadipaarid, kes on nii kaua koos laval olnud, hakatakse omavahelisi nalju proovima, kõikaid kodaratesse loopima. See maandab ka mingeid eraelulisi pingeid. Peaasi muidugi, et laval saab oma asjad ära aetud ja ei ole vaja kodus edasi kakelda.

Ühte neist mehe-naise lugudest, "Ülem-Austriat", vaatasin hiljuti televiisorist, ja täitsa teise pilguga. See tükk on väga selge näide täiesti vales ajas tehtud näitemängust. Tol ajal ei saanud me keegi aru kapitalistliku maailma probleemidest. Mis see tähendab, et sa võid töötuks jääda? Mis siis ikka, lähen järgmisesse kohta! Mäletan,

arvustustes isegi küsiti, mis sellel mehel viga on, mis diagnoos tuleks talle panna. Praegu vaatad, et pole vaja talle mingit diagnoosi panna, on täitsa normaalne inimene.

Vene dramaturg Aleksandr Gelman, "Ühe koosoleku protokoll" autor, on öelnud, et tema on kõige õnnelikum inimene siis, kui tema tükke kümne aasta pärast enam ei mängita. Tema on kirjutanud nad omasse aega ja kui kümne aasta möödudes neid probleeme ei ole, siis on tema oma töö hästi teinud. Mulle endale oli üks väga tähtis tükk, mis oli ka natuke ajast ees, tollase leningradlase Mark Galesniku "Hull". Peeter Volkonski tegi muusikalise kujunduse ja Liina Pihlaku lavakujundus, see poolelijäänud sotsialismiehitus, löid väga hea atmosfääri. Mu poeg Priidu ei julgenudki seda vaadata, see alguse atmosfäär kohutas ta nii ära. Meil oli uusnatsismi teema täiesti uus, Venemaal juba vananenud. Georgi Tovstonogov küsis mult Leningradis: miks sa seda praegu teed, see on möödaläinud asi, Venemaal on kõik kohad neid "hunte" täis. Aga rahvas vaatas Tartus tükki hoolega, kuigi paljud näitlejad ei saanud aru, mis nad teevad. Püüdlikult tegid, aga aru ei saanud. Teater lihtsalt peab olema ajast ees, ka siis, kui ei saada aru. Peab, muidu pole tal mõtet.

Räägi Georgi Tovstonogovi režiilaborist. Meie praegustest noorematest lavastajatest on väga vähestele selline unikaalne täiendõppe võimalus avanenud – töötada mõne suurmeistri käe all. Kui kaua see õieti kestis?

Moodustati 1986 sügisel ja kestis kuni Tovstonogovi surmani 1989, nii et kokku kaks ja pool aastat. Tookord oli peaaegu igal suuremal lavastajal oma laboratoorium. Tovstonogovi olekust paistis kätte, et ta võis olla sama suur teatritüürann nagu Stanislavski ise. Irdil näiteks polnud üldse sellist asja. Tovstonogovit aga ümbritses alati nagu mingi keisri õukond. Veel siis, kui olime juba vastu võetud, käis alati tema kabineti eesruumis instruktaaz, kuidas Georgi Sanõtšil täna tuju on, mida tohib ta käest küsida, mida mitte. Sel ajal jättis ta aktiivselt suitsetamist maha, tema juures ei tohtinud mingit suitsupakki olla, suitsulõhn ärritas teda. Sa pidid olema kõiki tema lavastusi näinud, kui ta pöördus mõne küsimusega sinu poole. Kogu aeg käis jutt, et teid hoitakse siin nagu noatera peal, iga hetk võidakse kedagi välja lüüa. Natuke kiskus ta juba ka seniilsuse poole, sest palus alati tervitada oma sõpra Kaarel Irdi, kes oli juba selleks ajaks surnud, mida ma alati ka ütlesin, aga järgmine kord tuli ta jälle sama jutuga.



F. Kroetz, "Ülem-Austria", "Vanemuine", 1980. Anni – Kais Adlas, Heinz – Raivo Adlas. "Vanemuise" arhiivi fotod

Osalesime põhiliselt kahe Tovstonogovi lavastuse juures, "Onu Vanja" ja "Põhjas", see jäigi tema viimaseks lavastuseks. Ega ta muidugi kõiki tunde ise andnud, kutsus ka teisi meile esinema, näiteks Lev Dodinit, kunstnik Eduard Kotšergini. Ja muidugi saime õhtuti Peterburi teatrite tippasjad ära näha. Koos käidi kaks korda aastas ja mingil ajal käis komisjon Moskvast Tartus miru lavastusi vaatamas. Näitasin "Müsteerium-buffi", "Tol kevadel Tartus" ja kõige roh-

*I. Küloet, "Menning", "Vanemuine", 1990, lavastaja Raivo Adlas. August Wiera – Raivo Adlas.
Ülo Laumetsa foto*



H. Ibsen, "John
Gabriel Borkman",
"Vanemuine",
1998. Vilhelm –
Raivo Adlas,
Foldal – Lembit
Eelmäe.



kem läks neile peale "Suvi". Ausalt öeldes, ma pole kriitikute käest kunagi nii palju kiita saanud kui tookord.

Tegelikult on söimavast kriitikast rohkem kasu. Kriitik peabki olema norija.

Laboris osalejaid oli üle N Liidu, kokku nii 20 lavastajat. Eestist olin mina üks. Põhilised olid ikka mingid teatrite peanäitejuhid, mõni üle 60, kõik ikka tegijad mehed, algajaid ei võetud üldse. Minule oligi ehk kõige kasulikum just selle üleliidulise seltskonnaga lävimine. Sain pildi sellest, mis liidu teatrites hetkel toimub, mida mängitakse, millised kontseptsioonid on käibel. Tol ajal olid juba väga teravalt üles kerkinud igasugused rahvustevahelised probleemid, näiteks ühe autonoomse vabariigi teatri juht kirus oma vabariigi põlisrahvust, sest proove tegid nad vene keeles ja mängisid oma keeles, tema arvas, et ammugi oleks aeg minna üle vene keelele, kui palju see mitmekordne tõlkimine aega ja raha nõuab. Siis läksime tugevalt opositsiooni ühe Krasnojarski lavastajaga, kes küsis, miks teil, eestlastel seda iseseisvust vaja on. Kui te selle kätte saate, närite üksteisel kõrid läbi, teil pole toorainet, pole midagi, hakkate veel põlvili roomama, et teid Liitu tagasi võetaks.

Kas lavastaja võiks/peaks olema grupi liider? Seltskonna hing?

Ta võiks vist olla küll. Kuigi ma ise ei ole üldse seesugune. Mul on alati häbi, kui keegi hakkab mind kuhugi etteotsa suruma või käsib midagi organiseerida. Ükskord organiseerisin kollektiivse teatrireisi Moskvasse. Mingile Efrosee lavastusele, oli veel suur jama piletite saamisega. Lõpuks seisin teatri ees, piletid käes, aga selgus, et osa meie grupi liikmeid eelistas muid lõbustusi ja jättis tulemata. Pärast seda ei ole tahtnud enda peale enam sellist organiseerimistööd võtta.

Aga ma usun siiski, et lavastaja võib olla ka teistsugune. Epp Kaidu näiteks polnud üldse mingi seltskonnainimene. Aga Kaiduga oli hea töötada, temaga jäi näitlejale alati mulje, nagu sa ise oleksid oma rolli algusest lõpuni valmis teinud. Ta nii vaikselt juhtis sind. Mine nüüd sinna ... nii ... siis mine sinna! Alati andis ka pealisülesande. Nii et sa võid neid asju ajada väga oma tahtmist mööda, kuigi pealtnäha ise kogu aeg järele andes, aga lõpuks juhid kõik ikka oma rööbastesse. Lavastaja ei pea olema ainult mõirgav türann, rusikas püsti. Näiteks Mati Unt ei ole ka selline, ta hakkab siis juba pigem nutma, kui ta oma tahtmist kätte ei saa.

Minu lavastajaks minek oli üldse üks suur juhus. Asi oli nii, et äkki ei olnud tervel meie I stuudiol rakendust. Me virisesime ja virisesime, Ird ütles: mis te virisete, võtke ja tehke üks lastetükk, neid on alati vaja. Siis ma avastasin Švartsi "Punamütsikese". Ütlesin, et teeme nii, et mina kaasa ei mängi, ma küll lavastada ei oska, aga ma istun niisama saalis ja katsume kuidagi kollektiivselt. Siis hakkas tasapisi minema,

kuni ühel hetkel tundus, et nagu oskan midagi näitlejatele öelda. Enne seda ei olnud absoluutselt mingeid mõtteid lavastamist proovida. Kuigi olin olnud varem Peter Kupke "Koduõpetaja" juures assistent, see andis käsitööoskuse. Kupke lavastas väga saksa kooli järgi, tõelise saksa täpsusega.

Kui urmasotilikult isikliku tähetunni kohta küsida, siis sinu puhul on see vist üsna kindlalt suured rollid kuuekümnendate lõpu ja seitsmekümnendate alguse "Vanemuises", Hermaküla ja Toominga teatriuenduslikes lavastustes?

Tead, ei ole üldse kindel. Ehk võiks see "tähetund" sama hästi olla ka Undi "Laulatus", mida ma praegu mängin. Ma tõeliselt naudin seal lavalolekut. Isegi nii, et unustan kogu ümbruse ära. Või siis Toomingaga tehtud "John Gabriel Borkman". Ja vaikselt loodan, et midagi võib veel tulla.

Hermaküla ja Toominga aegse "Vanemuise" ümber hõljub palju legende ja müstifikatsioone. Ega tegijad ise ole ka olnud just ülearu varmad mälestusi talletama. Miks neist mitmetest stuudiost ei võrsunud ühtki samaväärse tasemega lavastajat? On ju ka arvatud, et näitlejad ise ei andnud endale suuremat aru, mida kaks liidrit nendega tegid?

Ilmselt küll. Ma ei oskagi öelda, kas seda tehti nüüd teadlikult või mitte, aga nendega tõesti mindi kaasa. See oli isiksuse võlu, millega sa läksid ja nautisid elu ja olemist seal. Kas või hommikused soojendused Toomingaga, kell 9 hommikul tulime kokku, et enne kella 11 algavat proovi ennast soojaks teha, ükskõik siis, kelle proov see oli. Kunagi ei teadnud ette, mis seal juhtuma hakkab. Vahepeal oli nii, et Tooming lasi igaühel liider olla, ise harjutused ja etüüdid välja mõtelda, ja siis kõik teevad kaasa. Aga selle asja rikkus ära üks armeenia teatriuendaja, üks noorhärna, kes suunas asja liiga kaugele eestlaslikust temperamendist, ja asi jäi katki.

Mis puutub õpilastesse, siis Hermaküla-Toominga stuudiod erinesid traditsioonilistest teatristuudiost, ka sellest stuudiost, kus mina õppisin. Seal ei antud meie mõistes näitlejakoolitust, ei olnud näiteks kõnetehnikat klassikalises mõttes. Ega Hermaküla ei tahtnudki stuudiolastest näitlejaid teha, ta tegi nendega igasuguseid eksperimente. Ta otsis teatris teisi suundi, ja selleks ei vajanudki ta kooliga näitlejaid, ta võttis meelega pühendunud jüngreid.

Kui palju sellest juttu oli, et see, mis me teeme, on natuke nagu riigivastane tegevus?

Poliitiline taust oli neis tükkides muidugi olemas, aga seda ei olnud vaja välja ütelda. Teadlikku riigikukutamist küll ei olnud. Teater peab alati olema millegi poolt ja millegi vastu. Teatrikeel on ikka niivõrd hea asi, et selle abil saab välja öelda midagi, mida trükitekstis ei saa. See on see tunne, et ma ei ole siin üksinda, näe, nemad, need inimesed on ka seal. See andis mingi lootuse, süsti, et me elame edasi ja ehk kunagi... Otseselt poliitiline teater ei ole minu jaoks eriti huvitav. "Tuhkatriinumängus" olid loomulikult ka muud kihistused, mõned avanesid muidugi alles hiljem, mängimise käigus. Või veel hiljem. Nüüd võiks sealt avastada veel midagi, mis hakkab praegu kõlama, meie ühiskonnas. "Tuhkatriinuga" on mul üks kindel plaan, seda võiks praegu teha hoopis teistmoodi, ka ruumilise lahenduse poolest. Võiks kasutada "Vanemuise" suure maja teatrisaali nii, nagu veel ei ole kasutatud. Aga ma ei saa hakata seda praegu avaldama, äkki õnnestub see veel enne surma ära teha. Mul on niisugune naiivne arvamine, et teatris ei ole veel kõik ära tehtud, midagi saab veel teha.

Kui suur koht on sinu mälus tolle teatri juurde kuulunud elupõletamisel, viinavisitamisel, boheemitemisel?

No kui mitte iga õõ, siis üle õõ käis ikka seltskonnaelu. Enesepiiramist kui sellist ma küll väga ei mäleta, aga see oli ka nagu omaoodi laadimine, ega see ei olnud niisugune padujoomine. Kolmeliitrine punane vein "Gamza" võeti näpu otsa, see joodi kamba peale tühjaks ja siis käis lävimine, laulmine, iga kord oli mingi uus nägu ka juures. Meie elasime siis Annelinna tornmajas 6. korrusel, meie juurest hakkas tavaliselt ring pihta, meie all elas Aleksander Suuman, paar maja edasi Hermaküla, sealsamas elas ka Tooming, tehti selline õine ring.



Aga imelikul kombel ei mäleta ma üldse järgmisel hommikul pohmellis peaga proovi minekut, vastupidi, läksid sellise energiaga, ohh!, nii!, nüüd ma hakkam tege ma. Kella muidugi proovitegemise ajal ei vaadatud, söömine ei tulnud üldse meeldegi. Ma ei tea, kas praegu on teater kellegi elustiil. Või elu ise? Muide, kui Rimma Kretšetova tegi meil "Kõrgeimat määra", siis oli söömine üldse keelatud, isegi kohvijoomine oli keelatud. Kõhud kõigil korisesid proovisaalis. Kui oli vaja ennast rolliks üles piitsutada, siis olid Rimmel igasugused harjutused, sõrmede väänamised ja valutegemised. Mõte oli selles, et näitleja peab olema kogu aeg piinatud seisundis. Täissõnund näitleja on vene teatraalide seas söimuseõna.

Mitmed su noorusaja rollid ongi nõudnud üsna tugevat füüsilist pingutust. Kuidas vastu pidasid?

No ühe rolliga sain südamerema, nii et ei saanudki mängima. See oli Toominga "Laseb käele suud anda". Tahtsin meeletult seda teha, aga süda ei pidanud vaimsele ja füüsilisele pingele vastu. "Tuhkatriinus" muidugi ajas Hermaküla kogu aeg piitsuga taga, Tooming ei sundinudki nii palju, aga seda rohkem sundisin ennast ise. "Kauka jumala" Peeter Pärn oli muidugi väga intensiivne, aga see eriti mahvi ei nõudnud, see oli nagu rohkem sprint. Aga näiteks "Kõrgeima määra" parima etenduse tegin pärast Kääriku maratoni läbisõitmist. Kiirelt duši alla, kostüüm selga ja lavale. Elu sees pole laval nii head füüsilist tunnet tundnud. Lõtv, mõnus.

Mis oli tõesti füüsiliselt raske teha, oli Hermaküla asemel jutustaja sisseõppimine lavastuses "Ma langesin esimesel sõjasuvel"; lühikese ajaga tuli meeletult palju teksti pähe õppida.

Otse sportlikke saavutusi mul ei ole, kõik on ainult rahvasport. Nõukogude ajal nautisin meeletult suusamatku, mida Tartu asutused pidid korraldama. Valgemetsa, Nõo, Otepää. Sõidad paraja tempoga, pärast tee, saiad, saun. Kõige suurem nauding.

Praegusel eesti teatri maastikul on end kõige uuenduslikumalt manifesteerinud Andrus Laansalu teatrilabor. Kuivõrd sa usud tema tehnoloogilise teatri mudelisse?

Ütlen siiralt: ei usu. Teatris peab peremees olema näitleja. Kui näitleja on ainult abivahend tehnika demonstreerimiseks, siis on see igav. Teater peab olema ikka elus asi. Elavaks teeb selle inimene, näitleja, sest inimene on kordumatu. Ka väga efektne lavastajatöö muutub lõpuks igavaks, kui ta näitlejast täiesti kõrvale läheb.

On su mälus mõni millegi poolest väga eriline, iseäralik etendus?

Sellise etenduse määrab suures osas publik, tema reaktsioonid. Näiteks "Hedda Gableri" etendusel oli kunagi puuetega laste ühiskülastus, kes kogu Ibseni algusest lõpuni rõõmsalt maha naersid. Eriti suur naer tuli lõpus, kui Hedda ennast maha lasi ja saalist keegi hõikas: noh, nüüd pani paugu ära... Ja siis vastupidi. Süvalepa "Soola-leivapidu", selline lõbus komöödia, kogu aeg visati kärke, kõik olid kogu aeg juua täis, seda mängisime Jämejala psühhoneuroloogiahaglas viinaravil viibijatele, ja see etendus läks haudvaikus, publik jälgis väga süngelt ja traagiliselt... Publik teeb tegelikult etenduse.

Seda sa ei võta väga traagiliselt, kui väärt etendusele publikut napib?

Absoluutselt mitte! Teater on ikka niivõrd elitaarne asi, et kui saal on ääreni täis, siis on midagi niiku, siis on midagi liigset. Teatris ei tohiks ikka seebiooperit teha.

Läks nii, et paar hooaega olid "Vanemuises" eemal. Linnar Primäe teatrijuhiks olemise ajal tegid Tartus kultuuritööd, osalesid näitemänguseltsis "Kaelapuu" ja mängisid-lavastasid Pärnus. Andis see aeg kokkuvõttes rohkem head või halba?

Eks mõlemat. Halb oli see, et näitlejana läksin rooste. Kujunes nii, et sain Pärnus ainult kaks osa teha, aga näitleja peab olema pidevas töös. Mis puudutab Pärnus tehtud lavastusi, siis tagantjärele mõtlen, et oleks pidanud paremini läbi mõtlema, mida teha. See ei olnud eriti Pärnu materjal, ehkki Pärnu näiteseltskond meeldis mulle väga.

"Kaelapuu" aeg oli selline väga vaese teatritegemise aeg. Näiteks otsisime lihtsalt Tartus sobiva ruumi, Inseneride Maja, ja mängisime seal Mrožeki "Lepingut", kahe näitlejaga tühjas ruumis. Teatri jaoks oli see kõige kurvem aeg, publik ei käinud üheski teatris. Aga ega "Vanemuises" ka sel ajal erilist tegemisrõõmu olnud. Mõni inimene lihtsalt ei tohi liiga suureks juhiks hakata, see võib lõppeda katastroofiga.

Sooviksid sa näitlejana partnerite vahel väga kindlaid kokkuleppeid või tahaksid ka improviseerimisruumi?

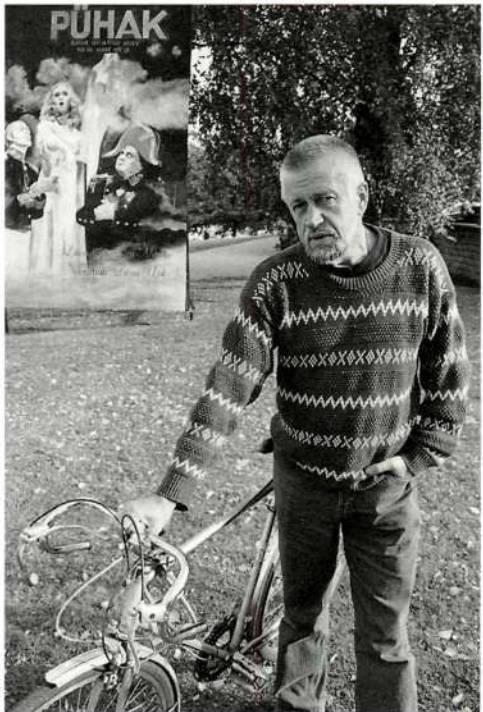
Kahtlemata sooviksin improviseerida. Kuigi mul läheb päris kaua sisseelamiseks. Ega minu kui näitlejaga kerge töötada ole. Mõnikord ei saa peaproovis ka veel jalgu maha. Ja miks ma näiteks nii vähe filmis olen teinud, kuigi proovivõtetel olen ikka käinud, – ma ei oska nii kiiresti ennast maksma panna. Ma ei ole ka selline tüübiviskaja ega kuigi hea imitaator. Nüüd pärast “Teatriluulusid” tulid mitmed ütleva, et panid Mati Unti, teised jälle, et Kalju Komissarovit. Enda meelest ei pannud ma kedagi, kui üldse, siis kõige rohkem iseennast. Rolli loomine ei olegi minu meelest kellegi matkimine, see peab olema ikka täiesti uus inimene, kes sünnib.

Puhast improvisatsiooniteatrit saime proovida, kui käisime “Kaelapuuga” Rootsisis. Olid eri rahvustest grupid, anti mingid teemad, mis tuli ära lahendada vastavalt oma ühiskonna eripäradele. Sina ajad oma keeles oma asja, tema omas enda oma. Kui kohale jõudis, et ta ei saa ju sinust aru, siis tuli juurde mingi isemoodi vabadus, väga huvitav kontakt tekkis. Sa võisid teda söimata, võisid ropendada, võisid panna mingi Tammsaare monoloogi.

Olen mõelnud, et võiks proovida ka nii, et üks näitleja mängib üht näidendit, teine teist, ja siis nad laval kokku panna. Põhihüda teatris on ju see, et tead juba ette, millega lõpeb “Hamlet”, millega “Faust”. Muidugi mitte sel moel, kui üks vanem näitleja hakkas “Koduõpetaja” etenduse ajal äkki “Laudalüürika” teksti panema. Istusin ise saalis, see oli ikka jube hetk. See oligi vist selle näitleja kõige viimane eksitus.

Kui olulised on olnud teised kunstiliigid? Oled sa mingil määral kokku puutunud ka näiteks kaasaegse tegevuskunstiga?

Küll. Palamusel toimuvad tegevuskunsti laagrid, vahel on seal kunsti nii et tapab. Mõne kunstiteose puhul ei oska küll midagi öelda. Ütled ahah, ja kehitad õlgu. Mõtet ja vaimukust võiks rohkem olla. Kirjandus on mulle ikka tähtsam. Mul on vaja aega, ma pean saama olla raamatuga omaette, mul peab olema tekst ees. Internetti ma ei kasuta ka sellepärast, seal tekib mul alati hirm, et pilt kaob kohe eest ära. Mul on ikka silmamälu. Isegi kui laval ei mäleta teksti, siis tuletad meelde selle kaudu,



Raivo Adlas ja jalgratas.
Rein Urbeli fotod

kus ta osaraamatus oli, kas lehekülje ülaosas või all. Kuulmismälu on mul vilets, kõik läheb ühest kõrvast sisse, teisest välja. Mismoodi küll balletitantsijad oma liikumised meeles peavad, on minu jaoks täielik müstika. "Barbaritega" nägin jubedalt vaeva, Endrik Kerge seadis väga keerulised misanstseenid: selle tuuri teed siin, siis liigud selle tuuriga sinna, kõik see tuli mehaaniliselt drillida.

Häda on veel selles, et minu jaoks on kõike liiga palju. Ülikooli raamatukogus on iga kahe nädala tagant uudiskirjanduse lett täis, istun seal paar tundi ja kirjutan välja, mida peaks lugema. Ma kirjutan väga valikuliselt, aga mul on tohutu pakk sedelitega, mida peaks lugema. Prioriteet on muidugi teater, aga püüan ikka ilukirjandust ka jälgida. Näed, tänane patakas on siin... Jerofejevi "Psühhopaadi märkmed", Ristikivi "Rooma päevik", Hemingway "Kellel on ja kellel pole" ... asjad, mida inimene lihtsalt peab lugema. Vene ajal jõudsid ikka iga väärt raamatu, mis ilmus, kohe läbi lugeda. Nomenklatuurne oli "Loomingu Raamatukogu", seal ilmusid ainult väärt asjad, siis "Looming", mida pidi jälgima, "Vikerkaart" vaatasin just täna üle hulga aja, noorte kirjanike asjad on väga huvitavad. Aga aega ei ole, isegi läbi sirvida ei jõua. Lugeda saab nagunii ainult õösiti, hommik läheb ainult ajalehtede peale. Täna hommikul läksin kell 7 postkasti juurde ja kuni poole 11-ni, kuni proovi alguseni, lugesin ajalehti. Kusjuures tõesti oli põnev, kõik tasus lugemist.

Su nooremat last, poega, näeb väga tihti teatris, tüdart mitte väga. Millised on nende suhted teatriga?

Triinu tegi küll lapsena mõne osa ja käis minu eest salaja lavakasse ka proovimas, aga, jumal tänatud, jäi lõppvoorus välja. Siis õppis saksa keelt, siis läks üle skandinavistikasse, õppis islandi keelt ja elas mõni aeg Islandil, ja nüüd juba mõnda aega, jälle mulle teadmata, on sellest kõigest loobunud ja töötab ämmaemandana. Priidu on küll teatrichull. Aga teda ei huvita näitlejaks, vaid teatrikunstmnikuks saamine.

Sinult kui vanaisalt võib – ilma ironiata! – küsida: mis oli sinu noorusajal parem kui praegu?

Inimesed arvestasid rohkem üksteisega. Raha oli nagu kolmandajärguline asi, kõik teenisid vähe ja vaesuses hakkavad inimesed alati kokku hoidma. Vaata kui sõbralikult prügikastikustid läbi saavad! Ma võin küll julgelt öelda, et ma pole kunagi tahtnud rikkaks saada ega palju asju. Ma tahaks kõike nii palju, et saaks ära elada. Et ei peaks nälgas olema, et mul oleks ratas linnas liikumiseks ja auto linnade vahel liikumiseks.

Loen sulle ühe Hermaküla definitsiooni teatri kohta: "Teater on nagu katseklaas, kus proovitakse üht või teist teotsa kätte saada." Vaata, kui selgelt ta vihjab teatritegija õigusele katsetada ja eksida. On sinul käisest raputada mõni definitsioon teatri kohta, millele võiksid kohe alla kirjutada?

Ma olen neid definitsioone kogunud. Mul on neid tohutu patakas, neid on ka risti vastu rääkivaid. Näiteks, et teater on kõige võimsam kateeder, või et teater ei ole mingil juhul kateeder. Teatris ei tohi valetada. Teater ongi pettus, illusioon. Ma ei oska öelda ühtegi, mis oleks lõpuni täpne. Võib-olla siis Grotowski: "Teater on elulaad. Teater on just see koht, kus võime mitte mängida, vaid olla meie ise, erinevalt elust, milles mängime, kanname maske, nii paradoksaalne kui see ka pole."

Noh, Ants Jõgi on öelnud: "Teater on raske hingeline asi." Sellele ma võin alla kirjutada, jah, seda ta on, aga mitte ainult seda. Midagi muud on veel.

Küsinud SVEN KARJA

KUIDAS JÄÄDA HIINLASEKS

Viimasel aastasajal on lääne teater jätkuvalt tegelnud näitlejatehnika probleemidega, harjumuslike tövõtete kahtluse alla panek on ulatunud püüdluseni asendada näitleja marionetiga. Lahenduse otsimiseks pöörasid eurooplased juba eelmise sajandi alguses pilgud Aasia poole. Teatrireformaatoreid nagu Copeau, Dullin, Artaud, Barrault, Grotowski, Barba, Brook jt on võlunud jaapani, hiina, bali, india iidset teatritraditsioonid ja vormid. Just idamaade teatrist on eurooplased leidnud vaimse ja füüsilise sulami, mis hõlmab keha ja hinge ning allutab kõik lõpuks hääle ja liigutuste märgikeelele.

Inimolend tervikuna töös...

Käesoleva aasta aprillis õnnestus ka minul see tee läbi käia: Pariisi 8. Ülikooli teatrikateedrist *National Taiwan Junior College of Performing Arts'i* (NTJCPA) hiina klassikalise ooperi intensiivkursusele. Esmakordselt avanesid selle kooli ukSED välismaalastele. Hiinlaste kutse eesmärk oli tõmmata tähelepanu pekingi ooperi arenguprobleemidele ning nad korraldasid prantslaste sealviibimisest tõelise meediaetenduse. Meie omakorda – teatrikateedri magistrantuuri ja doktorantuuri tudengitest koosnev etnostenoloogia uurimisgrupp – üritasime selgusele jõuda, kas võõraste ja/või võõramaiste näitlejatõkoodide õppimine aitab mõista teatri üldisi ja universaalseid seadusi.

On oluline vahe, kas kogeda Aasia teatrit külalissetenduste kaudu, mida näidatakse lääne publikule, läbi õpetajate, kes tulevad idast lääne näitlejale teadlikult oma kunsti õpetama, või minna ise ida igapäevase elu sisse. Nii näiteks on kuulsa Pekingi õppejõu Pei Yanlingi ja tema õpetaja Guo Jingchuni õppetuba Pariisis juba vastuoludest puhastatud ja lääne loogikale vastuvõetavaks tehtud koolitussüsteem. Meie grupp Taiwanil oli aga originaali edasiandmise tunnistaja. Me tegime õpilastega kõik kaasa, kusjuures kumbki pool



Ülle Dreifeldt, Pariisi 8. Ülikooli teatrikateedri tudeng *National Taiwan Junior College of Performing Arts'i* (NTJCPA) hiina klassikalise ooperi intensiivkursustel.

polnud midagi sellist varem kogenud ega osanud ühtegi põrutust ära hoida. Kõik tuli otse kätte ja igaüks vaatas ise, mida oma muhkudega tegi.

Professor Jean Marie Pradier, meie grupi juht, üks Pariisi 8. Ülikooli teatrikateedri direktoritest ja *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) loojatest, on seisukohal, et lääne näitleja ei pea õppimist oluliseks ning

loodab vaid siirusele. Ta tõi oma pressikonverentsil Taipeis näite kunagisest Sitsiilia kuningast Fredericist, kes tahtis teada, milline oli maailma esimene keel. Selleks sulges Frederic mõned beebid tühja ruumi, kus neid vaid toideti, ja ootas, millises keeles nad rääkima hakkavad. Beebid surid. Nad olid võimalised õppima kõiki keeli, kuid kui inimest ei stimuleerita, siis ta sureb. Inimene on olend, kellel on eluline vajadus õppida, ütles tunnustatud teatriteadlane ja tõstis lootusrikkalt silmad pekingi ooperi õpilaste poole.

"Meil on praktika, teil on teooria. Töötame koos!"

...ütles meile NTJCPA president. See otsus aga raskeks. Ühelt poolt olid prantslastest teoreetikud loonud oma illusiooni ida teatrist ega raatsinud seda lõhkuda. Püüdes kogetut olemasolevasse pilti toppida, keeldusid nad sageli nägemast vastuolusid. Teisalt olid hiina kolleegid oma elu nii täielikult praktikale pühendanud, et küsimused ja üldistused jäid nende maailmapildist välja. Nii elaski kumbki pool peale iga "laupkokkupõrget" kogetut oma nurgas läbi.

Ühe esimestest ja võimsamatest üllatustest tekitas taipamine, kui raske on pimesi alluda, isegi kui selleks valmis olla ja end sundida. Näiteks: meile määrati eluks ajaks rollid nagu pekingi ooperi kooli õpilastele kümneaastaselt. Selleks ilmus akrobaatikatundidesse üks nokkmütsiga mees, kes meid kaelast jalatallani vaatles, vältides pilke sellise järjekindlusega, et talle polnud võimalik te regi öelda. Aeg-ajalt, kui mõni jalg eriti kõrgele tõusis, tõi ta kuuldavale tunnustavaid hääliitsusi. Need jalad, mis kõrgele ei tõusnud, tundsid end solvatuna. Neis tõusis hoopis trots, eriti seetõttu, et me ei teadnud, kes ta on ja mida teeb. Otsust oli ka minul raske taluda, sest oodatud mõõga asemel suruti mulle pihku hoopis õhuline loorike.

NTJCPA president küsis: «Mida pekingi ooperist päästa? Aidake meil selgusele jõuda!» Professor J.-M. Pradier oli seisukohal, et pekingi ooperi päästavad välismaalased, nagu on juhtumas *butoh*-tantsuga Jaapanis. Maksujõuline ja huvitatud publik on välismaal. Ka pidas Pradier võimalikuks, et välismaalased hakkavad oma lapsi pekingi operi koolidesse saatma, trupid muutuvad rahvusvaheliseks jne. Miks mitte, kui arvestada, et värvikire-

vad pekingi ooperi fotod on turismikaartide üks peamisi tõmbenumbreid.

Kuo Kuang, *Chinese Opera Company* lavastaja, oli skeptilisem. Välismaalased peavad lugu akrobaatikast ja kostüümidest, aga pekingi ooper on eelkõige ooper ja mõeldud kuulamiseks, laulvat kõnet ja rütmi on välismaalastel raske vääriliselt hinnata, samas peitub aga just siin žanri põhiväärtus.

Kuidas olla modernne, aga jääda hiinlaseks?

Kuigi pekingi ooper on suutnud püsida sajandeid, ähvardab seda kunsti siiski hoiakute evolutsioon, mis võib teha temast pelga ärivormi või kultuuriturismi objekti.

Tänapäeval räägitakse palju vajadusest muuta pekingi ooperi vormi ja sisu. Taiwanis rahvusliku pekingi ooperi truppi direktor-lavastaja jutustas, et oma eelviimases lavastuses muutis ta vormi. Kostüümid ja grimm olid kergemad, lavale olid toodud trepid, tasapinnad, liikuvad taustad jne. Traditsiooniliselt on laval ainult kaks tooli ja laud, valgusefektid puuduvad ja muusika on üles ehitatud ühele kahest pekingi ooperi meloodias! Tema kasutas mõlemat korraga ja liitis neile ühe kohaliku meloodia. Ennekuulmatu julgus, aga toimis väga hästi.

Sama truppi värskem lavastus oli ühe nüüdisaegse romaani instseneering, kus oli loobutud võitlustseenidest, akrobaatikast, traditsioonilistest kostüümidest ja grimmist, mängiti realistlikult. Kahjuks ei sattunud ma tööd nägema, ent näitlejate sõnul oli tulemus nii igav, et nad ei saanud oma lavastust välismaal näidata ja Taiwaniski lahkus publik saalist. Näitlejad nimetasid sellist tööd oma oskuste prügikasti viskamiseks.

Üks näide traditsioonilise teatri õnnestunud kaasajastamisest pärineb Mandri-Hiinast. Edelas sündinud ja pool Põhja-Hiinat vallutanud Bangzi piirkonna ooper käis alla 1930-ndatel ja kiratses aastakümneid. Viimastel aastatel on aga toimunud tõeline taassünd. Seda tänu paarile tähelepanuväärsele truppile, kus selle asemel et moderniseerida klassikalisi näitemänge, jätkatakse nende mängimist traditsiooniliselt. Vastukaaluks aga on reperituaaris ka värsked näidendid, millele läheneatakse tänapäevaste näitleja- ja lavastajatehnikaga võtetega.

Mööda ei saa minna veel ühest paradoksisist. Samal ajal kui professionaalne ja

institutsionaliseeritud ooper on menu kaotamas, on vorm endiselt populaarne isetegevuslaste hulgas. Amatöörid laulavad tänaval ooperit ja maksavad elukutselistele muusikutele, kes neid saadavad. Ka külapidude puhul pole harukordne, et templite ees toimuvad ooperietendused. (Ühel sellisel külapeol õnnestus laval näha ka kena pilusilmset Pipi Pikksukka!)

Pekingi ooper – karaoke

Pekingi ooperi kui kunstivormi nõrgenevast mõjust annab tunnistust konkurentsi järsk langus NTJCPA pekingi ooperi kateedrisse. Kui veel kümnekond aastat tagasi kandideeris kolmekümne viiele kohale 600 tahtjat, siis viimastel aastatel on soovijate arv peaaegu olematu.

Üheks põhjuseks on pikk ja vaevaline õppeprotsess. Moodne maailm pakub lihtsamaid võimalusi elus edasi jõuda. Teiseks põhjuseks on kindlasti lapsevanemate riskikartlikkus: kui laps ei jõua lõpudiplomini, tuleb kogu kooliraha tagasi maksta. Kolmandaks ei saa unustada ka Mandri-Hiina ebapopulaarsuse kasvu noorema põlvkonna seas. Pekingi ooperi publik aga vananeb ning põhiosa sellest moodustavad mandrilt pärit inimesed.

Lisaks sellele kinnitavad uuringud, et pekingi ooperi rolli on tänases Taiwanis üle võtnud karaoke (!), mis rahuldab täielikult noorte lõbu- ja esinemisvajadust. Karaoke on odav, kõigile kättesaadav ja mis peaasi – võtab ülerahvastatud linnas vähe ruumi.

Eelnevast johtuvalt on pekingi ooper muutumas eliitkunstiks, tekstid on vanas rafineeritud keeles, nende tõlget tuleb lugeda valgustabloolt, kodeeritud žestid ja rütm nõuavad keskendumist ja eelteadmisi. Pekingi ooperi nõrgim koht on aga nüüdisaegsete süžeede puudumine.

Lisaks kõigele on Hiina Rahvavabariigi valitsus hakanud kahtlema nii kalli koolituse vajalikkuses. Ja see on juba väga tõsine oht ainsale pekingi ooperi kommunistlikust kultuurirevolutsioonist puutumata jäänud harule. Kõige selle tulemusena jääb praegu üha vähem kooli lõpetanud pekingi ooperi juurde. Ühelt poolt on võimalusi vähe, sest Taiwanis tegutseb ainult kaks professionaalset pekingi ooperi truppi. Teisalt on lõpetaja pärast kümnet õpiaastat teatrilaval alles debütant, nii et pikk ja vaevaline tee jätkub.

Ilu – valu

Pekingi ooperi õpetajad, kes tulevad idast läände, et oma tööd demonstreerida, loovad illusiooni väga lähedasest suhtest õpilasega, mis on rajatud armastusele oma kunsti vastu ja loomulikule lugupidamisele õpilaste suhtes. Õpetaja modelleerib õpilase keha seda murdmata, vajutab tema lihasmällu liigutuste esteetika, mille tulemusena peaks õppur jõudma ühtaegu kammitsatud, ent samas vaba mänguni. Heal õpetajal on terav silm ja ta ei anna kunagi järele. Ta tunneb inimkeha iga detaili, kõiki ühenduskohti, kõverusi ja jooni. Keha peab kuuletuma sundimata.

Pekingi ooperi koolis räägitakse ka alandlikkusest, kannatlikkusest, järjepidevusest, püsivast detailide viimistlemisest, õpetaja imiteerimisest. On tõsi, et õpetaja jäljendamise arendab oskust vaadata, näha ja kuulda seda, mida on kasulik teada. Samamoodi on tõsi, et hetkel, kui õpilased saavad oma tehnikat rakendada hakata, särab nende silmist vastu tõeline rõõm. Ent areng on väga aeglane, tohtu kordamise tulemus. Lääne inimese pilgule näib töö pekingi ooperi koolis väga raskesti talutav. Lapsed tunduvad loiid, tüdinud, vähemotiveeritud ja kesken-dumatud. Paljud lapsed tunnistasid, et on koolis õnnetus ja otsuse tegid nende eest vanemad. Nad magavad kogu pühapäeva ega loe kunagi. Raske on ka pekingi ooperi koolist tavalisse kooli üleminek – üldainetes on need lapsed oluliselt nõrgemad.

Lääne inimesele pole mingi uudis, et pekingi ooperi õpetus tugineb õpetaja jäljendamisele. Saati üllatavam on tõdeda, et meie illusioon, nagu oleks iga liigutus pekingi ooperis nii täpselt kodeeritud, et seda võib ainult ühtemoodi teha, on sügavalt ekslik. Erinevus interpretide vahel võib olla väga suur. Täpsus on olemas, aga igaühel on oma täpsus. Ainuke eesmärk on ilus lõpptulemus! Ilu on ülim nõue, ja absoluuti ei saavutata mitte kunagi. Rolli sünd tähendab täiuslikkuse otsingut.

Ja selle nimel treenivad nii õpilased kui ka näitlejad tõepoolest iga päev. Näitlejal ei ole abivahendeid, isegi kostüüm ja grimm vaid lisavad kohustusi ja on äärmiselt rasked kanda. Algajate puhul on kostüümide raskusest ja palavusest tingitud minestamine täiesti loomulik. "Koketsel tütarlapsel" on näiteks



National Taiwan Junior College of Performing Arts on metseen Fu Hsingi asutatud vana ja prestiižika National Fu Hsing Dramatic Arts Academy uus nimi. 1999. aastal ühinesid kolledžiga materiaalsel põhjustel neli erakooli. Ühtlasi on tegemist ainukeses pekingi ooperi kooliga Taiwanil.

kängitsetud jalad: imetillukesed sussid, kus päkk on vertikaalasendis ja sidemetega kõvasti sussi küljes kinni, kõige peale tõmmatakse veel kena kotikene, et valskus välja ei pais-taks. Põhjuseks ikka seesama ilu. Rääkisin ühe seda rolli õppiva tüdrukutirtsuga, kelle var-baküüned alguses siniseks läksid ja siis hoopis ära tulid. Kui jalad paranesid, algas õppi-mine otsast peale.

Ka grimmi on välja töötatud esteetilisi eesmärke silmas pidades ning on mees- ja naisrollidel sarnane, meestele on lisatud vaid kulme ühendav punane poolkaar. Silmade ümbrus toonitatakse punaseks, kulmu- ja sil-majoon suunatakse üles. Ülespoole suunatu-se rõhutamiseks tõmmatakse ka näonahk ots-mikult kahele poole üles.

Pikk ja kannatlik kehaliste distsipliini-de õppimine ning täpsed koodid lubavad esi-tada tegelasi nii perfektselt, et saavutatakse kummastav teatraalne loomulikkus (milles pole vähimatki ühist elulise loomulikkusega!).

Niipea kui näitleja teeb juhusliku liigutuse, puruneb *imago*.

Pekingi ooperi näitleja töö on käsitöö-lise töö. Kõigel on mõõt. Mõõte tuleb respek-teerida, muidu lõhutakse *imago*. Näitleja keha on sedavõrd treenitud, et iga asend ja liigu-tus on ühtaegu loomulik ja nihestatud. Kui pekingi ooperis räägitakse "loomulikkusest", siis tähendab see sisuliselt keha kuuletumist – ta ei tööta jõuga, vaid hoituse ja kontrolli-ga. Samas ei piisa välisest täpsusest, et sün-niks emotsioon. Sisemine seisund on hädava-jalik. Liigutust peab juhtima tunne. Kui näit-leja on külm, ei sünni teatrit, isegi kui tal on väga lihvitud tehnika.

Kui läänes kulutatakse vähe aega pal-jude asjade õppimiseks, siis idas kulutavad näitlejad palju aega väheste asjade õppimiseks.

Jälgides õpilase ja õpetaja suhteid Tai-wani teatrikoolis, mõtlesin tihti õpetaja vas-tutusele, tajusin respekti asemel pigem tuge-vama-nõrgema suhet. Tõsi, sel suhtel on üks



Õppetöö pekingi ooperi koolis algab kell 5.00: äratus, üks ring jooksu ümber maja ja rivistus, tehakse paar sümbolset võimlemisliigutust.

ja väga tugev alus — nad kõik on läbi teinud samasuguse lapsepõlve. Liigitav oli näha, kuidas õpetaja asetab halvasti painduva õpilase selili oma põlvele, et teda "silda" venitada ja ütleb: "Ära karda nutta, nutt teeb alati head, oma au ei kaotata kunagi nuttes. Kui sul valus on, ütle!" See oli tõeline lähedus. Ent tekkida võib ka vastupidine reaktsioon — kibestumine.

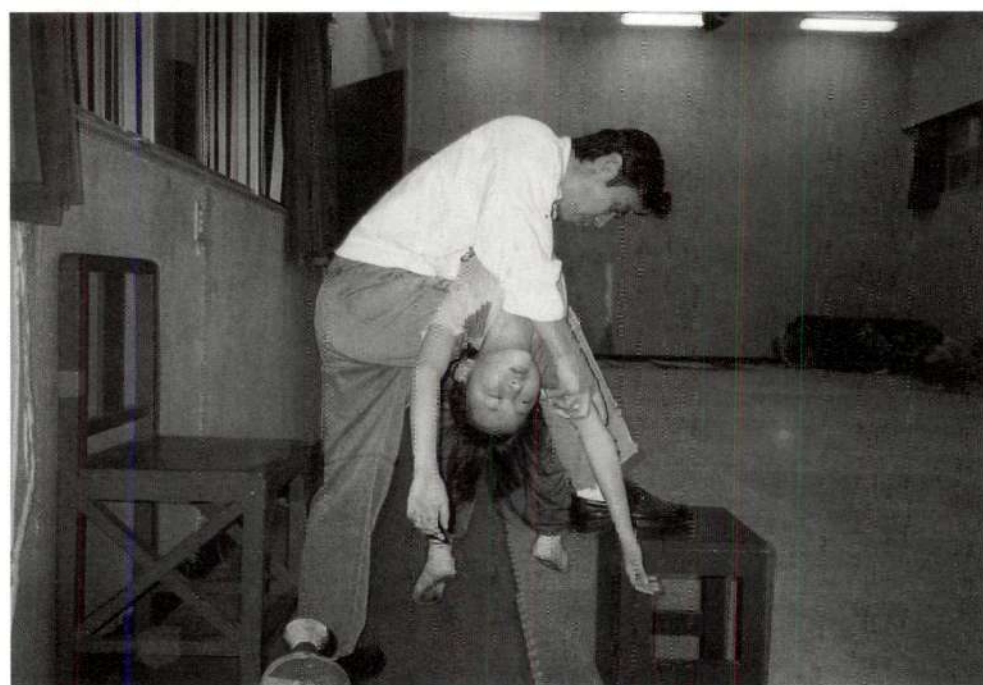
Mida aga oleks eurooplasel pekingi ooperist õppida?

Ka eesti teatri alustala on näitleja. Vahest kipume me läänes aga liiga kergesti unustama, et ükski inimene ega ükski näitleja ei kasva "eikusagilt". Aasia teatris on väga selgelt teadvustatud, et i g a uus põlvkond kasvab välja eelnenust ja eelnevaist. Eesti teatris näib hetkel kummitavat oht, et saetakse oksa, millel ise istutakse, ja päris algajatest vaid pisut kogenumat põlvkonda peetakse "vananeuks". Nad jäetakse aktiivsest tööst kõrvale. Seega kõrvaldatakse Õpetajad, Meistrid! Aga teater on töö, mida tehakse ajaga.

Võtsime osa iga-aastasest teatrijumalannale pühendatud Ma-Zu tseremooniast, et järgnevale teatriaastale õnnistust paluda. Altar asus lava taga. Lauldi, palvetati ja söödi neonroosaks värvitud õnnistatud moosisaia. Hiina näitleja põlvitas altaril, mobiiltelefon helises ja jumalanna pidi pisut ootama! Tavaliised olid ka olukorrad, kus õppejõud jättis akrobaatika tunnis lapsed eluohtlikkusse poosi või giid oma grupi talle juhmilt järele vaatama, sest — "Telefon!". Kohapeal on veel aega küll, aga maailm ei oota!

Kooli ülesehitus

National Taiwan Junior College of Performing Arts on metseen Fu Hsingi asutatud vana ja prestiižika *National Fu Hsing Dramatic Arts Academy* uus nimi. 1999. aastal ühinesid kolledžiga materiaalsetel põhjustel neli erakooli. Ühtlasi on tegemist ainukese pekingi ooperi kooliga Taiwanil.



Pikk ja kannatlik kehaliste distsipliinide õppimine ning täpsed koodid lubavad esitada tegelasi nii perfektset, et saavutatakse kummastav teatraalne loomulikkus. Niipea kui näitleja teeb juhusliku liigutuse, puruneb *imago*.

Lääne inimese pilgule näib töö pekingi ooperi koolis väga raskesti talutav. Lapsed tunduvad loiid, tüdinud, vähemotiveeritud ja keskendumatud.



Kui läänes kulutakse vähe aega paljude asjade õppimiseks, siis idas kulutavad näitlejad palju aega väheste asjade õppimiseks.

Õpilased võetakse vastu kaheksa-aastaselt eksamite alusel. Õppetöö kestab kümme aastat. Kooli poolelijätmise korral tuleb lapsevanemal õppekulud riigile tagasi maksta (summa on umbes 150 000 krooni aasta kohta). Terminit "college" tuleb mõista ameerika koolisüsteemi järgi: ülikooli esimene tsükkel. Õpilased on täielikult riigi ülalpidamisel ja elavad internaadis kooli territooriumil. Harukordselt head materiaalsed võimalused lihtsustavad oluliselt õppetööd. Ei Euroopas ega USAs ole ühtegi nii suurel määral ja nii pikaajalise õppetöö vältel doteeritud lavakunstikooli.

Õppetöö jaguneb kahte suurde tsükliks: hommikupoolikul näitlejatehniline ettevalmistus *Xi Qu* ja lokaalsete vormide, nagu *Jing Ju* (pekingi ooper, taiwani ooper) reeglite järgi. Pärastlõunal akadeemiline õppetöö.

Koolis on pekingi ooperi, taiwani ooperi, akrobaatika, traditsioonilise muusika ja euroameerika teatri kateeder. Viimases õpitakse näitlejatööd, stsenograafiat, kostüümi- ja valguskunsti. Koolil on näitlejate, akrobaatide, tantsijate ja muusikute trupp. Parimad lõpetajad saavad tööd rahvuslikus pekingi ooperi trupis, *Kuo Kuang Chinese Opera Company's*, mis on regulaarselt välisturneedel.

Õppetöö korraldus

5.00 – äratus, üks ring jooksu ümber maja ja rivistus, tehakse paar sümboolset võimlemisliigutust.

5.50–7.10 – akrobaatika, rütmilöömise vahepeal plaksatab vana puumööök rõõmsalt mõne õpilase tagumikul. Soojenduseks viskavad kõik õpilased end korraga seinte äärde 15 minutiks silda. Lõbus! Kui lisada veel hääled, mis tulevad muusikaklassidest: kümned erinevad keel-, puhk- ja löökpillid do-re-mi'd harjutamas. Kusagilt kostab "Koerapolka".

7.30 – hommikusöök.

8.00 – rivistus koos lipuheiskamise ja riigihümni laulmisega. Korraldused antakse valjuhääldi kaudu. Ümberkaudsed ettevõtted ärkavad täpselt sama rituaali saatel. Kõik see tundub nii tuttav, aga ühest teisest riigist ja ühel teisel ajal. End mandril asuval Hiina Rahvavabariigile vastandada püüdvast demokraatlikust Hiina Vabariigist Taiwanil saarel ei osanud niisuguseid võtteid küll oodata.

8.20–12.10 – pekingi ooperi baasharjutused: kõnd, käte asendid, aksessuaaride kasutamine, võitluskunstid jne. Nendes tundides on alati mitu õpetajat üheaegselt, et vältida isikupäraste hoiakute ülevõtmist. Hiina ooper nõuab nelja tehnika õppimist: laul, laulev rääkimine, mäng ja võitlus. Kõige raskem ja aeglasemalt õpitav on laul ja rütm. Kõik algab muusikast, ükskõik millisest teatriliigist ka ei räägita. Põhilised löökpillid on trumm *ta*, suur gong *tang*, väike gong *tei* ja väikesed timpanid *tsei*.

12.10–12.40 – lõunasöök.

13.00–17.30 – üldharidustunnid.

17.30–18.10 – õhtusöök.

18.30–20.30 – teatriajalugu, grimm.

21.30 – öörahu.

Kolmandal õppeaastal antakse õpilastele nende põhirollid: Sheng (meesroll), Dan (naisroll), Jing (maalitud nägu), Qiu (kloun). Viimastel kooliaastatel lisanduvad ka Euroopa ja Ameerika teatri tunnid. Kooli üks eesmärkidest on kasvatada kunstnikke, kes oleksid suutelised traditsioone mitte ainult kandma ja edasi andma, vaid ka arendama.

Taiwani pekingi ooperi kooli ajalugu

... põimub kogu Hiina kultuuri ajaloo ja poliitikaga. Kui Mandri-Hiinas toimus kultuurirevolutsioon, õnnestus paljudel kunstnikel põgeneda Taiwanile. Praeguseks on Taiwanil tegutsevate kunstnike ning mandril töötavate artistide-õpetajate töösuhted äärmiselt ahtad.

National Taiwan Junior College of Performing Arts on rahvasuus siiani tuntud *Fu Hsing*'i akadeemia nime all ja esindab pigem taiwanlaste konservatiivsema poole kultuurivaateid. Nii nagu *National Palace Museum* on ainuke koht maailmas, kus säilitatakse Hiina impeeriumi kunstiväärtusi. Peaaegu kõik, mis jäi mandrile, st kommunistliku Hiina Rahvavabariigi valdusesse, hävitati Mao Zedongi poolt 1966. algatatud kultuurirevolutsiooni ajal.



Parimad lõpetajad saavad tööd rahvuslikus pekingi ooperi trupis, *Kuo Kuang Chinese Opera Company*'s, mis on regulaarselt välisturneedel.

Ülle Dreifledti fotod

ÕNNITLEME!

Hiina klassikaline ooper on eriti tuntud rahvusliku pekingi ooperi nime all, tegelikult on see vaid üks vorm paljude omasuguste hulgast. Intellektuaalid pakkusid välja liite "rahvuslik", et teda teistest lokaalsetest vormidest eristada. Vanimate hiina ooperivormide juured, näiteks *Puju Shanxist* ja *Liyuanxi Fujianist*, ulatuvad vähemalt XVI sajandisse. Rahvakultuuri puudutavate dokumentide vähesuse tõttu on varasemat päritolu raske kindlaks määrata. Pekingi ooper kui iseseisev kunstžanr kujunes XIX sajandil.

Lokaalsete ooperivormide omavahelised erinevused seisnevad peamiselt meloodiate kombinatsioonis, orkestri jaotuses ja dialekti kasutamises. Seega pole ooperi kuuluvust võimalik määrata foto või tummfilmi alusel, küll aga piisab heliülevõttest. Näiteks kasutatakse kantoni ooperis kohalike meloodiate kõrval *er huang'*i (nagu pekingi ooperiski) ja ehkki partituurid näivad identsed, kõlavad kaks ooperivormi väga erinevalt, sest lauldakse kantoni murrakus ja orkestris kasutatakse erinevaid instrumente.

Esimese pekingi ooperi kooli asutas Ye Chunshan XX sajandi alguses. Alustati kuue õpilasega. 1911. aastast kannab kool nime *Fuliancheng*, mille all teda tuntakse tänini. *Fuliancheng'*i sissesaamiseks pidi keegi kooli vastutavatest isikutest õpilast isiklikult tundma. Seejärel käis kandidaat läbi paljude professorite eest, kes otsustasid ta võimete ja nende laadi üle. Lõpuks sõlmisid perekonnapea ja garantii-isik kooliga lepingu, mille järgi pidi õpilane jääma seitsmeks aastaks kooli ülalpidamisele. Raha, mille õpilane selle aja jooksul teenis, jäi koolile. Samuti polnud õppuril õigust koju tagasi pöörduda ega õpinguid katkestada. Kool ei kandnud vastutust õnnetuse ega haiguse korral. Kui õpilane põgenes, pidi perekond aitama teda leida. Ka pärast kooli lõpetamist laekus suur osa näitleja palgast koolile, seda nimetati "professori tänamiseks".

Ülle Dreifeldt on Pariisi 8. Ülikooli teatrikateedri tudeng.

3. november
HARRI OTSA
helilooja ja pedagoog – 75

3. november
REET KIVARI
pianist – 60

5. november
HELLE LAAS
näitleja – 60

9. november
JEVGENI VLASSOV
näitleja – 75

12. november
MART LILLE
pianist – 60

25. november
TIIT LILLEORG
näitleja – 60

27. november
GUNNAR GRAPS
rocklaulja ja trummar – 50

27. november
LINDA SISASK
klaveripedagoog – 70

27. november
SILVIA MERE
filmikunstnik – 80

28. november
SAIMA KRANIG
baleriin – 50

30. november
ELEONORA VOITES
koorijuht – 70

MEHAANILINE NUKK JA MÖIRGAV LOOM

Tantsu treeningusüsteemid, keha ja ideoloogiad

Rida noori, saledaid, peaaegu ühepikkusi inimesi seisab reas, käsi toetumas seinale lähedal asuvale tugipuule, sirutab jalgu, painutab põlvi, tõstab käsi peaaegu mehaanilise täpsusega. Mehaaniliselt kõlab ka noorte täpseid liigutusi saatev klaver ning ühetooneiline hääl, mis kordab: *battement tendu*, üks-kaks-kolm-neli, *demi-plier*, üks-kaks... ja nii edasi. See on pildike klassikalise balleti tunnist.

Teine ruum ja teine inimrühm, kuhu seekord kuulub erinevas vanuses ja erinevate kehakujudega inimesi, kes veerevad põrandal, pörkuvad üksteisega kokku ning roomavad üksteisest üle, saates liigutusi ohete, hüüete ja naeruga. Pildike kontaktimprovisatsiooni tunnist, mis tänaseks on osake moderntantsu treeningust.

Need tantsutundide pildid esindavad kaht vastandlikku tantsuõpetust, kaht vastandlikku suhtumist, mille vahele jääb hulk arusaamu ja süsteeme. Neid vastandeid võib vaadelda kui masinkeha ja loomkehana, mis ei peegelda üksnes suhtumist tantsutreeningusse või kehakoolitusse, vaid sisaldavad ideoloogiaid, mis ületavad tantsumaailma piirid, mõjutades argielulist mõtlemist ja käitumist. Käesolevas töös vaatlengi nende kahe vastandkeha arengut ja tähendusi ehk teisisõnu mehaanilisi nukke ja möirgavaid loomi.

Balletitreeningu areng

Ballett sündis iseseisva kunstivormina XVI sajandi lõpul, kasvades välja renessansiaegsetest õukonnapidustustest. XV sajandist alates muutus tants üha olulisemaks osaks õukonnakultuurist, jõudes tippu Päikesekuninga Louis XIV õukonnas. Seejärel kaotas ballett järk-järgult tähtsust ning on XX sajandi ühiskondlikus diskursuses taganenud äärealale. Louis XIV ja tema järeltulijate jaoks "de-

monstreeris tants ideaalset liikumisviisi nii ühiskondlikus kui ka kunstilises maailmas. Jalgade kiired sөөstliikumised, käte koordineeritud tõusmine ja laskumine ning reageeriv soovitud radu mööda käsi, jalgu ja pead juhtiv kere meenutasid õige ühiskondliku suhtlemise viise"¹.

Louis XIV asutas loodava riigivõimu toetuseks mitmeid akadeemiaid, sealhulgas ka tantsu- ja muusikaakadeemiad (*L'Académie Royale de Danse*, 1661 ja *L'Académie Royale de Musique*, 1669), mis kodifitseerisid õukonnatantsu olemasolevaid vorme. Tantsuakadeemia eesmärk oli "puhastada tants kodusõja korratuste ajal toimunud kuritarvitustest ning leida uusi viise selle kunsti normide tõstmiseks"². Mis tahes kunsti, sealhulgas ka tantsu funktsiooniks oli teenida riiki, mitte üksikisikut; kunst pidi tegelema "suursuguste ja oluliste teemadega, mitte aga tavalise elu üksikasjadega"³. Akadeemiates koguti varasemate tantsumeistrite ideed ja praktika kokku, seejärel need formuleeriti ja süstematiseeriti – millega pandigi alus kodifitseeritud tantsutehnikale. Selline protsess ei toimunud üksnes tantsus, vaid ka teistes eluvaldkondades – teoses "Distipliin ja karistus" kirjeldab Michel Foucault sõduri kujundamise protsessi "vormitust savist" tema kehahoiu korrigeerimisega ja keha paindlikumaks muutmisega, mis "oleks igal ajal valmis, muutudes vaikselt harjumuse automaatsuseks"⁴. Keha oli

¹ S. L. Foster. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1998, lk 22.

² J. Lawson. *A History of Ballet and Its Makers*. New York, Toronto, London: Pitman Publishing Corporation, 1964, lk 19; D. Parker. *Class and State in Ancien Régime France: The Road to Modernity*. London and New York: Routledge, 1996, lk 188–194.

³ Ibid.

⁴ P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, lk 179.

vahend, mille kaudu juhendati ja kontrolliti inimmasside käitumist. Susan Foster (1998) toonitab, et Louis XIV õukonnas kontrollis kuningas oma aadlikke, distsiplineerides nende keha erinevate füüsiliste harjutustega, milles tantsul oli oluline koht: õukondlased pidid harjutama tundide kaupa selleks, et toime tulla õukonnatantsude esitamisega ja end mitte teiste ees häbistada. Kodusõda Prantsusmaal Päikesekuninga noorus (*Fronde*) sundis kuningat kasutusele võtma uusi meetodeid seda sorti konfliktide vältimiseks tulevikus, mistõttu ta nõudis kõige olulisemate aadlipere kohalolekut õukonnas. Igasugused õukonnapidustused ja etiketi üha suurenev tähtsus olid üheks aadlike käitumise järelvalvevahendiks. Mis tahes kõrvalekaldeid viimistletud kommetest ning lihvitud ja sujuvatest liigutustest vaadeldi halvaksapanuga, mis võis viia õukonnast väljatõrjumiseni ja lõpetada igaveseks õukondlase karjääri. Ning "tants oli j u s t s e e vahend, mille kaudu kultiveeriti keha sellisteks tegevusteks nagu retoorika, kehahoid, etikett, kaitse, tervis ja kunst"⁵.

Prantsuse tantsumeistrid, keda juhtis Charles Pierre Beauchamps (1636–1705), vaatlesid inimkeha peaaegu kahemõõtmelise üksusena. Nende kavandatud harjutused, mis võimaldasid kehal sooritada keerukaid pöörded ja hüppeid, kasutasid jalgade jaoks viit põhipositsiooni, millest kõik liikumisjadad algasid ja lõppesid. Jalgade positsioonid nägid ette väljapööratust puusadest, mida hilisemad tantsuõpetajad on veelgi võimendanud, kuni soovitava 180-kraadise väljapooluseni, mis muudab keha täiesti lamedaks. Seesugune keha asend soodustab kõrgeid jalgatõsteid ning on võimaldanud tuua balleti kodifitseeritud sõnastikku veelgi keerukamaid elemente. Foucault rõhutab, et just klassikaline ajastu avastas keha "võimu objekti ja märklauana", seda mitte üksnes tegevustes, vaid ka sellistes filosoofilistes ja teoreetilistes traktaatides, nagu La Mettrie *L'Homme-machine* ("Inimene-masin"), mis Foucault' tõlgenduses on "hinge materialistlik taandamine ning üldine dresseerimise teooria. Selle keskmes valitseb arusaam "kuulekusest", mis seob analüüsitava keha manipuleeritava ke-

haga. Kuulekas on see keha, mida võib allutada, kasutada, muuta ja täiustada."⁶

Hilisemad sajandid on balletti toonud üha raskemaid liikumisi, nagu komplitseeritud pöörded ühel jalal, kõrged, pööretega hüpped jms, kuid need kõik on välja kasvanud Beauchamps'i loodud süsteemist. Kõik klassikalises balletis kasutatavad liigutused on kodifitseeritud, süstematiseeritud ja sildistatud prantsuse nimedega, ning kõik liigutused kasutavad jalgade viit positsiooni algus- ja lõpuhetkedel. Ükski viiest fikseeritud jalgade asendist ei kasuta tavalist argiseisu, kus jalalabad on teineteisega paralleelsed, sest see on "loomulik" ja loodust ning loomulikust peeti "madalaks, tavaliseks ja vulgaarseks"⁷, s. t millekski, mida tuli iga hinna eest vältida. Sellist looduse vältimist demonstree-rivad ilmekalt ka prantsuse stiilis pargid, kus loodus muudeti korrastatud, sümmeetriliseks ja püगतud "harituseks". Selline korrastatus, täpsus ja kultiveeritus tipnes arusaamas kehast kui masinast – vahendist, mille abil teha-se nähtavaks silmale märkamatud kired ja väljendamatud sõnad.

Masinkeha balletis

Enne kirgede ja nende tantsus kujutamise juurde asumist peatun masinkeha mõtetel balletis. Üks esimesi tantsu-uurijaid, kes viis kokku Foucault' arusaamad kuulekatest kehast ja klassikalise balleti treeningu, oli Christy Adair. Ta räägib märkustest tantsutundides ja tantsualases kirjanduses, kus on juttu "kehast kui instrumentist", mille "tulemuseks on arusaam kehast kui masinast, objektist, mis tuleb vormi töötada"⁸. Läänemaailmas peetakse klassikalist balletti tantsu kõrgeimaks ja üllaimaks vormiks, mis on eeskujuks kõigile teistele tantsuliikidele. Endises Nõukogude Liidus kasutati lihtsustatud balletitreeningut mis tahes tantsulise väljaõppe alusena rahvatantsust *show*-tantsuni. Paraku on aga peaaegu võimatu kasutada füüsilist treeningut, eirates selle ideoloogilist alust.

⁵ S. L. Foster. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, lk 22.

⁶ P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, lk 180.

⁷ J. Lawson. *A History of Ballet and Its Makers*. New York, Toronto, London: Pitman Publishing Corporation, 1964, lk 19.

⁸ C. Adair. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan 1992, lk 35.

Balleti ideoloogia aga tuleneb rangelt seisuslikust, hierarhilisest, väga kunstlikust ja ülimalt ratsionaalsest XVII sajandi ühiskonnast. Meenutades balletitunni pildikest artikli alguses võib nende hoolikalt viimistletud ja täpsete liigutuste puhul märgata sarnasust marionettide või mehaaniliste nukkude liikumisega – ja just viimased esemed oli tõeline suurmood XVIII sajandist kuni XIX sajandi alguseni! Just nagu hoolitsetud prantsuse parkidegi puhul, peeti mehaanilist nukku loomuliku, kultiveerimata keha eeskujuks. “Uus treeningurežiim andis keha välispinnale kontuurid ja lõi esimest korda sisemuse, millest sõltus keha välimuse õige joondumine ja toimimine. Just see uus sisemus, loodud vastava kehapiirkonnaga seostatud luudest ja lihaskudest, võttis vastu abstraktsete joonte kogumi, mis verifitseeris balleti vormilist olemust.”⁹

XVII sajandil ja XVIII sajandi algul oli tantsuõpetus individuaalne, olles teadmisevoog tantsumeistrilt üksikule õpipoisile. XVIII sajandi vältel see tava vähehaaval kadus ja asendus “tantsuvabrikutega”, milles koolitati õppurite rühmi. Sel viisil järgis ballett teisi haridus- ja sõjaväeinstiitutsioone ning muutus üheks distsiplineerivaks võimuks, mida Foucault on nii ilmekalt kirjeldanud. Viimane toonitab väljaõppe tähtsust, kus “kasutu kehade ja jõudude hulk muudeti üksikelementide paljususeks”¹⁰, mille tulemusena ei muudetud esemeks mitte üksnes kehad, vaid ka inimesed – neist said võimu objektid ja instrumendid. Balletitreeningus ei vaadelda keha enamasti mitte tervikuna, vaid “väikeste, eraldiolevate rakukestena; orgaaniliste autonoomiatena, geneetiliste identiteetidena ja jätkuvustena, kombineeritud seguna”¹¹, mille funktsioone tuleb lihvida, õlitada ja täiustada. XIX sajandil hakkas balletitreening üha enam sarnanema sõjaväelise drilliga ning keiserlikul Venemaal käsitleti balletitantsijaid riigiametnikena, riigi funktsionääridena. XX sajandil on vene “kroonuballett” vallutanud maailma nii oma viimistletud eksamitega igal väljaõppe tasemel, range järelevalvesüsteemi ja karistamisviisidega. Kuigi ihunuhtlus on

läänemaailmas keelustatud, on XX sajandi balletiõpetajatel olnud tavaks lüüa või näpistada “solvavaid” kehaosi. Foucault’ d parafraseerides võib väita, et terve läänemaailma balletikoolides sooritatakse “solvang” siis, kui õppur “ei jõua soovitud tasemeni” või millal iganes õppur “ei suuda oma ülesannetega toime tulla”¹².

Selline masinliku täpsuse ja nukuliku mõttepuuduse distsiplinaarne ideaal on teinud klassikalises balletist autoritaarse võimsüsteemi soosiku. Nõukogude Liidus tõusis klassikaline ballett hinnatud kunstivormiks just 1930. aastatel, mil Stalini võim muutus absoluutseks. Igasuguseid katsetusi kehade ja ning mis tahes kõrvalekaldeid klassikalises kaanonist karistati: parimal juhul keelati koreograafidel töötamine, halvimal juhul kadusid ballettmeistrid vangilaagrite lõpututesse sügavustesse. Klassikaline ballett on õitسنud Kuuba, Hiina ja endise nn Ida-bloki maade kommunistlikes režiimides. Selle üheks põhjuseks võib pidada ideoloogiat, mida see tantsuliik esindab: “kontrolli keha üle, mis töötab vastupidavuse, paindlikkuse ja tugevuse omandamise nimel, luues samal ajal ka automaatseid reageeringuid”¹³.

Klassikaline ballett on olnud kasulik ka tarbimisühiskonnale, sest jumaldab noort, trennitud ja painduvat keha. Balletikehasid on läänemaailmas hakatud pidama ideaalkehadeks, millest moetööstus on malli võtnud. Saledas ja trimmis kehas nähakse paremat sooritusvõimet nii tööl, seksuaalelus kui ka eluea pikenedes.¹⁴ Köhnus on hakanud tähistama jõukust, vabadust ja sõltumatust; köhetu keheline ideaal rõhutab viljatut seksuaalsust, mida tänapäeva ühiskond on hakanud hindama. See seksuaalsus on eelistatavalt veel rumal ja isiksusetu – arusaam, mida klassikaline ballett lääne ühiskonnas, selles nn demokraatlikus maailmas, on tugevdanud ja levitunud mitmete nn neoklassikaliste koreograafide tööde kaudu.

¹² Ibid, lk 194.

¹³ C. Adair. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan, 1992, lk 35.

¹⁴ S. Bordo. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993; C. Brown and K. Jasper (eds.). *Consuming Passions: Feminist Approaches to Weight Preoccupation and Eating Disorders*. Toronto: Second Story Press, 1993; N. Wolf. *The Beauty Myth*. London: Vintage, 1991; J. J. Brumberg. *Fasting Girls: The Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988.

⁹ S. L. Foster. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, lk 257.

¹⁰ P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, lk 188.

¹¹ Ibid.

Neoklassikalise balleti suurkuju ja tooniandja George Balanchine (1904–1983) nägi baleriini kehas “vahendit ideaalvormide näitamiseks”¹⁵, tantsijate isiksused teda ei huvitanud. Balanchine'i juures õppinud ja töötanud baleriin Gelsey Kirkland¹⁶ on meenutanud, kuidas koreograaf soovitas tantsijatel mitte mõelda, sest tema nägemuse järgi oli igasuguse emotsiooni väljendamine tantsus tarbetu; Balanchine eelistas kasutada oma tantsijaid värvadena, joonte või punktadena laval abstraktsete piltide maalimiseks. Balletil on olnud ka oluline roll *fitness*'i-tööstuse diskursuse kujundamisel; viimases “pakutakse meile keha kui masina mudelit, mida rõhutab keha teenindamise ja säilitamise kõnepruuk”¹⁷. Balletitantsjad, modellid ja võimaljad tajuvad sageli oma keha instrumendina ja kujundavad seetõttu võõrandunud suhtumise oma kehasse, “õppides käsitlema neid kui masinaid, tööriistu või isegi relvi, mida tuleb “ära kasutada” tarviliku töö tegemiseks”¹⁸.

Masinkeha moderntantsus

Moderntants sündis iseseisva kunstiliigina XIX sajandi lõpul protestina balleti “mehaanilisuse” ja “kunstlikkuse” vastu ja rõhutas algusest peale erinevat suhtumist kehasse. Isadora Duncan (1877–1927), üks selle tantsuliigi teerajajaid, mässas just selle vastu, kuidas ballett keha kasutas ja millist ilu-ideaali see kunstiliik rõhutas. Siiski saavutasid tema ideed erinevast kehas ja teistsugusest kehatreenimise viisist tähtsuse alles 1960. aastatel.

1920. aastate lõpul ja 1930. aastate algul seoti masinad ideedega modernsusel ning koreograafid lõiid tantse, mis ühel või teisel viisil kehas rääkisid. Tantsumeistrid rõhutasid konveierilindi täpsust ja liigutuste ühtsust. Nimetatu oli ka märkimisväärne

suund Nõukogude Venemaal, kus kaasaegsus ühendati revolutsiooni ja masside vabastamise ideega. Erinevates liikumisvormides, sealhulgas ka moderntantsus, nähti “olulist valdkonda, milles üksikisik elas läbi kaasaegse elu kogemust – millised on indiviidi ja massi suhted ning milline on töö mehhaniseerimise ja bürokrateerumise mõju inimesele”¹⁹. Keha kui masin, kui tarvilik ja laitmatult töötav ning hästi häälestatud masin on moodustanud olulise osa natsionaalsotsialistlikust ja fašistlikust ideoloogiast. Natsi-Saksamaa ideoloogiale oli klassikaline ballett liiga dekadentlik ja võõras, mistõttu moderntantsu saksa vorm seoti agressiivse rahvusliku ideoloogiaga. Täiuslikult ilmnis see 1936. aasta Berliini olümpiamängude ava- ja lõputseremoonial.²⁰ Niisiis hakkas keha moderntantsus sarnaselt klassikalise balletiga “sisenema võimu masinavärki, mis uurib keha, võtab selle koost lahti ja korrastab ta ümber”.²¹

Teine masinlik impulss tuli moderntantsu jälle klassikaliselt balletilt, seekord Ameerika Ühendriikides pärast moderntantsu ülimalt psühholoogilist ja tunnete väljendamiselt keskendatud suunda. 1950. aastateks olid mõned tantsuloojad väsinud eelneva perioodi loomkehadest ning pöörasid pilgu balleti poole. Ajastu juhtivaid eksperimentaatoreid Merce Cunningham (s 1919) on suhtunud kehasse kui üksikutest osadest koosnevasse üksusesse, mis tema sõnul “võivad erinevat viisi liikuda” ja “iga osa osaleb korrastatud liikumismustrites koos teiste osadega”²². Tema liikumiskoolkonnal on palju ühist balletiga, seda nii keha kasutuses kui ka keha välimuses. Samas on Cunningham tõuganud

¹⁹ R. Burt. *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London and New York: Routledge, 1998, lk 104.

²⁰ L. Karina, M. Kant. *Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel, 1999; R. Burt. *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London and New York: Routledge, 1998; K. Toepfer. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997; S. A. Manning. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

²¹ P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, lk 182.

²² Tsit. S. Foster. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, lk 35.

¹⁵ S. Foster. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, lk 43.

¹⁶ G. Kirkland, G. Lawrence. *Dancing on My Grave*. New York: Jove Books, 1987.

¹⁷ C. Adair. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan, 1992, lk 55.

¹⁸ S. L. Dworkin, M. A. Messner. 'Just Do...What? Sport, Bodies, Gender', M. M. Ferre, J. Lorber, B. E. Hess (edss). *Revisoning Gender*. Thousand Oakes, London, New Delhi: Sage, 1999, 341–361, lk 343.

masinkehade piire balletist kaugemalegi – näiteks luues liikumisüksusi erinevatele kehaosadele, mida tuleb sooritada üheaegselt, nii et tantsivad kehad meenutavad keerukat masinavärki, mis üheaegselt teostab mitmesuguseid ülesandeid.

Loomkeha tunded ja kired

Nagu eespool mainitud, peeti tantsu XVII ja XVIII sajandil ideaalseks vahendiks kirgese väljendamisel. Siinkohal on siiski oluline nentida, et selle aja "kire" mõistel on vähe ühist tänaseni kehtiva romantilise arusaama tundepalangutest. Barokiajastu süstematiseeris ja klassifitseeris kirge sama moodi nagu mis tahes teist nähtust ning passioone kirjeldati peensuseni – igal neist olid ainult talle omased jooned, tegemist ei olnud inimese individuaalse väljendusega.²³ See tähendab, et ajastu koreograafid pidid kujutama tunnete vormilisi kuvandeid "täpselt ja avameelselt"²⁴. Isegi kui kehasid nähti loomadena, oli tegemist väljaõpetatavate, dresseeritavate ja korrale allutatavate loomadega. Ja selleks, et allutada loomallikkust ning kirgese jõudu, tuli viimased üksikosadeks lahutada ning neid osakesi siis teadusliku täpsusega uurida. Ükski detail ei olnud tähtsusetu, "kuid seda mitte niivõrd selle tähenduse pärast, mida osake endas varjas, kui selle mõju pärast, mida ta seda haarata tahtvale võimule võiks pakkuda"²⁵.

Tantsiv loomkeha muutus nähtavaks XX sajandil modern- ja džässantsus.²⁶ Esime-

se maailmasõja järgsel Saksamaal oli kuni 1920. aastate lõpuni moderntantsus rõhuasetus väljendusel ning sisemise mina leidmisel ja väljendamisel tantsu kaudu.²⁷ Sakslane Mary Wigman (1886–1973) väljendas inimese sisemist ja loomalikku olemust võppumiste, värinate ja teiste tol ajal tantsusõnastikku mitte kuulunud liigutustega. Wigmanile oli keha suurte ja konfliktsete tungide ning kirgese asupaik, kusjuures kired ei olnud ei head ega halvad, vaid ühtmoodi lunastavad ja tugevad.

Lähedane suhe kehaga, kuigi teistsuguses liikumisvormis, iseloomustab ameerikalanna Martha Grahami (1894–1991) elu ja kunsti. Graham väidab, et tantsija keha "ütleb seda, mida sõnad ei suuda",²⁸ ja näeb loomades "jõudu ja iseseisvat olemisvormi"²⁹. Grahami liigutused kasvasid välja tema kehast, tema hingamisest: otsides uusi liikumisviise, jälgis ta oma keha reaktsioone ja liigutusi ning mõistis, et keha tõmbub välja hingates kokku ja avardub sisse hingamisel. See on Grahami liikumiskeele lähtekoht, mis kõneleb inimese sisemistest tungidest, hirmudest, kahtlustest ja surutistest. Grahami liikumiskeelt kirjeldades on sageli kasutatud animalistlike mõisteid, mis mõnikord toovad silme ette pilte roomajatest või röövlomadest. Ühendriikide tantsu-uuriija ja koreograaf Susan Foster toonitab, et Grahami liikumiskeel vihjab "sisemiste tunnete mitmekesisusele ning samal ajal ka dokumenteerib neid raskusi, mis kaasnevad nende tunnete ilmsiks tegemise ja väljendamisega: see liikumine on ühtaegu sooniliselt tugev ja vaoshoitud, lõõrriistalikult terav ja elastne"³⁰.

Uus põore elukutselises tantsus ja suhtumises kehasse leidis aset 1960. aastatel, mil USA noored koreograafid leidsid, et moderntantsu loojad on liialt kaugenenud Isadora Duncani ideedest ning takerdunud balleti kehaesteetikasse. Uued tantsuloojad olid veendunud, et treenimata "tavainimese" keha on huvitavam ja kõnekam kui suurema osa elukutseliste tantsijate treenitud masinkeha. Nad eitasid nooruse ja saleduse ideaali ning

²³ E. Lucie-Smith. *Art & Civilization*. New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1992.

²⁴ S. L. Foster. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, lk 18.

²⁵ P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, lk 184.

²⁶ Käesolevas artiklis olen kõrvale jätnud džässantsu ja sellega seotud ideoloogilised taustad, kuid selle kohta võib lugeda lähemalt R. Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London and New York: Routledge, 1998, 3. peatükk ja J. L. Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1988.

²⁷ H. Einasto. *100 aastat moderntantsu: pilguheit Eesti poolelt*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2000; S. A. Manning. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

²⁸ M. Graham. *Blood Memory*. New York: Pocket Books 1991, lk 8.

²⁹ *Ibid*, lk 29.

³⁰ S. L. Foster. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, lk 1986, 25.

väätsid, et tants kuulub kõigile, sõltumata kehakujust. Uute liikumisviiside otsimisel avastati ja arendati kontaktimprovisatsiooni – liikumisviisi, kus kaks või enam inimest liiguvad koos, kehalist kontakti säilitades. Uusi liikumisvorme saadavad sageli keha sügavustest esile tulevad hääliitsused, mis kõrvaltvaatajatele võivad tunduda loomalikena, sest tegevuses kehad on vabastatud ja vabad ning eesmärgiks on võimaldada kehal järgida nende “loomulikke” tunde ja impulsse. Üks vabastatud keha meetodit kasutav koreograaf Deborah Hay (s 1941) peab oma tantsude kehasid rakulisteks ning mõned vaatajad on neid kehasid iseloomustanud “poorsete ja muutlikena, mis võimaldab neil saavutada liikumisküllastust”³¹. Puudub soov alluda korrale ning omandada trimmis ja treenitud keha, pigem on eesmärgiks suurem teadlikkus kehast ja parem kehaline tajumisvõime. Keha ei nähta enam üksikosadest koosneva kogumina, vaid ühtse tervikuna. Keha ei ole vaimust lahutatud, tegemist on teineteisega lahutamatu seotud ja põimunud kooslusega.

Balletitund sisaldab Foucault’ distsipliini, milles subjekte peab nägema, sest “nende nähtavus tagab nende üle teostatava võimu mõju. Just see pidevalt nähtaval oleku töö säilitab distsiplineeritud indiviidi alluvuses oleku”³². Moderntantsu tund oma uusimal kujul püüab kõrvaldada selle võimu ja hierarhia, mida tantsutunnid juba olemuslikult sisaldavad: juhendajad võtavad sageli tundi-dest osa, kohtlevad juhendatavaid kolleegidena ning on valmis õppima vähem kogunud kaaslastelt.

Sellist liikumis- ja õpetamisviisi on sageli kritiseeritud, kuna sel puudub klassikalise balleti tehnilisus, masinkeha viimistletud täpsus ja paikapandud liikumissõnastik. Siinkohal võiks reageerida afroameerika tantsija-koreograafi ja antropoloogi Katherine Dunhami (s 1912) sõnadega, kes kirjeldab Lääne-India saarte tantsuelu: “naised tantsivad trummide saatel kuni lapse sünnini – ja nad toidavad teda, ikka tantsides. See aga ei tähenda, et sellel tantsul puuduks tehnika. Tehnika on täiesti olemas”³³.

Kokkuvõte

Tants on sageli olnud valdkond, kus erinevaid arusaamu kehast ja keha toimingutest tutvustatakse, tugevdatakse, vaidlustatakse või trotsitakse. XVII ja XVIII sajand olid tunnustajaks balleti kui kodifitseeritud tantsuvormi esilekerkimisele – balletis nähti suurepärasest moodust ühiskondliku keha treenimiseks ühiskondlikult tunnustatud õilsaks vormiks. Koos teiste institutsioonidega – sõjaväe, politsei ja haridusega – muutus ballett, Michel Foucault’ sõnu kasutades, korrale allutamise ja karistuse paigaks. Kehades nähti masinaid, mille täiesti eraldi olevaid osakesi tuli ükskhaaval treenida ja lihvida. Sellist elukutselise tantsu arusaama trotsis XX sajandi algul Isadora Duncan, kuid tema uudseid mõtteid tantsivast kehast kasutati vaid valikuliselt. Masinaid peeti moodsa maailma ja modernsuse osaks – mõlemad aga mõjutasid tugevasti 1920. ja 1930. aastate koreograafide. Samal ajal taasavastati klassikalise ajastu peaaegu matemaatiliselt lahatud kired, ning ajastu tantsumeistrid kaevusid sügavale isendasse, selleks et leida oma loomalik või inimese-eelne olemus ja seda nähtavalt väljendada. Hilisemad aastakümned on esile toonud veel teisigi arusaamu kehast ja kehalisest liikumisest, mida mõnikord on kirjeldatud loomasarnastena nende kerge voolavuse ja kehaloogilisuse tõttu. Tegelikuses võib tantsutunnid jaotada laialt skaalal nendest, mis käsitlevad keha klassikalise balleti masinkehana kuni nendeni, mis näevad kehas hilise moderntantsu orgaanilist ja “loomulikku” loomkeha.

³¹ Ibid, lk 9.

³² P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, lk 199).

³³ Tsit. R. Burt. *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London and New York: Routledge, 1998, lk 156.

HELILOOJA JAAN RÄÄTS: MUUSIKA PROVOKATSIOONIDEGA

Helilooja Jaan Rääts (1932) on kirjutanud:

kaheksa "päris" sümfooniat (1957 – 1985), Sümfoonია väikesele orkestrile (1991) ja Väikese sümfoonia (1990);

suure hulga kontserte – kaks kontserti kammerorkestrile (1961, 1987), kolm klaverikontserti (1968, 1983, 1989/90), kaks viiulikontserti (1963, 1979), Kontserdi viiulile, kitarrile ja sümfooniaorkestrile (1998), kahele kitarrile ja sümfooniaorkestrile (1999), kitarrile ja kammerorkestrile (1992), Klaverikontserdi neljale käele ja kammerorkestrile (1992), Kontserdi trompetile, klaverile ja keelpilliorkestrile (1993), Kontserdi viiulile ja kammerorkestrile (1995), Kontserdi tšellole ja kammerorkestrile (1997);

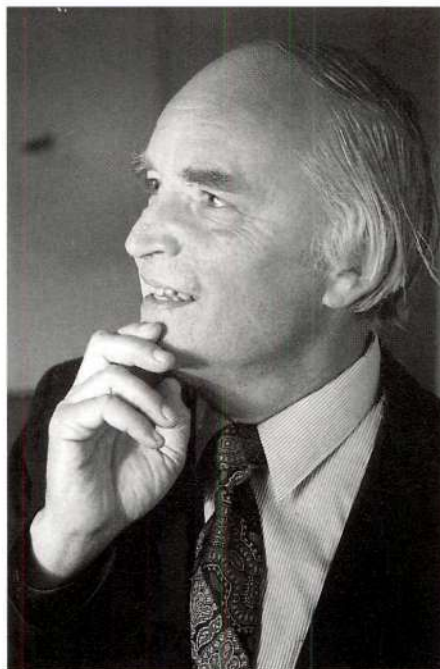
muud orkestrimuusikat – "Oodi esimesele kosmonaudile" (1961), "Intrata" kammerorkestrile *op.* 102 (1997), "Professorid" (1999);

arvukalt kammermuusikat – kuus keelpillikvartetti (1956/83), kuus klaveritrioti (1957–1989), üheksa klaverisonaati (1959–1985), Noneti (1967), Seksteti (1972), 24 klaveriprelüüdi, 24 klaveriprelüüdi eesti rahvaviisidele (1977), 24 marginaali klaverile (1979), 24 marginaali kahele klaverile (1982), 24 bagatelli (1973) klaverile;

näpuotsaga vokaal-sümfoonilist muusikat (viisi), sh deklamatoorium "Karl Marx" lugejale, orkestrile ja segakoorile (1964), "Koolikantaat" (1968), "Väike oratoorium" (1973), "Maagiline ruut" kammerkoorile ja orkestrile (1999),

päris palju filmimuusikat, kuid mitte ühtegi ooperit.

Peale heliloojaks olemise on Jaan Rääts olnud ka helirežissöör, televisiooni muusikajuht ja kompositsiooniõppejõud ning pikka aega (aastast 1974 kuni "laulva revolutsioonini" välja) Eesti NSV Heliloojate Liidu esimees ning ühtlasi kõrgel tasemel ideoloogia-



Olen veendunud, et ajastu ideed, olemust saab ka puhtmuusikaliselt väljendada, ainult et arvata-vasti tajub seda teravamalt tagantjärele.

Harri Rospu foto

töötaja – NLKP liige (1964), EKP Keskkomitee liikmekandidaat (1971–1986) ja EKP Keskkomitee liige (1986).

Avangardi lävepakul: mingi jama Kangelasega (või ehk mitte?)

Tahtsin kirjutada Jaan Räätsa muusikateoloogiat puudutamata. "Tema muusika ise on piisavalt intrigeeriv – tänaseni," arvasin ja ütlesin toimetusele. Aga helilooja sõna jäi peale. Jaan Rääts ise ütleb intervjuus ajakirjale TMK 1985, nr 7:

Mina küll ei taha, et minu loomingust, olgu see või kvartett, lahutatakse minu ühiskondlik-politiiline tegevus, minu maailmavaade. [- -] Me ei saa loomingut kuidagi lahtutada kõigest, mis helilooja on öelnud ja kirjutanud, tema suhtumisest, isiksusest. See kõik on üks tervik. [- -]

Olen veendunud, et ajastu ideed, olemust saab ka puhtmuusikaliselt väljendada, ainult et arvatavasti tajub seda teravamalt tagantjärele. [- -]

Kolmekümnendatel aastatel ja sõjaajal oli kultuuripoliitika minu meelest palju ühtsem, terviklikum, selgemini suunatud. [- -] (Helilooja mõtte seoses levimusika kommertsialiseerumisega.)

Palju heliloojaid käib BAM-il ja mõned on ka tööst osa võtnud. Nii et vähemalt nõukogude heliloojal on kõik võimalused eesliinil olla, kui ta ainult ise soovib. Ja on hirmus kahju, kui ta ise ennast vandlitorni eraldab. [- -]

Autori hoiakud ei luba seega mingit vandlitorni-juttu. Muusikas saab kõlada ja peab kõlama ajastu põhiidee. Kõik kordub: puht-tüpoloogiliselt paistab helilooja parteilisest sõnavõtust samalaadset pragmatismi nagu praeguste (vähemusfilosoofiat, julget ja jõhkrat "uut inimest", globaliseerumist või muid ajastu ideid kuulutatvate) trendikirjanike, -heliloojate ja -kunstnike sõnavõttudest. Selle vahega muidugi, et muusika on määratult abstraktsem kui sõna või pilt. Seda on lihtsam vastavalt "ajastu ideedele" tõlgendada.

BAM BAMiks. Jaan Räätsa muusika on huvitav oma paradoksides. Sellest on läbi aegade kõrvu jäänud kaks üsna vastandlikku stiilitunnust. Esiteks, puhas energeetika — energiline, muskulaarne rütmipulss, siduv demokraatlik tümps (mida väga hästi sobib kaunistada ka nõukogude retoorikaga). Teine poolus oli ja on stiililine ambivalents, desintegratsioon ja tähendusnihked, milles kangastub irooniline, mänglev või kainelt analüütiline kõrvalpilk. See külg on huvitavam.

Kogu nõukogude muusika ideoloogiline kontekst nõudis vähemasti sõnades väljendusvahendite integratsiooni positiivse tähenduse nimel. Jaan Rääts on 1950. aastate lõpust alates edendanud nõukoguliku retoorika taustal sisuliselt lammutamisesteedikat.

Muidugi on asi ühtpidi selles, et muusika ongi nagu tühi anum või üpris veniv vorm ideede, "lugude" ja tähenduste jaoks.

Mõnikord mängib "lugu" või manifest muusika üle. "Lugu" võib muusikas ka vabadust kaitsta. "Lugu" ja muusika, ka mitu erinevat "lugu" ja muusika võivad sõbralikult ja sõltumatult kõrvuti eksisteerida. Näiteks "lugu tehnoloogiast" ja "lugu ajastu ideest". Helilooja "tööriist" muusikat kirjutades on tehnoloogiline aspekt, kindlal viisil teostatud ja selgelt tajutav kõlaruumiline korraldus. Jaan Räätsa autorimüüdis on ka see modernistlik tehnikakultus parasjagu rõhutatud.

Lõppkokkuvõttes on aga mõlemad, nii "lugu" (ajastu idee — ideoloogiline ja esteetiline õigustus) kui ka tehnoloogia (praktiline käsitööaspekt) ikkagi sekundaarsed. Kuulaja jaoks kehastub muusikas enamasti mingi selge inimesekujund oma elutunde ja toonusega ning semantiliste vilkumistega. Näib, et too muusikakujundi "personifitseerumine" on automaatne ilming. Inimesekujund muusikas saab küll värvi "kohustuslikelt" lugudelt ja omandab uusi varjundeid, suhestudes ajalooliselt või vaimuruumis kõrvuti olevate, aga hüljatud "lugudega". Lõpuks kõneleb "isikustunud" muusikakujund ikkagi iseseisvat keelt ka hoolimata sellest, kas autor kuulutab muusika depersonifitseerimist või "helget ülesehitustööd".

Jaan Räätsa muusikas on paljudele kõlanud ja kõlab nüüdki (kunagi üpris provokatsiooniline, kuid nüüd enesestmõistetav) sõnum: Kangelane on surnud. Või vähemasti tugevasti kaju muutnud. 1957. aastal Kontserdiga kammerorkestrile jõuliselt eesti muusikasse sisenenud Räätsa teostes andsid energiliselt ketrav rütmipulss, nurgeline, tundelisi tüüpintonatsioone vältiv meloodika ja üha süvenev fragmentaarsus märku sellest, et kangelane on kas: robotiseerunud ja tunnetest ilma jäänud; neurootiliselt lõhestunud; kameeleoni ümberkehastumisvõimega või lihtsalt muusikast "ära" — jälgib mängu. Kuidas kunagi.

Võib-olla see identiteedi eitus või varjamine või kameeleoni-mäng oligi nõukogude ajastu tegelik idee. Juhtumisi on selline maskimäng üsna omane ka postmodernismi esteetikale ja elutunnetusele.

Räätsa desintegratsiooni rakendava muusikakeele ja tähenduslikku ühtsust kuulutava ideoloogilise pakendi teatav vastuoluline suhe on sisuliselt postmodernne. Pakendi ja sisu, kujutluse ja tõeluse, tähenduse ja

vormi absurdini ulatuv lahknemine on post-modernse mõtteviisi üks tulemeid. Tundub, et nelikümmend aastat on lühike aeg ja kultuuri ruum väike.

Kitsa ruumi poetika

Mis teeb kangelasekujundi liikumise muusikas võimalikuks? Loomulikult liikumisruum – akustiline ruum, aga ka žanri piirid ja arenduspõhimõtted, mis kujundit liigutavad ja tähendusi tekitavad. Jaan Rääts on kirjutanud arvukalt muusikat “looga” žanrites. Tema loomingus on kaheksa täismöödus sümfooniast pluss kaks väiksemat. Ka terve rida instrumentaalkontserte ja kammermuusika suurvorme (kvintetid, kvartetid). Aga tegemist ei ole mitte tavapäraste sümfooniatega, vaid sagedamini kontsertlike teisenditega, milles sümfooniline mõtlemine on “seestpoolt”, väljendusvahendite ja arendusvõtete kaudu ümber kujundatud.

1950.–60. aastatel valitses Eestis üldiselt ikkagi ülekaalukalt veel veendumus, et sümfoonia peab “lugu” jutustama. Ja mitte igasugust, vaid ülevat, kinnistunud ja tüpoloogiliselt määratletud lugu, milles on paika pandud egokeskse tegutsemise (I osa Allegro), tundlemise ja kannatuse (aeglane osa), lõbu ja erutuse (skertso) ning kollektiivse aktiivsuse (finaal) tsoonid. Räätsa sümfooniates on need erineva toonusega tsoonid enamasti ja enam-vähem paigas, aga sedagi mitte alati.

Juba oma esimestes teostes [Kontsert kammerorkestrile 1957 ja esimesed sümfooniad (1957), (1958), (1959)] tõrjus autor tavapärasest sümfoniseeritud loojutustust, eelistades kontsertlikku stiili, süitlikke vorme ja faktuuritüüpide ning stiilifragmentide vaheldumist, mis meenutab Stravinski kirjaviisi. Väidetavalt tutvus Jaan Rääts Stravinski muusikaga alles 1960. aastate lõpul ja Stravinski tüüpi neoklassitsistlikud mõjutused tulid eesti muusikasse pigem idast – eelkõige Prokofjevi ja Šostakoviitši teoste või ka Bartóki kaudu. Prokofjevlik helilaadikasutusest tulenev nurgeline meloodika ja neoklassitsistlik stilisatsioon, Šostakoviitši kurjad *ostinato*'d, kontrastne polüfoonia ja linearsus on kuuldavad ka Jaan Räätsa varasemates teostes.

Aga kui vene sümfonistide muusikasse kippus ka ajaloolisi stiile jäljendades paaos ja lai joon – lüüriline või kuri personaal-



...vähemalt nõukogude heliloojal on kõik võimalused eestiinül olla, kui ta aimult ise soovib...

Foto Eesti Filmiarhiivist

sus –, siis Räätsa muusikas ilmutab end algusest peale intrigeeriv analüütiline vaist, mis justkui destilleerib erinevatest muusikakogemustest ja erinevatest stiilimaailmadest mingid tuumstruktuurid. Ka kalduvus muusikakõnet fragmentideks hakkida, hüpitada stiilimaailmade “tükke” millegi külge eriti klammerdumata, on Räätsa muusika püsiv joon – kuigi helilooja on ise ka teisiti arvanud.

Teie laadis kunstnik on siis ühendaja? – Jaa, nagu ka minu suured eeskujud eri ajastutel. Mozart... (Intervjuust TMK-le 1985, nr 7.)

Põhiline tervikut säilitav võte Räätsa muusikas peale *ostinato*-rütmide on enamasti lihtne repriisilisus. Tema varasemas loomingus oli desintegratsioon veel tagasihoidlik. “Muusikakõnet” hakkisid põhiliselt vabotonaalne meloodika oma hüplikkusega ja ootamatud faktuurivaheldused. Ostinaatne rütmifoon ja lineaarne meloodiajoonis hoidsid muusikas voolavust ja faktuurühtsust. Hiljem, 1970.–80. aastatel fragmentaarsus, erinevate stiilimaailmade ja faktuuritüüpide vaheldumine süveneb ja omandab kohati üsna palavikulisi vorme (Kuues sümfoonia 1979). Üheksakümnendatel saab kontserdižanr Räätsa muusikas juhtivaks. Stiililine kirevus jääb alles, aga selle käsitlus muutub tasakaalukamaks. Räätsa polüstiilsuses on enam leebet,

kavalat, sõbralikku mängulisust kui provotseerivat hulljulgust.

Modernistlik tavakujutus ütleb, et rütm on vabadus ja spontaansus. Tegelikult on rütm ka muusika "liim" ja piiritleja. Hoolimata aktiivselt vedavast rütmipulsist tekitab Räätsa muusika sageli kitsa ruumi tunde. Väikeste ühikute kordusega muusikas on kummaline lugu. Püsikordus võib tekitada intiimse, sooja ja meeldiva ruumimulje (minimalism). Ka Räätsa kordumotiivikeses peitus ilmselgelt seisundimuusika võimalus. 1970.–80. aastate klaverimuusikas on staatilisi, kõlalummusesse kinni jäävaid hetki, mis sellele viitavad. Rääts ei lasknud siiski oma kiire "kaadrivahetuse" tehnikast lahti. Muutumine on tema muusikas tugevam kui kordus.

On paradoks, et muutuminegi võib mõjuda staatilisena. Kui muusikaline materjal killustub ja kuju muudab, kui arengusuund lakkamatult muutub, siis tekitab see vaid esialgu, mõneks ajaks vabalennu, mulje spontaansusest. Kui kuulaja tähelepanu on pidevalt muutumisega hõivatud ja pingul, kui seosed hägustuvad ja on võimalik vähe ette aimata, siis saab vabadustundest ahistus ja muusika kujutletav aegruum muutub kitsaks ning muusika "subjektki" hävib selles liiga kitsas ruumis.

Ei ole vist teist eesti heliloojat peale Jaan Räätsa, kes 1950.–60. aastatel sümfooniažanris, muusika draamavormis, sedavõrd järjekindlalt vältis traditsioonikohaselt avara ja psühholoogiseeritud aegruumi mudelit.

Surma defitsiit

On veel üks tunnus, mille kaudu "subjekt" või kangelasekujund endast muusikas märku annab. Need on kannatuse, ohu ja surve märgid helides. Kunstmuusikas on sajandite vältel kinnistunud terve ohu- ja kannatusekujundite kataloog: ohke ja ägamise motiivid, vaibumine ja erutus, tardumus ja hüsteeria — piirseisundite semantika. Surma "energeetilised" ettekuulutajad, aeglus, liikumatus, nõrkus ja jõuetus moodustavad vältimatu konteksti, milles "kangelase-energeetika", (vaimse, moraalse, füüsilise) vastujõu ja pingutuse kujund võib sündida.

Räätsa muusikas leidub kõikjal hüperaktiivsust ja ülierutust. Mõnikord, näiteks Kuuendas (1967) ja ka Seitsmendas sümfoonia (1973) kohtab ka hüsteeria ja lõhestumise värve. Seitsmekümmendate muusikas on lehekülgi, millest õhkub draama tõsidust. Seitsmendast sümfooniast tundub isegi, et traagiline Kangelane on tagasi tulnud (I osa) — kuigi too omandab lõpuks raudroboti hääle ja massi (finaal).

Igal juhul on Räätsa muusika kese aktiivne rütmipulss. Ja sellest ei leia naljalt tardumust, asteeniast või süngemeelset morbiidsust — surma ja jõuetuse kujundeid. Näib, et Rääts väldib kannatusekujundeid.

Kes ei sure ja ei kannata? Masin ei kannata, robot ei sure. Ka nõukogude kangelane elab ehk igavesti — aga kannatuseta ei ole kangelast. Üks põhjus, miks kangelane Rääts

Eesliinil — Lepo Sumera ja Jaan Rääts 1980. aastate algul.
Kalju Suure foto



sa muusikas alati "õiget" inimlikku mõõtu välja ei ole andnud, on jõu, õlitatud masinavärgi kujundite ülekaal.

Rääts on öelnud surma teema kohta (seoses Šostakovitši jäljendajatega) 1985. aastal:

See kuidagi ei meelita mind. Ju on minu elujõud veel sellises staadiumis. Üldse arvan, et nõukogude muusikas on maad võtnud liigne nekrofiilsus.

Üks iseloomulik näide kannatusekujundite vältimisest. Muusikas on tuntuim asenteenia sümbol ohkemotiiv – jõuetult langev sekundi-intervall. Räätsa muusikas on see langev sekund – tegelikult ka ju puhtformaalne, tähenduseta universaalne element – üpris tähtsal kohal. Sageli on see faktuuris esile toodud kõrge registriga ja sünkoobi või pidekaarega. Sellised pingelised sekundimotiivid kõlavad Räätsa orkestriteostes alatasa, aga nendes ei ole "ohet" – pingelangust. Sekundimotiiv on sageli tõstetud kõrgesse, pingest laetud registrisse, kiire tempo ja kordus tekitab sekundimotiivist pigem energilise (mehaanilise või neurootilise) tremolo kui ohke. Või siis laheneb sekund korrektselt – milles kangastub "kohalejõudmine", range kontrapunkti vältimatu loogika, aga mitte toonuse langus.

Lõpuks: mis tahes kinnistunud psühholoogilisus Räätsa muusikas, olgu see romantiline kadents, ohke- või vaibumise intonatsioon, upub alati ja enam-vähem kohe mootorikasse.

Trumliiefekt

1960. aastate eesti avangardmuusika lähtepunktina püsis ikkagi struktuurilise ühtsuse (kirjutamata) nõue. Ka Jaan Räätsa varasemas muusikas säilib teatav faktuuriühtsus ja jälgitav muutuste loogika. Erineva algupäraga stiilmaterjali hulk Räätsa muusikas ajapikku siiski suureneb ja tiheneb ka ühe teose piirides.

Tema varasemas loomingus olid ilmselged rahvamuusika, baroki ja lineaarse polüfoonia jäljed. Välgatab ka popmuusika intonatsioon. Kaheksakümnendatel aastatel tuleb Räätsa muusikasse (neo)romantismi helki (Kaheksas sümfoonia, 1985; Kaheksas klaverisonaat, 1980; Teine klaverikontsert, 1983).

Lineaarne kontrapunkt ning vivaldilik repetitsioonitehnika on Räätsa muusikas kaks kõige tugevamat stiilikihti. Neid võib kohata väga erinevates teostes alates Kontserdist kammerorkestrile nr 1 ja lõpetades viimaste kümnendite loominguga.

Modernismi kõikelukubatus viis Pärdi lõpuks askeesini ja enesepiiramiseni, Räätsa – hoopis vastupidises suunas. Seitsmekümnendate aastate muusikas sai Räätsa muusikas eriti suure võimu trumliiefekt. Juba kuuekümnendate teisel poolel läheneb tema muusika mõnikord neurootilise kaose piiridele (Kuues sümfoonia, 1967; Klaverikvintett nr 3 – finaali, 1970).

Alates 80. aastatest vilgub selles üha enam erinevate stiilimaailmade fragmente: barokse meloodiaarenduse võtteid, vivaldlikku figuratsioonitehnikat, endiselt ka lihtsakoelist folkloorset motiivistikku. Autori fantaasia pööritab neid justkui kitsas trumlis.

Räätsa muusikale omane kiire kaadri vahetus ei võimalda kinnistumist ja empaatiat. Kui puudub samastumise, kinnistumise ja kaasamineku võimalus, siis näib kunstiline objekt nagu "loodus", tehiseskonnana – millenagi, mis elab väljaspool "inimese maailma". Sellest Räätsa muusika paljukõneldud "jahedus", intellektuaalsus ja objektiivsus. Sellest ka Kangelase – subjektsuse, haaratava ja mõistetava minakujundi taandumine.

Rääts on 1985. aastal arvanud: *Varem räägiti minu muusika puhul tihti kaleidoskoopilisusest, materjaliga üleküllastatusest. Tundsin lõbugi, et suudan häirida kuulajat, kuhjates ta ette üha uusi ootamatusi. Praegu tunnen, et see oli mu põhiviga, et oleksin pidanud rohkem arendama, andma kuulajale aega harjuda muutustega. Mulle tundub, et viimase 10 aastaga olen suutnud hulga vanu stampe maha raputada.*

Kuulaja poolt vaadates tundub, et just too kangelase maharaputamine oli Räätsa muusikas kõitev. Kontekst mõjutas: kangelast oli pikka aega ümberringi liiga palju olnud.

Dada-strateegia – lapsemeelsuse märgid

Psühhologiseeritud minakujundi kaotamine ja muusikastiilide analüütiline, väga üldistatud käsitus sümbolite asemel – kõik see on andnud põhjust kõnelda Räätsa muusika intellektuaalsusest. Praegu paistab Räätsa stiilist rohkesti mängu ja lapsemeelsust.

Helilooja ütleb ise sedasama: *Mulle ei meeldi ranged süsteemid. [- -] Minule meeldib igasugust kõlamaterjali endasse imeda, filtreerida, vajalikul määral emotsionaalselt töödelda. Sel alusel fantaseerida...*

Kuidas Räätsa muusikas tegutsevad koos mõistuseinimene ja fantasöör, sellest kõneleb tema meloodika. Sellel on kaks püsitunnust. Esiteks, nurgelisus, septimi, kvardi ja noonihüpped. Suurtes ja ebamugavates intervallihüpetes on alati rohkem energiat, ületamispinget ja jõudu. Sisemise kuulmise jaoks ja tehnilise ebamugavuse tõttu (eks katsu järelle intoneerida) on need pingutust nõudvad käigud sunnitud ja tehislikud, olgu siis – intellektuaalsed.

Märksa rohkem, lausa külluslikult on Räätsa muusikas lihtsaid, üsna rahvamuusikalise ilmega tertsi-sekund-struktuure, mitutpidi murtud kolmkõla-fraase ja akordikat. Need lihtsad elemendid on hääled muusika lapsepõlvest – rahvamuusikast, klassikast ja primitiivsetest kultuuridest. Nende eelistamises võib näha helilooja kummardust ühtviisi nii nõukogude demokraatiale kui ka postmodernistlikule “kloonimistehnikale”.

Primitiivsetes kordustes kangastub infantiilne “eelteadvus”. Korduvrütm viitab pigem bioloogilisele eksistentsile või kogukondlikule ühisteadvusele – ja ei kõnele nii väga individuaalsusest.

Kui kuuekümnendate Räätsa muusikas ehmatasid eelkõige ratsionaalselt kavandatud keelelised uuendused – fragmentaarsus ja dissonantsid –, siis alles praegu tulebki Räätsa filmikaadrilaadses tehnikas esile vastandkõlg – impulsiivne ja lapsemeelne *dada*-strateegia.

Räätsa muusika haakub tugevasti uusi lihtsuse esteetikaga, mis eelistab lihtsaid vahendeid ja intuiitsust. Lihtsus ja lapsemeelne sobivad ühtviisi hästi kokku nii nõukoguliku inimesekujundiga kui ka postmodernistliku keskmise tarbijaga.

Postmodernistlik Rääts: “väikese vea” taktika

Kui modernism lahkas stiiliajalugu, siis võis selles leida veel tihti kurbust või viha. Postmodernism lahkab samuti ajalugu, kuid vähemasti manifestid ei näe selles enam ette kurbust, viha ega eelistusi.

Jaan Räätsale omane “postmodernism” ei ole nii väga ajajärkudega seotud.

Püüdlus “poliitiliselt korrektse” kõneviisi poole, erinevate stiilide eelistuseta käsitlus on tema väljenduse püsivaim tunnus läbi aegade.

Tegelikult muidugi ei ole postmodernism ja poliitiline korrektsus muusikas “meetodina” võimalikud. Ka erapooletuse põhimõtte on vaid suhteline. Kõrvuti sattuvad stiilifragmendid hakkavad üksteist paratamatult mõjutama, kontekstist ja positsioonist sõltuvad hierarhiad ja tähendusaksendid. Räätsa muusikas on need aksendid välditud sellega, et ta enamasti ei kopeeri, vaid üldistab igal sammul. Üldistus tähendab aga, et muusikas vilksatavad üha väikesed “vead”, imepisiikesed loogikajõnksud.

Oma varasemates töödes käsitles Rääts erinevaid stiile küll veel “pikka joont” ja ühtsust silmas pidades. Aga kohe-kohe on jäljenduse kõrvale tulnud vaevumärgatav “osatus”, s.o pisikeste deformatsioonidega jäljendus. Osatamine muusikas tähendabki väikest

Rääts ei ole heliloojana väga palju muutunud.

[- -] Tema parimates teostes loob tänaseni tähendusi “väikeste vigade” kaval mäng, mis annab märku, et iga asi võib olla veel miski muu peale selle, mis ta näib olevat. Või et iga asi võib täiesti ootamatult millekski muuks saada.

Harri Rospu foto



“viga”, katkestust või “vale” loogikat. Viga peab olema tõepoolest väike, et “häiritav” algstruktuur ja selle tähendus kujutluses võnuguks. Too veaprintsiip toimib muusikas samamoodi nagu kõnes.

Üks veataktika levinuim võte, Räätsa muusikas kolmkõlalikus — enamasti jõulise rütmipulsiga, repeteeriv —, fikseerib justkui väikesed, kuid vankumatud tonaalsed saarekesed, aga nende püsivuse panevad kahtluse alla järsud ja lakkamatud tonaalse pidepunkti muutused. See mõjub nagu mättalt mättale hüppamine.

Või samalaadne katkestusvõte: üsna sageli kõlab Räätsa muusikas mingi selge stiililise algupäraga, ettemääratud häältejuhtimisega kadents. Enamasti see kadents ei lahene mitte nii, nagu vaja, vaid hoopis “valesse” kohta. Mida tugevam ja arendatum on niisuguste stiilifragmentide funktsionaalne loogika, seda suuremad on tekkivad ootused — ja seda teravamalt toimib katkestus. Rääts säilitab enamasti poliitilise korrektsuse ja hoidub liiga tugevatest eelistustest ning liiga tugevate ootuste tekitamisest. Seepärast ei sünnita tema väikeste vigade taktika enamasti dramatismi. Kokku on Räätsa stilistiline mäng väikeste, ohutute provokatsioonide rida — kardinaalselt erinev maailm võrreldes nõukogude muusikas omal ajal levinud suurte, ülddramaatiliste polüstiilsete pannooodega (mõeldes kas või Schnittkele või ka Pärldile).

Jaan Rääts ei ole heliloojana väga palju muutunud. Tema hoiakut näitab selgelt üks üsna värske orkestriteos — “Viis eskiisi reekviemile” *op* 100 (1997). Autor on selles teoses muusikasse “püüdnud” sakraalmuusika tüüpintonatsioone ja palvesõna rütme. Sakraalmuusika ja rituaalsuse võidukäiku arvestades võiks mõelda, et Rääts on püüdnud kuidagi kommertsiaalset “hingepüüdmise muusikat” pilada. (Võrdlusena meenuvad Mauricio Kageli jõhkrad luterliku usuhüsteeria ja Bachi teotused). Rääts ei pühitse, aga ka ei teota. Tema eskiisides leinamuusika “ainetel” toimib seesama — analüütiline pilk ja üsna mänguline “väikese vea” taktika.

Räätsa “poliitiliselt korrektne” stiil ja kangelasekujundi tühistamine on eesti muusikas siiani mõneti erandlik ja isepäine. Tervikuna mahub see hoiak siiski päris lähedasti euroopaliku muusikamaailma avaramasse pilti.

Kogu XIX sajandi muusika püüdis üha täpsemalt, üha peenemalt kehastada eksistentiaalset inimesekujundit (hilisromantism, ekspressionism). XX sajandi võimsaim suundumus on püüdnud sellest kulunud, mitteammendavast või koormavast subjektsusest üle, ümber või välja pääseda, rasketest tähendustest vabaneda. Seda on üritanud impressionism ja minimalism, *new age* ja uus-sakraalsus, uuslihtsus ja eksotism. Seda psühhologiseeritud inimesekujundit on objektiviseerides või parodeerides ümber mängida püüdnud neostiilid ja postmodernne praktika.

Jaan Räätsa muusikas on ajuti küll leida olnud akustilist raskekaalu, liigset muskulaarsust või ülitoonust. Aga selles vilkuvad tähendused ei ole kunagi liiga rasked või lõplikud. Räätsa parimates teostes loob tänaseni tähendusi “väikeste vigade” kaval mäng, mis annab märku, et iga asi võib olla veel miski muu peale selle, mis ta näib olevat. Või et iga asi võib täiesti ootamatult millekski muuks saada.

15 AASTAT TALLINNA RAHVUSVAHELISI ORELIFESTIVALE II

(Algus vt TMK nr 10)

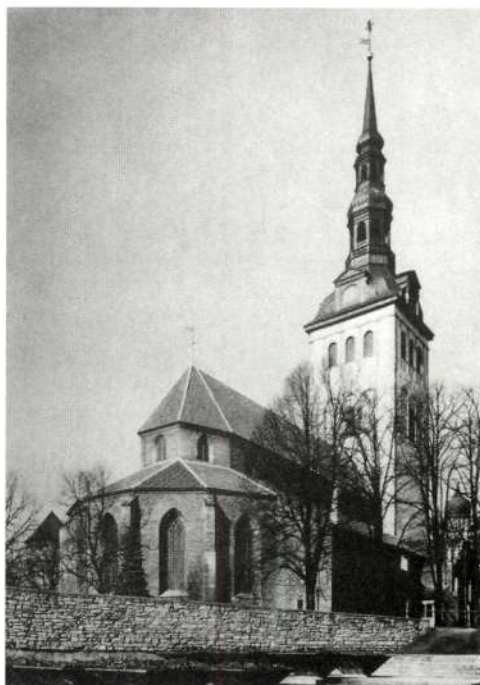
XI – 1997, 1. – 10. august

Üksainus suur pühendumus Nicolaus Bruhnsile (1665 – 1697) tema 300. surma-aastapäevaks, kurva saatusega mehele, kelle loomingu on arvatavasti väga suures osas kaduma läinud. Kuid see vähene, mis on järel – eelkõige kaks oreliprelüüdiemoll (suur ja väike) ja üks g-moll ring 12 kantaati –, elab praegu üle renessanssi.

Eks selgi orelipeol peeti silmas sisulist telge, kõigepealt Bruhnsiga seonduvat, tema loomingu peetakse Bachi omaga võrdseks, vokaaltehniliselt aga niivõrd nõudlikuks, et harva sõandatakse käsile võtta kõik kaksteist kantaati. Toomas Siitan sõandas, ja tulemuslikult. Solistidest oli Uku Jolleril kanda Kaia Urbi, Teele Jõksi, Mati Turi ja Tiit Kogermani ees suurim koormus.

Teine telg oli sisuline, nn *stylus fantasticus* – polüfoonia valitsemise aegne improvisatsiooniline stiil, mis sai alguse Frescobaldist ja kulmineerus kõrgbaroki meistrite loomingu. Autoreid oli enneolematult palju – oma viiskümmend (oopusi 130!). Valitses saksa barokk, mille kõrvale olid seatud valitud romantikud ja XIX–XX sajandi vahetuse prantslased, vähetuntud teoste ja autorite osa oli suur. Mitmekesisemalt ja rohkem kui varem pakuti kamermuusikat, nii segakavadena kui ka n-ö puhtalt, kahjuks ei võtnud laiem publik aga *Freiburger Barockorchester Consort'i* – tegelikult absoluutne tippkogemus – Keilas ja isegi Tallinnas peaaegu vastu.

Nigulistest tehti traditsiooniliselt 10, Nõmme Rahu kirikus ja Tallinna toomkirikus 1, Pärnus 3 ning mujal ühtekokku 13 kontseriti, sealjuures Ridalas, Purtses, Keilas, Äksis, Muhus ja Kuressaares toimusid kontserdid esmakordselt. Meilt mängisid Andres Uiho, Ines Maidre ja täiskavaga debüteerinud Tiia Tenno; Saksamaalt 4 (Stefan Palm juba neljas



Tallinna Niguliste muuseum-konserdisaal, kus viisteist aastat tagasi kõik alguse sai.

kord); Leedust, Prantsusmaalt ja esmakordselt Iisraelist 1. Kõige enam näis muljet avaldavat saksa organist (ja teoreetik) professor Ludger Lohmann Stuttgardist. Meistrikursused andsid Hartmut Rohmeyer (Bruhns) ja Stefan Palm (*stylus fantasticus* nii Nõmme Rahu kiriku oreli kui ka esmakordselt Eestis pedaalklavessiinil).

XII – 1998, 31. juuli – 9. august

Tallinna kontsertide raskuspunkt asetus Nigulistest mujale: kümnest üritusest jäid sinna küll pooled, kuid "Estonias" ja esmakordselt ka Oleviste kirikus toimuva kõrval



Vaade Tallinna toomkiriku interjööri ja orelile.

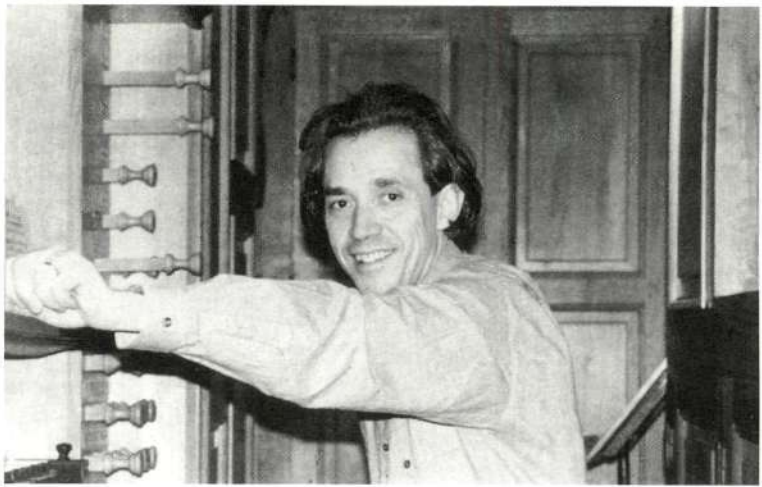
oli peaareeniks siiski Tallinna toomkirik, kuna seal jõuti lõpuni firma "Sauer" poolt 1913/14 ümberehitatud Friedrich Ladegasti 1878. aastal ehitatud orelit renoveerimisega. Siitpeale peetakse seda pilli saksa romantilise (ka prantsuse) muusika, iseäranis aga Max Regeri loomingu tarvis täiuslikemaks kogu Euroopas. Peatähelepanu need kaks pälvvisidki, seda muusikat võis kuulda mujalgi – Regeril täitus 125 aastat sünnist. Oodatuid oli muidugi taas Olivier Latry esinemine just toomkiriku orelil, Latry aga otsustas seekord kahjaks üpris populaarsete ja "mitmevärviliste" numbritega demonstreerida rohkem orelis peituvaid konkreetseid võimalusi kui rahuldada väga nõudlikku kunstimaitset. Enam-vähem sama eesmärki täitis sealne galakontsert, milles tõusid esile eeskätt Artur Kapi Esimene

orelisonaat Aare-Paul Lattikult ning Mendelssohni ja Regeri tööd Leo Krämerilt.

Üldse toimus 24 kontserti pluss meistrikursused (Bernhard Haas – Regeri orelimuusika), neist 14 väljaspool pealinna: 2 oreliõhtut ning Stuttgardi Kammerkoor ja Barokkorkester Frieder Berniuse juhatusel Pärnus (seekord ootuspärase meiepoolse huviga ka Tallinnas), Belgiat esindava Susan-Carol Woodsoni mängud Rakveres, Räpinas, Rõuges ja Nõos, Bernhard Haas Vigalas ja Äksis, itaallane Roberto Bertero Nissis ja Valgas, Andres Uiho ja Jüri Leiten Põltsamaal ning Ines Maidre Keilas ja Ridas. Meilt esinesid Tallinnas veel Helen Tammeste ja Tiia Tenno. Autorite ring küündis üle 40, oopusi oli ligi 100. Nagu märkasite, oli eesti organistide pere 90. aastate lõpuks kasvanud nõnda tugevaks, et rahvusvaheliselt "tüsedat" taseme saavutanud festivali lülitus juba viis eestlast. Kuna tolleks hetkeks oli Artur Kapi orelilooming veel redigeerimata ja käsikirjaline, ei saanud seda külalistele pakkuda, nii jäi see omamaiste organistide osaks – Artur Kapp aga oligi orelikavades Regeri kõrval teine teljefiguur (kahjuks ainult pealinnas). Veel kõlasid Süda, Tüür ja Arro, samuti barokk – 30 teost 15 esitajalt; kõige rohkem oli muidugi Bachi. Kindlasti tasub esitleda ka stuttgartlaste kava: Bachi motetid *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225) ja *Komm, Jesu, komm* (BWV 229), Domenico Scarlatti *Stabat Mater* ning Francisco Valli *Missa Scala Aretina*. Lõppkontserdil troonisid Kapi Orelikontsert nr 1 F-duur teemale E-A-H-S (es) ja Regeri võimas Psalm 100 op 106 (Hindemithi orkestratsioon). Esitajad: ERSO, oratooriumikoor, RAM (koormeister Ants Soots), orelil Ines Maidre, juhata Leo Krämer.

XIII – 1999, 30. juuli – 8 august

Esmakülalised olid seekord kõik kuus välisorganisti. Orelimuusikaga liideti tugeva eripära ja suunitlusega koraalilaul – nii, nagu see reformatsioonieelsetes liturgiates on olnud ka siinmail. Vana koraal ja orel põimused/vaheldused kõigil Niguliste, toomkiriku ja Oleviste kiriku õhtutel, vaid kuulsale esmakülalisele Hollandist Peter van Dijkile pakuti sekka soolokava Nõmme Rahu kiriku pillil. Põhikoormus ja tähelepanugi lasusid niiviisi



Jean Boyer.
Foto "Eesti Kontserdi"
arhiivist

ansambliil *Vox Clamantis* (Jaan-Eik Tulve juhatusel); Tallinnas, Pärnus ja Rakveres osales *Scandicus* (Toivo Tulevi juhatusel), Pärnus tegi kontserdi van Dijkiga kahasse Tallinna Poistekoor (dir Lydia Rahula). Neist sündisid "muusikateenistused", milleaolistest ei loobutud järgmistelgi festivalidel.

Ühtekokku toimus 27 kontserti ning just sisu ühtsus muutis neist enamiku harukordselt terviklikuks. Eriti mõjuvad olid algus ja lõpp: prantslase Jean Boyeriga õhtut täitev Couperini *Messe à l'usage des Paroisses* (Missa kogudustele) ning festivalikoori, *Vox Clamantise* ja "hortuslastega" Andres Mustoneni juhatusel Monteverdi *Vespro della Beata Vergine* ("Õndsas neitsi vesper"), solistid Viveca Axell ja Carl Unander-Scharin Rootsis, Jaan Arder ja Andrus Mitt. Täenduslik oli seegi, et need vespid viidi samuti Kambjasse. Nürnbergi festivalide kuraator Werner Jacob sidus gregooriuse laulu Regeri (suur)paladega, Aare-Paul Lattik alustas Chaussoni vespritega (*op 31*) ning esitas muu hulgas ka Artur Kapi Orelisonaadi nr 2 *D-duur* ja Pärdi pala *Annun per annum*; Martin Rost Stralsundist asetas kava keskmesse Liszti ja tema Orelimissa, viinlane Peter Planyavsky – missamuusika ja Mendelssohni Sonaadi nr 1 *f-moll*, Andres Uibo – Buxtehude "Magnificat'i I toonis" (esitas Scheidti ja Bachi kõrval ka Artur Kapi koraal-variatsioonid "Su poole, Issand, südamest" ja Erkki-Sven Tüüri sama aasta 30. juunil Nürnbergi festivalil esmaesitatud *Spect-*



Martin Rost.
Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist

rum III), norra-saksa organist Jon Laukvik – Guillaume-Gabriel Niversi *Te Deum*'i, van Dijk pealkirjastas oma programmi "Põhja-Saksa barokiajastu orelimissa koos gregooriuse lauludega pühapäeva jumalateenistuse jaoks" (Scheidemann, Böhm, Zachow, Tunder jt), Ines Maidre lähtus itaalia meistritest (Frescobaldi, Padovano jt). Nimetatud on nüüd kõik 9 organisti, kõik nad esinesid ka regioonides, mõned mitmel pool ja erinevate kavade-ga.

Meistrikursustel sai õpetust Dijki (põhjasaksa barokk) ja Laukviki (kõrgromantism) käest vastavalt Nömmel ja Toompeal.

Oli Bachi 250. surma-aastapäev, ette kanti meistri kogu teada olev oreliooming, lisaks kammeransambleid ja mitmed oratoriaalsed vormid. Nii ühed kui teised andsid festivalile suurejoonelise ilme juba väliseltki, kuivõrd ainuüksi orelikunstnikke oli kohal 14: 6 väljast ja meilt kogunisti 8 – küll erineva koormusega. Lisaks tuntutele, Uibole, Maidrele, Tennole, Lattikule ja end juba samuti näidanud Kristel Aerule, festivali debütantidena galakontsertidel Leena Garstein, Ene Salumäe ja Pille Metsson. Uuteks nimedeks raja tagant olid Edgar Krapp ja Michael Schönheit Saksamaalt, tagasikutsutuiks osutusid üsna mõistetavalt van Dijk, Laukvik, Rohmeyer ja Rothkopf – kõik tugeva saksa barokkmuusika põhjaga organistid. Kolmekümne kahest esinemisest kuulus kas koos *Vox Clamantis' e*, *Scandicus' e* ja Tallinna Poistekooriga või sooloõhtutena neile 24, kusjuures kontserdid jagunesid pealinna ja perifeeria vahel ligilähedaselt pooleks (17:15, jõuti isegi Saarde kirikusse – eks otsige kaardilt üles!). Siinkohal valikuliselt mõned tähtteosed: “18 Leipzigi koraali” (koraaliprelüüde, neid Bachi “suuri väikevorme”, esitati õnnestavalt ohtrasti), fantaasiad/tokaadad/prelüüdid ja fuugad *c*-moll (BWV 537), *h*-moll (544), *e*-moll (548), *D*-duur (532), *f*-moll (534) ja *g*-moll (542), triosonaadid nr 2 (526), nr 3 (527) ja nr 5 (529), Passakalja *c*-moll, kontserdid *d*-moll Vivaldi järgi (596) ja *C*-duur (594 op 7 nr 5).

Festivali raamisid oratoriaalse muusika kaks hiidteost: “Matteuse passioon” (Tallinna Jaani ja Pärnu Eliisabeti kirikus) ning Missa *h*-moll (Tartu Peetri ja Tallinna Jaani kirikus). Esimese kandsid ette Läti Raadio koor ja *Hortus Musicus' e* Akadeemiline orkester Andres Mustoneniga, solistid olid Heikki Rainio (Evangelist; Soome), Hans-Georg Ahrens (Jeesus; Saksamaa), Asta Krikščiunaite (soprani soolo ja Pilatuse naine; Leedu), Riikka Rantanen (aldi soolo ja I tunnistaja; Soome), Algirdas Janutas (tenori soolo ja II tunnistaja; Leedu) ning Andrus Mitt (bassi soolo). Arvustusel oli ütlemist tempode ja solistide ebaühtlase taseme kohta, eraldi tõsteti esile instrumentaalsaatest Kristel Eeroja hingestatud viiulisoolot. Missa *h*-moll esitasid Stuttgardi Kammerkoor ja Barokkorkester Frieder Berniuse

juhatusel, soleerisid Mechthild Bach (sopran), Daniel Taylor (alt), Markus Brutscher (tenor) ja Gotthold Schwartz (bass). Kriitikud kiitsid. Toreda festivalikillu löi festivaliorkester koos sopran Nadia Kuremi ja Ain Angeriga Rocca al Mares Eesti Vabaõhumuuseumi Kolu kõrtsi vankrikuuris, kus Vivaldi “Külakontserdi” ja Bachi “Talupojakantaadi” kallal proovis dirigendikätt Andres Uibo ise. Rustikaalne atmosfäär saavutati orgaaniliselt tänu nii interjööri kui kõlale. Taolist ebaakadeemilisust tasuks tulevikuski kultiveerida.

Barokkmuusikast tegid meistrikursused Andreas Rothkopf, Peter van Dijk ja Jon Laukvik.

XV – 2001, 3.–12. august

Vastu tavasid midagi juubelikohaselt pomposset ei korraldatud, millelegi ega kellegi rõhku ei asetatud, pigem oli taotlus haarata tasakaalustatult orelimaaailmas tehtut ja tehtavat spektris, kus orel pelgast saatjarolist juba enamaks tõstetud. Nii kuulutatigi teemaks “XIV sajandi muusikast džässini” (see viimane ilmng oma improvisatsioonilise algega “opteerus” festivalile tõepoolest esmakordselt, ameeriklaselt William Albrightilt 1995. aastal kuulnud Handy/Walleri “St. Louis Blues” oli siiski juhuslik, pealegi seade). Puht orelimuusikas paraku nimetatud kaugesse aega ei ulatunud, “põhjaks” osutus XVI sajandi hispaanlane Antonio de Cabezón (1510–1566), prevaleerisid ikka aastast aastasse kuulnud hilisemad renessanss, barokk ja sellele järgnev – kuni tänavu kevadel kirjutatud, Mati Kuulbergi luigelauluks osutunud palani “CV”. Seega esindasid põhimõtteliselt taas kõige “vanemat kihti” gregooriuse laul ja *Vox Clamantis* (kahe kavas – Andres Uibo ja Martin Böckleriga).

Kontserte anti 34: Tallinnas 15 – Niigulistes 9, esmakordselt Rootsi Mihkli kirikus 2, samuti 2 klavessiinil ja trioga Kadriorus ning 2 toomkirikus, Pärnus 6 ning lisakust Kullamaa ja Haapsaluni 13. Kummati jäid seekord kõrvale nimekad korduvkülalised, ainult Aivars Kalējsi olime kuulnud just eelmisel aastal. Kohtumine aga tervenisti 8 uue eripärase isiksusega oli mõistagi värskendav, sestap nimetagem need: sakslasist David Timm (Bach ja Hindemith, džässimprovisatsioonid

– nii soolo kui duos Lembit Saarsaluga, samuti koori juhatamine), Elke Voigt (Bach jt ning partnerlus *Leipziger Vocalensemble*'iga) ning iseäranis ajaloolistele orelitele pühendunud ja nelja kavaga üles astunud Martin Böcker (Lübeck, Sweelinck, Krieger, Krebs jt ning klavessinistina Buxtehude trionsaadid koos Andres Mustoneni ja Peeter Klaasiga), hispaanlane Jesús Gonzalo López (hispaania XVI–XVIII sajandi klavessiinimuusika, ka koos hollandlasest naturaaltrompetisti Maarten van Weverwijkiga), prantslane Yves Cuenot (Händel, Bellini, Meyerbeer, Gounod, Guillou jt), inglane Nicolas Kynaston (Bachist Elgarini), poolakas Roman Petrucki (Bach, Chopin, Nowowiejski) ning taanlane Ulrik Spang-Hanssen duos *Civil servant duo of 1984* ühes kaasmaalasest trombonisti Niels-Ole Bo Johanseniga (Holst, Langgaard, Ruders jt). Meilt andsid täiskavad Kristel Aer (Tõnu Kõrvitsa esiettekandeline “Arabeskid”, Liszt, Mozart jt, kaasesinejaks nüüdismuusika närviga noor sopran Katre Kõiva, muide – hästi liigendatud kavaga), Aare-Paul Lattik (Alain, Arro Orelisonaat C-duur, Francki Suur sümfoonia pala *op 17 nr 2, jm*) ning Andres Uibo

(Liszt, Buxtehude) ja koos *Vox Clamantis*'ega Scheidti vaimulik muusika, sealhulgas *Magnificat*.

Jõudsimegi suuremate sakraalvormideni, neist ettekandeliselt säravamad olid ehk Mendelssohni *Te Deum* (juhatas David Timm), Duruflé *Messe Cum Jubilo op 11* (RAM ja kammerorkester, solist Priit Põldma, juhatas Ants Soots) ning Joan Cererolsi (1618–1676) Reekviem ja Vesper flaamlaste vanamuusika koori ja ansambli *Currende* esituses Erik van Neveli juhatusel, soleeris Hispaania sopran Marta Rodrigo.

Meistrikursused olid Martin Böckerilt põhjasaksa ja Yves Cuenot'lt prantsuse barokist.

Järeilmärkmeid

Niisugused on siis linnulennult olnud need viisteist. On's seda Euroopa kaalukaimate, Nürnbergi ja Lahti paistel palju või vähe, või kui suur/väike peab olema rahvas sellist kandma? Suurusest: ainuüksi meistriklassi organiste on osalenud 80, kontserte on toimunud üle maa ligi 450, kõikvõimas vanajumal võinuks tahtmise korral kuulata kaks ja pool

Peeter Klaas, Martin Böcker ja Andres Mustonen esinemas Kadrioru lossis augustis 2001.
Harri Rospu foto





Bernhard Haas.
Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist



Martin Böcker Kadrioru lossis augustis 2001.
Harri Rospu foto

ööpäeva puhast muusikat. Selge siis see, et kolmandast peale pole enam kellelgi olnud füüsilist väljavaadet kõike saada üheainsagi festivali raames. Ega ole vajagi ja nii mõtetult ahneid pole olemaski.

Paljususest ja vähesusest, eelkõige publikust: seda leidub kahte tüüpi – kohalikud inimesed ja turistid/suvitajad. Esimesi napib kõikjal, teised on need, kes saalid täidavad. Kuni Eesti piirid ainult idasse avanesid, tuldi arvukalt sealt ja oldi varjamatult õnnelikud; kui "piiritulbad" ümber tõsteti, hakati saabuma läänest ja ollakse uudishimu-

likud. Nii et rahvast jagus ja jagub kus tahes ikka külaliste arvel ja nõnda tegelikult igal pool vanadeski orelimaades. Selleks just festivali korraldataksegi – kogupauk, atraktiivsus! Jättes rahule rahakoti, mõõngem, et kõnealused orelipeod on olemuslikult igal juhul tasuvad – vastasel korral puuduks omavalitsuste tugi ja kontserdid ei ulatuks näiteks Hallistesse. Ühesõnaga – festivalide mõõtmel ja aeg on optimaalsed.

Veel tasuvusest. Need "festid" on ekraan maailmale ja maailma – sellel peegelduvad suisa pragmaatilisel kombel eesti helitööd, soovida jääb, et välissuunal saaks liikuma jõudsasti kosunud oreliinterpretatsioon (see on omaette jutt, praegu loevad siiski isiklikud kontaktid, mida seni on kasutanud arvestatavalt üksnes Andres Uibo).

Kvaliteedist. Kõikumisi on esinenud loomuldasa, kuid areng on jõudnud rahvusvaheliselt kviteeritavale tasemele, praegused sellid on avatumad ja haritumad, väljast juhuesinejad enam meie oreelite juurde ei pääse,

Lembit Saarsalu ja David Timm pärast kontserti augustis 2001.
Harri Rospu foto





Ansambel *Currende Nigulistes* augustis 2001.
Harri Rospu foto

see on Euroopa paremik, keda kutsutakse ja kes ka tagasi tulevad (need, keda ülevaateski korduvalt rõhutasin).

Kavadest. Mõned kattuvad on välistatud, ent üldse mitte taunitavad; väidetakse aga, et väga palju on veel mängimata – eks selleks ole siis aega ees. Midagi annab kindlasti ka üldideede tasandil genereerida, kuid vägisi pole seda vaja teha, sest üldtoitev amplituud on saavutatud. Parajate intervallidega kordumised tulevad pigem kasuks kui kahjuks, sest publik on voolav, ka põlvkonnad vahelduvad kiiresti. Üks soov siiski oleks: oratoriaalsetest suurvormidest tahaks edaspidi näha mõndagi põnevat uuema muusika vallast, praegu ei ole balanss sugugi paigas. Jälle on Uibol selleks “Eesti Kontserdi” produtsendina parimad võimalused, tema organisatoorne anne ja toonus on end hiilgavalt tõestanud.



Civil servant duo of 1984: Ulrik Spang-Hanssen (organist) ja Niels-Ole Bo Johansen (tromboon), Tallinna toomkiriku ees augustis 2001.
Harri Rospu foto

VABA INIMENE TURULIBERAALSES FESTIVALIHULLUSES

Oistrahhi festivalist Pärnus



Seoses Neeme Järvi haigestumisega asendas teda festivali lõppkontserdil jaapani dirigent Kiyotaka Teraoka, kes osales maestro meistrikursusel juba teist korda. Pildil on ta koos klarnetist Michel Lethieciiga.

Nii kultuuriteoreetik Peeter Linnap ("Eesti Ekspress" 9. VIII 2001) kui ka muusikakriitik Evi Arujärv ("Postimees" 14. VIII 2001) on vabariigi vabad inimesed ja sellest vabadusest veidi paanikasse sattunud. Kui Peeter Linnapist võib aru saada, sest erialast lähtuvalt on ta kohustatud diagnoosima ka ebakultuursust, siis Evi Arujärv muusikakriitikuna võiks ehk konkretiseerida "tõsisel muusikas ilmnevat ületootmist ja kvaliteedilangust". Tahaks öelda, et kultuuri ei saa vist üle toota. Minu arusaamist mööda on olemas kultuuripõld ja seda kas haritakse targalt või

lastakse sel umbrohtuda. On peremehe vaba valik, kas ta saab rahulduse "rõhkivast ja peeretavast humalakultuurist" ja möödab edu erektiivsuse ja genitaalsusega, või on tal silma ja kõrva millelegi muule. Lugupeetud neljas võim — ajakirjandus (ka austatud Peeter Linnap ja Evi Arujärv) —, on ju teie vaba valik, mida väetate ja kuhu näpuga näitate. Või ei ole?

Esmakordselt aastakümneid kestnud hullunud tormamise järel võimaldas turuabadus mulle viiskümmend kaheksa päeva puhkust ja vabaduse valida, mida sellega pea-

le hakata. Otsustasin rahuldada pikast paastumisest ja palvetest tekkinud väimset erektisiooni ja külastada nii palju kui võimalik muusikafestivale, mis mind huvitavad, ja ka üksikkontserte. Statistikaahvulistele teadmiseks, et festivale, eranditult tõsise muusika omi, sain sel ajavahemikul kokku viis ja kontserte kolmkümmend seitse. Ütlen kohe, et rahulduse sain, mõnikord isegi kaks korda päevas, ja ei tekkinud ka väimset impotentsust, sest üks festival – “Klaaspärlimäng”, millele rajasin hulganisti lootusi rahulduste kollektsiooni rikastamiseks – kestis veel ka käesoleva kirjatüki tootmise ajal – ning siis algas juba uus kontserdihoogaeg. Eestis toimuvatest festivalidest sain täismahus ülevaate kahest: “Eduard Tubin ja tema aeg” Tallinnas ning Pärnu muusikafestival pühendusega David Oistrakhile. Tundsin vajadust külastada veel VII Kuressaare kammermuusika päevi, nagu öeldud, “Klaaspärlimängu”. Viies festival, mida kuulasin, toimus Lätis – kui sa ei käinud Riias Rostropoviči tšellofestivalil, siis pole sind kui tšellisti olemas. Sinne ülevaade räägib viiendat korda toimunud Oistrakhi festivalist Pärnus.

Festival toimus 1. juulist 15. juulini. Sellel ajavahemikul toimus kaksikümmend viis kontserti ja maestro Neeme Järvi meistrkursus dirigentidele. Tippketki ja -esinejaid oli palju. Festivali korraldajad (kunstiline juht **Allar Kaasik**) on võtnud eesmärgiks sündmuste sellise kuhjamise, millest on lihtsalt võimatu mööda vaadata või üle kõndida. Alustan erakordsest projektist sellel festivalil, kammerkontserdist “Elavad klassikud”. Eespool nimetatud konglomeraadis mõjus kontsert fantastiliselt hästi kõigis oma komponentides. Püüan väheke selgitada. Tegijad on tippmuusikud, ei ole oluline, mis žanris keegi ennast rohkem või vähem on teostanud. Neeme Punder (flööt), Lembit Orgse (klaver), Allan Jakobi (akordion), Ants Nuut (tromboon) ja Jaan Arder (tenor) esitavad J. S. Bach'i, Edward Griegi, Giuseppe Verdi, Joseph Haydni, Ludwig van Beethoveni ja teiste loomingu professionaalselt, surmtõsiselt ja teevad seda nii, et publik sureb naeru kätte, enne seda veel rõõmsalt kaasa lauldes Verdi ooperikoori. Kõik nad on väga head, aga tippartist on **Ants Nuut**. Kasutatud ideedes ei olegi eriti midagi uut: kunstiline vile, vene keeles kõ-

lab see hästi – *hudožestvennõi svist*; imitatsioon *à la* Boba, tenori (Arder) kõrge noodi pikkusele kaasaaitamine ja ka happening haydnliku *paukenschlag*'i korraldamise ümber – need kõik on ju tuntud nipid proffide lõõgastushetkedel nende igapäevases töös. Oluline on Ants Nuudi lavakäitumine, näitlejameisterlikkus, publikutunnetus ja veel see miski, mida ei ole paljudele antud. Lugupeetud eesti teatrilavastajad (Mikiver, Baskin, Nüganen



Tromboonimängija Ants Nuut – mees, kelle kõiki andeid pole veel jõutud tabadagi.

jne) – ma arvan, et te kõik tunnete teda, siin on teile uus eesti teatri Ants Jõgi. Pange ta kas või nurka seisma, trombooniga või ilma, ja temast saab teie lavateose aktsent ning kui ta peaks veel midagi ütleva, pole tähtis mida, siis on ju täitsa lõpp!

Seekordne Oistrakhi festival õigustas täiel määral oma nime finaalis, lõppkontserdiga 15. juulil Eliisabeti kirikus, esinejateks Moskva Kammerorkester ja solistid, David Oistrakhi õpilased, koolkonna jätkajad: professor Viktor Pikaizen (Moskva), professor Mark Lubotski (Holland) ning tõusev täht maailmas Baiba Skride (Läti). Skride on nimelt

vaatamata oma kahekümnele eluaastale neljakordne rahvusvaheliste konkursside laureaat, viimati *Queen Elizabethi* nimelise konkursi võitja aastal 2001. See on oluline side läbi aegade, sest 1937. aastal võitis sama konkursi (siis veel Ysaye-nimelise) tollal 29-aastane David Oistrakh. Kontserdi kavas olid Mozart ja J. S. Bach, mis on samuti omamoodi sümbolne, kuna Oistrakh oli üks väheseid vene kunstnikke, kes ka neid autoreid tipptasemel esitas. Kadedaks teeb küll asjaolu, et läti keelpillimäng on maailma jõudnud ja veel imekena tüdrukuga, kuid julgen ennustada, et ei ole kaugel aeg, kui sinna jõuab ka eesti tšellist, Pärnus esinenud ja vist suurima publikumenu teeninud Silver Ainomäe (19). Noormehel on selleks kõik tarvilikud näitajad, lisaks veel tugev närvikava ja soov ennast avada, koos varakult välja arenenud artistlikkusega. Seo-

ses Neeme Järvi ootamatu haigestumisega asendas teda lõppkontserdil ennast juba tema õpilaseks lugev (teistkordne kursusest osavõtja) Kiyotaka Teraoka (Jaapan), kelle meisterlikkusest sai kontserdil täismahus elamuse. Ei tekkinud küsimustki, miks ta võitis 2000. aastal prestiizikaima, Mitropouluse-nimelise dirigentide konkursi. Ka Moskva Kammerorkester (MKO) esines täiesti uues kvaliteedis. Kui eelmisel öhtul tuletas orkester Tšaikovski Serenaadi esitades meile meelde juba ununema kippuvat tõsiasja, et keelpillimängu tipptase on ikka vene koolkond, siis lõppkontserdil hämmastasid nad oma Mozarti-tundlikkuse, õhulisuse, läbipaistvuse ja filigraansusega. Baiba Skride esitas Mozarti Viiulikontserdi A-duur Antonio Stradivari viiulil "Huggins", mille kasutamiseõiguse ta teenis välja viimase konkursivõiduga Jaapani Muusikafondilt.



19-aastaselt tšellistil Silver Ainomäel on kõik eeldused jõuda maailma suurematele lavadele.

Täielik globaliseerumine muusikamaailmas – läti viiuldaja konkursivõit Brüsselis, tulemuseks vääriline töövahend Jaapanist. Muide, tema Mozarti-esitus tuletas meelde kolmkümmend viis aastat tagasi Tallinnas kuuldud Gidon Kremeri (siis veel läti poiss) tõlgendust Mozarti kontserdist G-duur. Samasugune absoluutne täpsus, mängukindlus, konkursivalmidus, nii et lattu on kõrgel. Teisest küljest avanes Skride koos Mark Lubotskiga mängitud Bachi kahe viiuli kontserdis, aga õhtu nael oli siiski vanim meister Viktor Pikaizen Bachi Viiulikontserdiga E-duur.

Kuna eespool oli paari sõnaga puudutatud MKO eelmist kontserti 14. juulil, siis võiks sel teemal jätkata. Ega päris standardseid ehk akadeemilisi kavu festivalil õieti olnudki, kui välja arvata kvarteti “Romantik” kaks kava. MKO kontsert oli kahes mõttes eriline. See 45-aastane kollektiiv tegi esimese tutvuse eesti muusikaga umbes nelikümmend aastat tagasi, võttes oma repertuaari Jaan Räätsa Kontserdi kammerorkestrile, mis läks nende esituses maailma ja on tõenäoliselt enim esitatud eesti muusika oopus üldse. Sama teosega alustas MKO ka kontserti 14. juulil Pärnus. Vähe sellest, järgmisena tuli esiettekandele Rein Rannapi teos “Rannapala” flöödile ja orkestrile. Teos, mis on pühendatud Pärnu asutamise 750. aastapäevale, on fantaasia Raimond Valgre lauluviisile, ehtrannaplikult mõnus, hästi kuulatav ja hästi kõlav lugu. Järgnes Erkki-Sven Tüüri teose “Lighthouse” esitus koos balletiga, mille seadnud tantsija ja ballettmeister Norrast Teet Kask. Nimetaksin seda püüdeks visualiseerida muusikalisi kujundeid inimkeha kaudu, Tüüri muusika isenesest ei anna mingit lähtealust tantsu kui niisuguse vormistamiseks. Pärnu Agape keskuse aura, interjäär, ka asukoht männisalus aitas lavastusele kaunilt kaasa. Tulemuseks oli terviklik etendus, kus erinevad žanrid tõepoolest teineteist meeldivalt täiendasid. Seega moodustas maailma tippkollektiivi kavast pool eesti muusika. See on meeldiv näitaja, kuna on ju teada, et sel tasemel kollektiivid ei tee lihtsalt kummardusi (aeg on kallis), vaid esitatud teosed jäävad püsirepertuaari. MKO kunstiline juht Constantine Orbelian, sündinud ja hariduse saanud USAs, on tiptasemel pianist, mis on mõnevõrra erandlik, sest üldjuhul on ju kammerorkestriga tegelejad keel-



Pariisi konservatooriumi professor
Michel Lethiec.

pilliala spetsialistid. Orbelian on väga laia haardega muusik, kelle repertuaaris on esindatud muusika ajalugu barokist tänapäevani. Dirigendina on ta väga ökonoomne, täpne ja tark. Kolme efekitse lisapalaga tõstis Orbelian püsti ka eesti publiku, kellele selline artistide tänamise viis ei ole veel liiga omane. Kui tema nimi peaks kellelegi liiga tuttav tunduma, siis tuletagu meelde omaaegset kuulsat Armeenia džässorkestrit, mida juhatas Konstantin Orbeljan, ta on Constantine Orbeliani onu. Pianistina teenis Constantine Orbelian maailma tähelepanu Aram Hatšaturjani Klaverikontserdi salvestusega, teosega, millest algas Hatšaturjani tähelend juba enne Teist maailmasõda.

Vanim festivalil ette kantud teos pärineb aastast 127 enne Kristust ja uusim aastast 2001. Üldse toimus kuus esiettekannet eesti autoritelt: Mirjam Tally, Galina Grigorjeva (kahe teosega), Kuldar Sink, Mart Siimer ja Rein Rannap. Festivali “kont” tundub olevat ka ebaharilike mitteakadeemiliste kavade roh-



Eesti võimsaima muusikute suguvõsa esindajad: maestro Neeme Järvi ja flötist Maarika Järvi, vestfluskaaslastaseks Liina Saari.

kus: Beethoveni Üheksanda sümfoonia esitus Liszti seades kahele klaverile, Haydni "Trummilöögiga" sümfoonia versioon viiulile, flöödile, kontrabassile ja fortepianole. Toimus Gia Kantšeli autorikontsert "Hortus Musicusega", hommikukontserdid Pärnu raekojas paljude solistidega Järvi kursusel osalenud dirigentide juhatusel, belgia pianist Frederic Croene'i sooloõhtu XX sajandi vähetuntud avangardmuusikast, Eesti Filharmoonia Kammerkoori spirituaalikava Joseph Jenningsi (USA) juhatusel, Kaia Urbi ja Heiki Mätliku esinemine Maria (ema) ja Kuldar (poeg) Singi lauludega. Festivali keskmesse tõusnud muusikute seas on uhkelt kõrvuti klarnetivirtuoos Michel Lethiec ja tšellist Silver Ainomäe, flötist Maarika Järvi ja fagotist Martin Kuuskmann.

Eraldi tuleks peatuda maestro Neeme Järvi meistrkursusel, mis toimus teist korda ja nüüd täiesti uuel, hästi läbimõeldud ja tulemusrikkal moel. On täiesti selge, et Neeme Järvi ja tema kursuslaste kohalolek annab festivalile erilise laengu ning rahvusvahelise reitingu. Kursused on juba niivõrd kõrge mainega, et soovijate hulgast tuli teha videote

põhjal eelvalik ja valida välja kümme parimat. Väljaspool nimetatud "konkurssi" said osavõtuõiguse eesti noored Aivo Välja ja Rauno Tagel. Selle kadalipu läbinud said aga kolmteist päeva töötada maestro Järvi käe all Pärnu Linnaorkestri ees enam kui kahekümne teosega barokist uudisteoseni (Mart Siimer) ja kohe ka oma tööd publikule näidata. Kursuse töötsükkel oli vähemalt sama põnev kui kontserdidki, et mitte öelda enam. Järvist pulbitsev energia ja fantastiline loomevõime motiveeris kõiki kohalviibijaid. Lisaväärtusena said osavõtjad kuulata ja vaadata(!) maestro Peeter Sauli loenguid Peterburi dirigeerimiskoolkonna põhitõdedest ja kujunemisest. Tema näidatud filmi- ja videomaterjal sel teemal on unikaalne ja hindamatu väärtusega.

Järvi sõnastas oma ametikreodo järgmiselt: dirigent peab ennast teostama sõnadeta ja on alati süüdlane. Tegelik töde peitub tema kuulsaima kursuslase Kiyotaka Teraoka sõnades: "Järvi ütleb, et võimalik on õpetada ainult dirigeerimise tehnikat, aga me õpime ikkagi tegema muusikat." Ootamatult haiges-

tunud maestro töö viis operatiivselt ja delikaatselt lõpule professor Jorma Panula.

Festivali, aga eriti kursuse kõrges tasemes on äärmiselt oluline osa Pärnu Linnaorkestril ja selle peadirigendil Jüri Alpertenil, kelle erilist paindlikkust ja valmisolekut rõhutas pidevalt maestro Järvi ja imetlesid kursuselased. Rohkem kui kaksikümne teost kolmeteistkümne dirigendi ja paljude maailmatasemel solistidega, viis tundi proovi ja kuus kontserti kolmeteistkümne päeval – selleks on võimeline vaid väga hea loomingu-õhkkonnaga kollektiiv, keda on vorminud ja selle vormi eest endale vastutuse võtnud tõeline meister.

Oistrahhi festival on eesti muusika-elus rahvusvahelise kõlapinnaga tipp-sündmus, mis tahab üle olla ja välja rabelda kohalikest piiratud võimalustest. Muusikaajakirjanik Virve Normet ennustas "Pärnu Postimehes", et festival on saavutanud taseme, kus kehtima võib hakata sotsialismi põhiseadus kultuurivaldkonnas: hea üritus lõpetatakse käskkirjaga või antakse üle nendele, kelle käes see iseenesest kustub.

Jääb üle loota, et too põhiseadus on turuliberaalses kultuuripildis, vaba inimese käes ometi oma kehtivuse kaotanud.

TOIMETAJA KOMMENTAAR

Avaldaksin paar mõtet seoses väga sümpaatse muusiku ja alati oodatud autori Toomas Velmeti kirjutisega Oistrahhi festivalist Pärnus. Minu arvates on Peeter Linnap ja Evi Arujärvo artiklites, millele Toomas Velmet oma loo avalõigus viitab, juhtinud tähelepanu nähtustele, mis paraku on tõsiasjad ja millest ei peaks mööda vaatama, kui neid on juba kord märganud. On tõesti ajakirjanduse, seega ka Linnapi ja Arujärve "vaba valik, mida väetada ja kuhu näpuga näidata", ning nende kriitikas sisalduski just mure "kultuuripõllu umbrohtumise" pärast. "Põld", mida nad vaatlesid, oli suurem kui kõnealusel festivaliarvustuses vaadatu.

Toomas Velmeti loost kiirgab positiivne mõtlemine ja oma ala patriotism. Ilmselt sellest tuleneb ka argument, et Linnap on "erialast lähituvalt kohustatud diagnoosima ka ebakultuur-sust", aga muusikakriitik Arujärvo nagu ei tohiks ki seda teha. Velmeti artikli algust võib tõlgendada nõnda, et Linnap kui kunstnik esindab ala, kus niikuinii tegeldakse kehaeritiste purki toppimisega, aga muusika on eranditeta õilis ja kõrge valdkond, kus halb on peaaegu välistatud ja sellest rääkimine põhjendamatu.

ANNELI REMME



Gruusia helilooja Gia Kantšeli ja tema teosed on Eestis hästi tuntud juba aastaid. Tänavu toimunud Oistrahhi festivalil oli kavas tema autorikontsert. Pildil tagapool helilooja ja produtsent Peeter Vähi.

Anne-Malle Halliku fotod

MUUSIKALISEST KEILA-JOAST I



Vaade Joa mõisale XIX sajandi keskel. Lorenz Heinrich Peterseni koloreeritud litograafia 1861. aastast.

Eesti Ajaloomuuseumi kogudest

*O milõhhl sputnikahl , kotorõje naš svet
Svoim sopustvoijem dlja nas životvorili,
Ne govori s toskoi: ilih net,
No s blagodarnostju: bõli.
Vassili Žukovski , "Vospominanije"*

JUURED

Eestis on raske leida nii maalilist paika, kui seda oli kunagi Keila-Joa lossi ümbrus. Joa mõis (e *Schloss Fall*) tekkis XVII sajandil, 1827. aastal omandas selle Alexander Benckendorff¹, 1856. aastast kuni võõrandamiseni kuulus mõis aga vürstidele Volkonskitele. Loss, juga ja tohutu suur park elustasid minu jaoks suurelt osalt tänu vürst Sergei Mihhailovitš Volkonski (1860–1937), tuntud

teatrikritiku, Venemaa Imperaatorlike Teatrite direktori ja kammerherra mälestustele. Vürst Sergei Mihhailovitš Volkonski oli dekabrist Sergei Grigorjevitsš Volkonski (1788–1865) pojapoeg ning tsaar Nikolai I kantselei III osakonna ülema, krahv Alexander Benckendorffi tütre Maria poeg.

Vürst Sergei Mihhailovitš Volkonskilt pärineb kaks köidet väga huvitavaid memuaare "Minu mälestused" (*Moi vospominanija*)². Ta on sündinud Joa mõisas 4. mail 1860. Seal möödus ka tema lapsepõlv. "Minu lapsehinne kujunemist on tugevasti mõjutanud Keila juga, see oli mulle kogu elu kõige reaalse elu taagast vaba ilu ja puhtuse sümbol," kirjutas Sergei Mihhailovitš Volkonski oma mälestusteraamatus (II, 6). Joa loss ehitati välja aastail

1828–1833 Alexander Benckendorffi ajal neogooti stiilis. Lossi kaunistasid kahekümne meetri kõrgune kaheksanurkne sakilise tipuga torn, valgest marmorist lõvide ja vaasidega ääristatud avar trepp, mis viis lilledega kaetud lehtlasse, malmist ja klaasist paviljonid pargis... Kaunid lillepeenrad lossi ümber, malmist aiapingid ja skulptuurid lossipargis, Veenus, Apollo, marmorraasid... Lossi ümaras sammastega toas seisis prantsuse firma “Érard” nn topeltrepetitsioon-haamermeहनanismiga klaver³. Seda leiutist, mis on mõjutanud palju ka klaveri mängutehnika arengut, kasutati hiljem peaaegu kõigi klaveri konstruksioonide puhul. “Érardi” klaveri kõla ei ole just eriti tugev, kuid meeldivalt soe ja laulev. Selline “helepruun ja pikk” instrument sobis hästi kokku lossi kogu ülejäänud neogootiliku interjööriaga.

Joa lossi ajalugu on midagi enam kui üks tavaline aadliperekonna lugu. Siin on korduvalt käinud ka tsaar Nikolai I oma perekonna ja õukondlastega ning muudki tsaarivalitsuse ja riigitegelased. Siin on laulnud ka XIX sajandi esimese poole üks kuulsamaid lauljaid, saksa sopran Henriette Sontag (1806–1854, hilisem krahvinna Rossi), korduvalt käis siin Vene tsaaririigi hümnid “Jumal, keisrit kaitse sa” autor Aleksei Fjodorovitš Lvov, siin korraldati kontserte... Alatas kõlas lossis muusika.

Alexander Benckendorff (1781–1844) oli sel ajal tsaari järel riigis kõige mõjukam isik. Tema tulevane abikaasa Jelizaveta Andrejevna Zahharževskaja (1788–1857) ei vallutanud noore tiibadjutandi südant mitte ainult oma erakordse iluga, vaid ka kauni hääle ja suurepärase klavessiinimängu oskusega. Nende kolme tütre Anna, Maria ja Sophie, lapsepõlv ja noorus möödusid Keila-Joal, nad said üldhariduse kõrval ka hea muusikalise ettevalmistuse. On tõenäoline, et laulmist õpetas neile ühel suvel ka Henriette Sontag. 1820. aastatel esines preili Sontag Prahhas, Viinis, Leipzigis ja mujal Euroopas, 1830-ndatel aga Moskvas ja Peterburis ning elas aastail 1833–1843 Peterburis. Ilmselt just neil aastail veetis ta ka ühe suve Keila-Joal, seal ses pargis oli temanimeline pingikegi. Henriette Sontagist olid vaimustunud vene luuletajad Vassili Žukovski, Pjotr Vjazemski, Vladimir Odojevski, muusikakriitik Vladimir Stassov jpt. 1823. aastal kutsus Carl Maria von Weber ta laulma peaosas oma ooperis “Eu-

ryanthe”, Beethoven usaldas talle solistipartii “Missa solemnise” ja Üheksanda sümfoonia esiettekandele 1824⁴. Henriette Sontagi esinemised ulatusid Ameerikassegi, ta oli üks XIX sajandi esimese poole kuulsamaid lauljaid.

Benckendorffi vanem tütar Anna (1815–1899) oli Lvovi loodud “Jumal, keisrit kaitse sa” esmaesitaja. Esiettekanne toimus



Alexander Benckendorff abikaasa Jelizavetaga (sünd. Zahharževskaja). Elisabeth Rigby joonistus 1840. aastast.

Venemaa Patriotliku Ühingu kontserdil St Peterburgi Aadlikogu saalis, tänapäeval St Peterburgi Filharmoonia D. Šostakovitši nim Suur saal. Laulis koor ja solistik oli Anna Benckendorff. Anna Benckendorff oli oma erakordselt kauni välimuse ja häälega läinud emasse.

Meile Vene tsaaririigi hümnid autorina tuntud Aleksei Fjodorovitš Lvov oli sündinud 25. mail 1798 Tallinnas (tolleaegses Revalis). Tema isa, Fjodor Petrovitš Lvov oli oma aja kohta silmapaistev muusikategelane, poeet ja kirjanik. Ta oli lähedaselt tuttav ka vene luuletaja Gavrila Deržaviniga. Pärast Dmitri Bortnjanski surma sai temast Peterburi õukonna koorikapelli direktor, kellena ta tegutses kuni oma surmani.

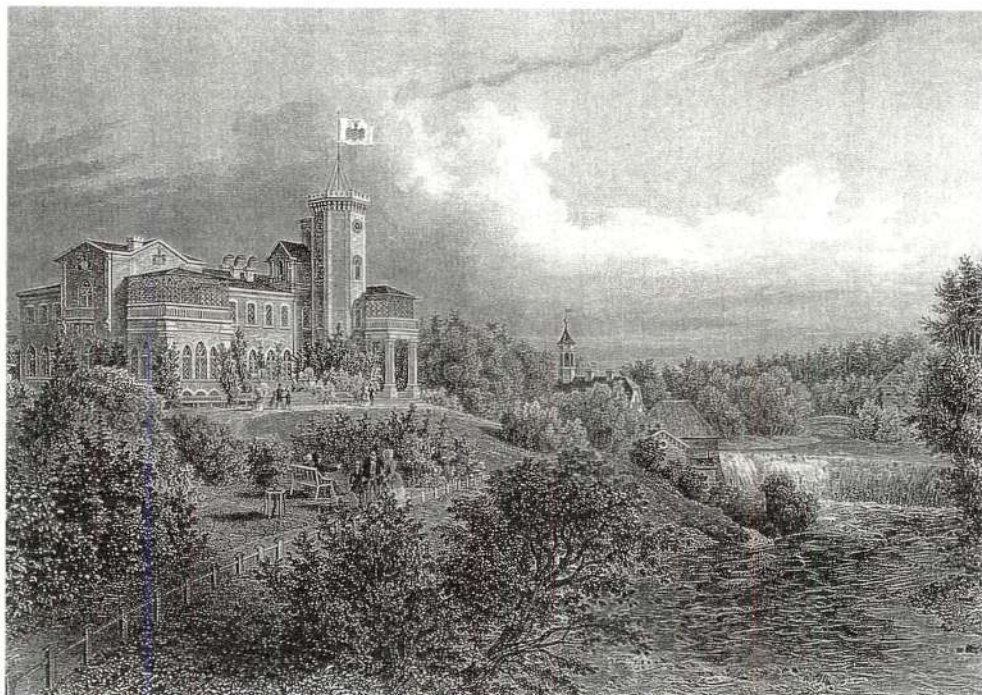
Aleksei Fjodorovitš Lvov hakkas viiulit õppima viieaastaselt, üheksa-aastaselt esines ta juba avalikult, mängides Viotti kontseriti. Tallinnas elas Lvov alaliselt viisteist aastat.

Üheksateistkümnesealt jätkas ta juba iseseisvalt, ilma õpetajata. Töötades pidevalt kolm-neli tundi päevas, püüdis Lvov omandada selliste suurte viiuldajate stiili nagu Corelli, Tartini, Gaviniès, Viotti, Kreuzer, Baillet, Rodé. 1818 lõpetas Lvov Peterburi Teedeehituse Instituudi ja töötas Araktšejevi sõjaväeasundustes teedeehitusinsenerina, seejärel sõjaväeinsenerina sandarmikorpusese, jätmata samal ajal viiulimängu. 1828. aastast teenis ta tsaar Nikolai I⁵ õukonnas tiibadjutandina, seejärel õukonna koorikapelli direktorina. Tänapäeval kaunistab Aleksei Fjodorovitš Lvovi nimi Peterburis M. Glinka nim Koorikapelli hoone fassaadi. 1850. aastal asutas Lvov Vene Kontserdiühingu (*Russkoje Kontsertnoje Obštšestvo*) ja pani dirigendina aluse vene sümfooniakontsertidele. Tolle aja kombed ei lubanud Lvovil kui vene aristokraadil ja kõrgel aukandjal, kindralmajoril kodumaal suure auditooriumi ees avalikult esineda,

välismaal saatis tema kontserte aga tohutu menu. "Kui Venemaal mängitakse nii, nagu mängib Lvov, tuleb sinna õppima sõita," kirjutas Robert Schumann Lvovi kohta. On teada, et Lvov oli tuttav Paganini ja Meyerbeeriga ning mängis duos Lisztiga.

Lvovi salongis Peterburis toimusid iga nädal kvartetiõhtud, neil käis koos selle ajastu vene intelligentsi ladvik. Tema kvarteti mängu sõideti välismaalt spetsiaalselt kuulama. Vürst Sergei Mihhailovitš Volkonski meenutab Aleksei Lvovi kohta järgmist: "Istusin sammastega toas ning lugesin kokku tammest ja eebenipuust valmistatud kabelaua ruute... Vanaema jutustas, et kui ta oli veel tütarlaps, mängis selle ukse juures tundide kaupa oma "Maggini" "Jumal, keisrit kaitse sa" autor, kuulus Lvov, ja tema viiul kõlas nagu orkester. Ta oli minu vanavana isa adjutant, hea muusik ja insener. Joal viib üle jõe Lvovi sild: selle ainus, raudvarbadele toetuv kaar ulatub otsest kallastele; silla konstruktsioon on hämmastavalt kerge. Kui Nikolai I silda nägi, ütles ta: "Lvov on oma viiulipoogna üle jõe heitnud." (II, 11.)

Vaade Joa lossile ja selle ümbrusele. Tagaplaanil on näha Lvovi sild. Wilhelm Siegfried Stavenhageni terasegravüür aastaist 1866–1867.
Eesti Ajaloomuuseumi kogudest



Lvov juhatas Joa mõisas malmist kaarsilla (tänapäeval on selle asemel ripsisild) ehitust jõe alamjooksul, sild valmis 1833. aastal. Samal aastal külastas mõisa esimest korda ka oma perekonna ja kaaskonnaga tsaar Nikolai I. Sergei Umanets kirjeldab silda oma raamatus "Zamok Fall pod Revelem" järgmiselt: "...45 sammu pikkuselt kaarduv peen ja kaunis poognakujuline sild, mis põimitud otsekui traadist, hakkab õrnemalgi jalaga puudutamisel võnkuma."⁷

Joa mõisa esimesel külastusel tervitati imperaatorit rahvushümniga Lvovi juhatusel. Selle sõnad kirjutas Vassili Žukovski. Mõisas lauldi teisigi Lvovi laule, vaimulikke laule lauldi Joa lossi ühes tiivas asetsenud kabelis, mille interjööri kaunistanud Nikolai I kingitud mitme itaalia kunstniku maalid.

Lvov on loonud ka ooperid: "Bianca ja Gualtiero" (1844) ja "Undiin" (1848) ning ühevaatuselise opereti "Varvara, Jaroslavlvi pitsitegija", mis tuli lavale Peterburi Alekandri teatris. Tema viimaseks muusikaliseks lavateoseks oli ooper 1812. aasta Prantsuse-Vene sõja teemadel, "Külavanem Boriss ehk vene talumees ja prantsuse maradöörid", kus peaosas laulis (1854) kuulus vene bass Ossip Pet-



Teatriloolane ja memuaaride autor Sergei Mihhailovitš Volkonski.

Nikolai I. Litograafia.



rov. Lvovi üks silmapaistvamaid teoseid on kahtlemata ka Viiulikontsert (1840), mille esiettekanne toimus Leipzigis kuulsal *Gewandhaus*-orkestriga, juhatas Felix Mendelssohn-Bartholdy. Kontsert on populaarne tänapäevalgi, 1987. aastal heliplaadistas selle ka Sergei Stadler.

Aleksei Fjodorovitš Lvov suri 16. (28.) XII 1870 oma tütre mõisas Kaunase lähedal. On teada, et samal ajal oli Joa lossi perenaine Vera Volkonskaja, sündinud vürstinna Lvova (1848–1924) – vürst Pjotr Grigorjevitš Volkonski, Benckendorffi lapselapse (1843–1896) abikaasa. Kas ta aga oli Aleksei Lvovi sugulane, pole artikli autorile teada.

Rääkides Joa lossi muusikatradiitsioonidest ja Volkonskite suguvõsast, ei saa mööda minna Sergei Mihhailovitš Volkonski vanaemast Maria Nikolajevna Volkonskajast (neiuna vürstinna Rajevskaja). Tal oli imekaunis hääl, õpetajaiks itaalia pedagoogid, ning ta mängis hästi klavessiini, klavikordi ja klaverit. Teel oma dekabristist mehe Sergei Grigorjevitš Volkonski juurde Siberisse peatus ta oma mehe õe vürstinna Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja juures, kes oli kirjanik, laulja (kontraalt) ja helilooja. Maria Volkonskaja kirjutab oma mälestustes, et vaevalt jõud-

nud Irkutskisse, avastas ta kingituse: "Minu hämmastusel ja vaimustusel polnud piire, kui nägin klavikordi, mille mulle salaja minu kibitka järel oli saatnud armas Zinaida Volkonskaja. Kuna tol ajal oli kogu Irkutskis vaid üks klaver, mis kuulus kubernerile, oli niisugune tähelepanuavaldus mulle seda enam tähtis.

Insener, viiuldaja ja helilooja Aleksei Fjodorovič Lvov. A. I. Oleškeviči portree 1823. aastast.



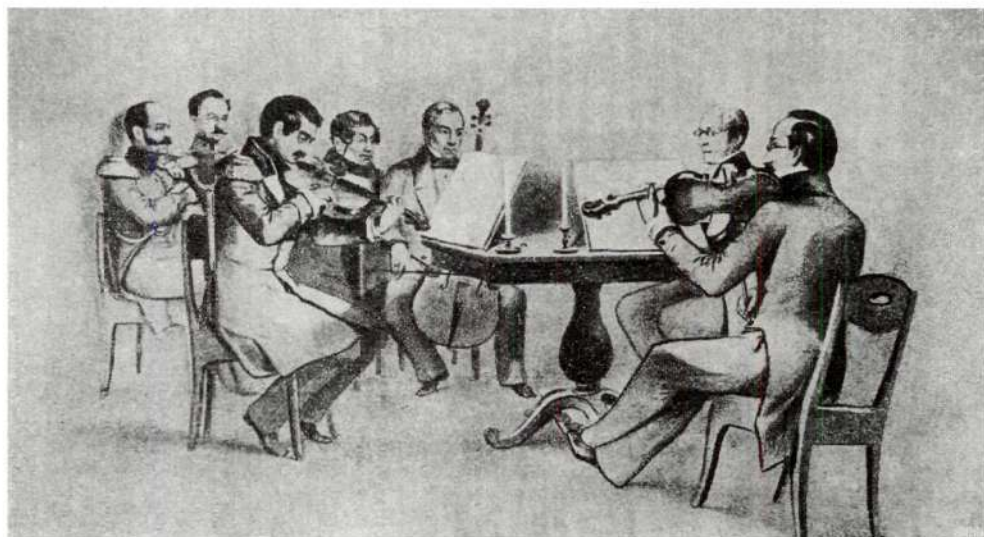
Itusin mängima ja laulma ega tundnud end enam üksildasena."

Kui Volkonskite Siberis sündinud lapsed Mihhail ja Jelena said suureks, hoolitsetid vanemad nendegi muusikalise kasvatuses. Hangiti klaver, kõige moodsamad noodid ja õpikud.

Mihhail Sergejevič Volkonski (1832–1909), kellest hiljem sai vene haridusministri sõber, ja Grigori Petrovič Volkonski tütar ning Alexander Benckendorffi lapselaps Jelizaveta Grigorjevna Volkonskaja, ongi Sergei Mihhailovič Volkonski vanemad, kellest õieti kogu lugu algas. Kuid tema isa isa, dekabrist Sergei Grigorjevič Volkonski veetis kaks suve enne oma surma (surn. 1865) Joa mõisas. Lapselaps kirjeldab teda oma raamatus: "Lossi tiivas asunud madalas kabinetis suitsetas sügavas tugitoolis pikka piipu valge habemega, mustast sametist hommikukuues vana mees: see oli mu vanaisa, dekabrist..." (II, 7)

Emaisa Grigori Petrovič Volkonski oli väljapaistev laulja, keda kauni bassihääle tõttu kutsuti *La petit Lablache*, bass Luigi Lablache (1794–1858) oli tolle aja silmapaistvaid itaalia ooperilauljaid. Vanaisa laulis sageli ka Joa lossis koos oma abikaasa Maria Volkonskajaga (Benckendorffi tütreaga). Tollel samal perekonnale kuulunud "Érard'i" klaveril mänginud Maria Aleksandrovna nii baroki- kui klassitsimiajastu palu ning ka kõige uuemat

Lvovi kvartett. Rorbachi litograafia 1840. aastaist.



muusikat – Chopini, Schumanni, Mendelssohni.

Mihhail Sergejevitš Volkonskil, memuaarikirjaniku isal oli suurepärane tenorihäääl ning oma nooruses tegeles ta mitteprofessionaali kohta haruldaselt palju muusikaga. Ta laulis nagu tõeline itaalia tenor. Ja tema

Dekabristi abikaasa Maria Nikolajevna Volkonskaja (sünd. Rajevszkaja) pojaga.



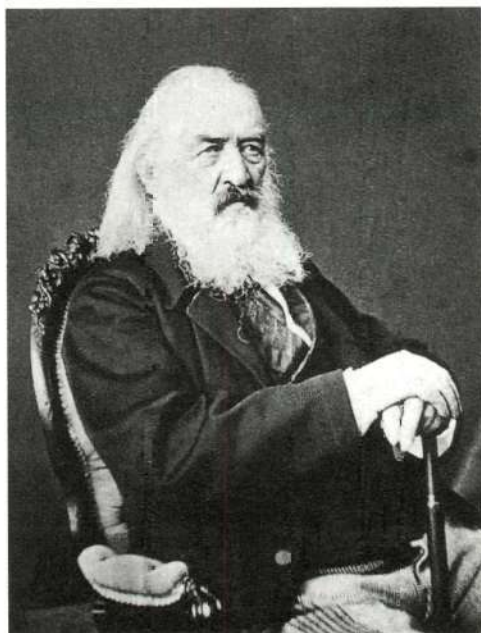
Dekabrist Sergei Grigorjevitš Volkonski nooremas eas.

Dekabrist Sergei Grigorjevitš Volkonski 1861. aastal.

tütar laulis hästi oma kauni, heliseva ja mäheda sopranihäälega.

Sergei Mihhailovitši huvi muusika vastu tärkas tänu tugevatele perekondlikele muusikatraditsioonidele varakult. Joa lossis kasvanud lapsed omandasid vürsti sõnul märgatava muusikalise eruditsiooni klaveri ja vokaalmuusika alal ning hea klaveril saatmise oskuse, mis andis neile hiljem võimaluse vabalt aadlialongides musitseerida.

Neljakümneselt võttis Sergei Mihhailovitš Volkonski klaveritunde tuntud pianistilt ja dirigendilt Felix Blumenfeldilt, kelle juhendamisel lihvinud ta ka Chopini etüüdid mängu. Seitsmeteistkümneselt olevat tal tärgranud ka huvi komponeerimise vastu, kord saanud ta oma teosed isegi Pjotr Tšaikovskile läbi vaadata, kellega ta isiklikult küll



tuttav ei olnud. Tšaikovskilt tuli huvitav vastus, see oli tähelepanelik, üksikasjalik ja rangete. Kiri lõppes järgmiselt: "Kui Teil aega on, tegelge kontrapunktiga ja pühenduge muu-



Mihhail Sergejevitš Volkonski (dekabristi poeg ja teatriloolase ning memuaarikirjaniku isa) 1860. aastatel.

sikale. Teil on eeldusi saada heaks heliloojaks, Teil on harmoonilist leidlikkust ja ka meloodiaannet, kuigi veel algelisel kujul." (II, 134)

Sergei Mihhailovitš Volkonski mängis sageli ansambelis lauljatega, saatis klaveril Félia Litvinne'i⁸, keda ta pidas üheks suurimaks lauljaks. "Selle hääle mahlakus, täpsus ja võimsus oli võrratu," kirjutas Volkonski. Sageli käis ta Félia Litvinne'i juures Peterburis ja ka Pariisis. Nad esitasid palju koos Schumanni, Schubertit ja Glucki.

Ta saatis klaveril ka Sibyl Sandersoni⁹, kes tol ajal laulis Maria teatris. Nende duo sai vaimustava vastuvõtu osaliseks Peterburi Aadlikogu saalis ja suurvürstinna Maria Pavlovna majas.

Volkonskil oli isegi juhust saata klaveril kuulsat Adelina Pattit¹⁰. Suurvürstinna Maria Pavlovna kutsus juba mitte enam noore Patti esinema Punase Risti toetuseks. Parasjagu käis Vene-Jaapani sõda. Patti laulis neli asja: Gounod' romansi "Le ciel a visite la terre", Schuberti Serenaadi, inglise laulukese "Sweet home" ja proua Rotschildi romansi "Si vous n'avez rien a me dire".

Sergei Mihhailovitš Volkonski oli ka Šveitsi helilooja ja pedagoogi Émile Jaques-

Dalcroze'i eurütmilise õpetussüsteemi üks esimesi uurijaid ja propageerijaid Venemaal. Aastail 1910–1914 külastas ta tema loenguid ja tunde. Volkonski vaimustus Adolphe Appia ja Émile Jaques-Dalcroze'i saavutuste üle Glucki "Orfeuse" lavastamisel¹¹. Ta pidas seda kunstioppetunniks, mis avas tee lavakunsti uutele vormidele ja võimalustele. "Ja mitte üksnes uutele, vaid ooperikunsti ainuvõimalikule vormile."

1899. aastal saab Sergei Mihhailovitš Volkonskit Venemaa Imperaatorlike Teatrite direktor. See suhteliselt lühike aeg tolles ametis andis mõndagi nii talle endale kui ka vene teatritele. Volkonski tegi katse seda lava uuendada, osalt "Mir Iskusstva" kunstnike dekoraatoriteks kutsudes, mõningaid uuendusi õnnestus tal läbi suruda ka repertuaari alal. Just Volkonski tõi Venemaal lavale rohkesti Wagneri oopereid, millest kujunesid vene ooperilaval suursündmused.

Kuid osutus, et Sergei Mihhailovitš Volkonski tõeline kutse on hoopis midagi muud. 1900. aastate alguses pühendus ta läbinisti teatrikriitikale ning režissuuri ja näitlejameisterlikkuse teooria ja praktika omandamisele. Revolutsiooni ajal õpetas Volkonski mitmetes Moskva kirjanduse ja teatristuudiotest ning kuulus Suure Teatri direktsiooni koosseisu.

1921. aasta lõpul emigreerus ta Prantsusmaale, kus tegutses teatriloolasena ja pidas loenguid vene publikule ning üliõpilastele prantsuse, itaalia ja ameerika ülikoolides. Sergei Mihhailovitš Volkonski suri Ameerikas Richmondis.

Vürst oli kirglik reisija kuid ometi on ta tunnistanud: ükskõik, mis maailmajaos ta ka ei viibinud, miski polnud võrreldav Joa lossi ümbritseva loodusega: männisaludega, kosena alla langeva kärestikulise jõega, selle kohal kõrguvate kaljude ja mere lõputu avarusega.

"Nüüd on Joa lossist järel vaid üksnes seinad; 1918. aastal seisid seal meie punaväed: jäid järele vaid seinad.

Kahju: *Ja ponnju s tšuvstvom umilenja O divnom meste svojego roždenja...*" (II, 23–24)

(järgneb)

Tõlkinud TIINA ÕUN

**Maria
Aleksandrovna
Volkonskaja (sünd.
Benckendorff).
Joonistus 1845.
aastast.**



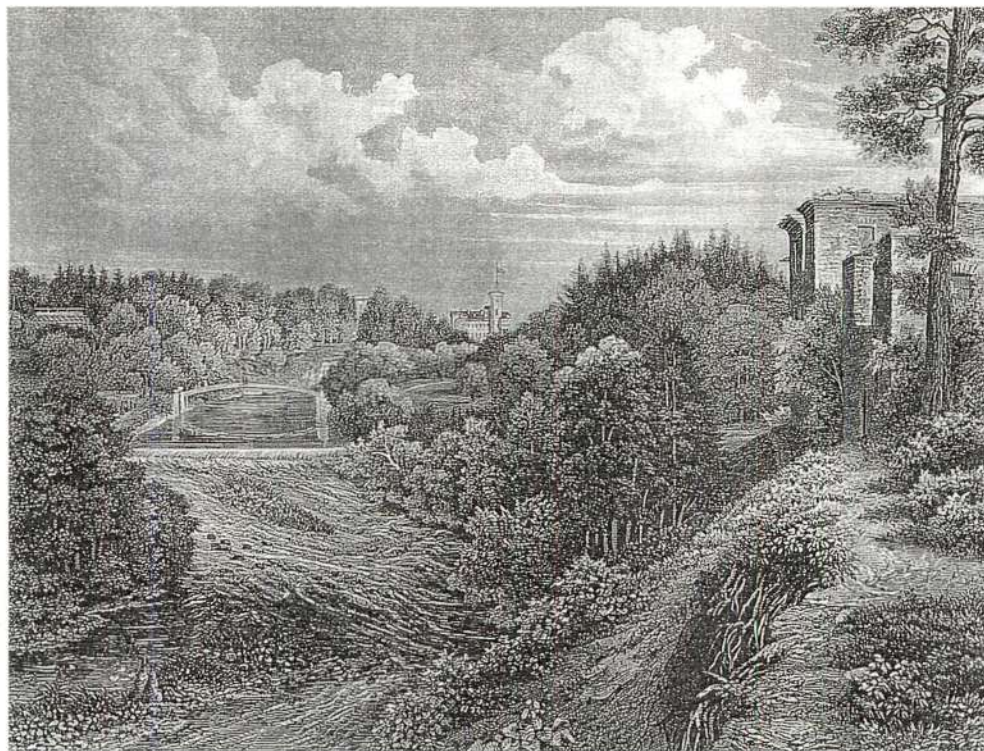
KOMMENTAARID:

'Krahv Alexander Benckendorff (1781 või 1783–1844) – baltisaksa päritolu vene kindral ja riigitegelane; Nikolai I reaktioonilise sise poliitika peamisi teostajaid ja dekabristide ülestõusu mahasurujaid, aastast 1826 sandarmeeria šeff ja keisri isikliku kantsleli “kolmanda osakonna” ülem (Vt EE I kd, lk 511. T. Õ.).

Sergei Mihhailovitš Volkonski kirjutab oma “Mälestustes” tema kohta järgmist: “Tundub, et hilisem suhtumine Benckendorffi ei ole olnud just päris õiglane. Minu vanaisa räägib tema “puhtast hingest” ja “selgest mõistusest”. Nad teenisid kõrvuti sõjaväes, võitlesid koos, pummeldasid koos. Ja vaadake, mida ta räägib tsaari sandarmeeriast: “Kui väljasaadetu pean ma tunnistama, et kogu mu asumisel viibimise aja ei tähendanud sinine munder meile



**Maria Aleksandrovna Volkonskaja ja Grigori
Petrovitš Volkonski (dekabristi vanemad).
Elisabeth Rigby (?) joonistus 1840. aastatest?**



Vaade Lvovi sillale, paremal vanalossi varemud Meremõisas. Wilhelm Siegfried Stavenhageni terasegravüür aastast 1866–1867.
Eesti Ajaloomuuseumi kogudest

mitte mingit tagakiusavat ametnikku, vaid inimest, kes kaitses nii meid kui ka kõiki teisi tagakiusamise eest." Aga imperaator Nikolai Pavlovitši kuulsad sõnad Benckendorffi kohta: "Ta ei ajanud mind kunagi mitte kellegagi tülli, kuid lepitasi paljudega." Kes küll on võimeline pälvima sellist hinnangut meesugusel ametikohal?" (*Moi vospominanija*, Berliin 1923–1924; Moskva 1992, I, lk 185–186). Ehk vääriks Benckendorffi isik ja tegevus ümberhindamist. (*V. Igošev*)

² Berliin, 1923–1924; Moskva, 1992; (tsitaadid artiklis on pärit viimasest väljaandest, rooma numbriga on tähistatud köide, araabia numbriga lehekülge. — *V. I.*)

³ Sébastien Érard (1752–1831), prantsuse harfi- ja klahvpillimeister, kes leiutas 1821. aastal klaveri topeltrepetitsioon-haamermehanismi, mida demonstreeriti esimest korda Pariisi maailmanäitusel 1823 (Vt EE 2. kd (1987) lk 590 ja 4. kd (1989) lk 587. — *T.Ö.*)

⁴ Tõenäoliselt viibis Henriette Sontag Keila-Joal 1840. aastal. Eesti Ajaloomuuseumis on säilinud Eestimaa Provintsiialmuuseumi autograafide kogus *Autographen berühmter Componisten und Sängerrinnen* (AM f "D" 114:1) Henriette Sontagi kiri (autograaf) preili Catharina von Spafarjefile Moskvas 1830. aastal ja üks huvitav, vaeste heaks antud

kontserdi kavaleht. Kontsert troimus 2. augustil 1840 Tallinnas Laial tänaval asunud Aktsiamajas (e Aadliklubis), sellel esinesid koor ja mitmed solistid, sh krahvinna Rossi (e Henriette Sontag) ja hr Henselt (tõenäoliselt tolleaegne kuulus pianist Adolph Henselt), kaastegevad olid ka krahvinna Sophie Benckendorff, vürst [Mihhail Sergejevitš] Volkonski, preili Spafarjef jpt. Kontsert lõppes hümniga "Bože tsarja hrani". Kava ja kirja on muuseumile üle andnud härra linnanõunik dr Eduard von Nottbeck. Kava on säilinud ka Eesti Akadeemilise Raamatukogu *baltica* kogus (Estl. Bibl. XIV 429, *Theater- und Konzertzettel der Revaler Theater 1840*), vt selle kohta ka *Revalsche Zeitung* nr 257, 11. XI 1892. Beethoveni "Missa solemnis" esietekanne toimus Peterburis 18. IV 1824, Üheksanda sümfoonia esietekanne Viinis 7. V 1824. (*T. Ö.*)

⁵ Giovanni Paolo Maggini (1581–1630), kuulus itaalia viiulimeister. (*T. Ö.*)

⁶ Maria Nikolajevna Volkonskaja, dekabristi naine, on kirjutanud dekabristi pojale: "Teie isa, suursuguseim inimene, ei rääkinud kunagi halvasti imperaator Nikolai I-sest. Vastupidi, ta hindas tema häid omadusi: iseloomukindlust ja külmaverelisust, mida ta paljudel elujuhtumitel ilmutas; ta lissas, et ka mis tahes muus riigis oleks teda ennast tabanud karm karistus." (*V. I.*)



Joa lossi interjäär 1917. aastal pärast punavägede rüüstamist.

Gustav Kulbi foto Eesti Ajaloomuuseumi kogudest



Joa mõisa viimane vürst Grigori Petrovitš Volkonski suri 1940. aastal ja on maetud perekonna kalmistule lossi pargis. Praegu käib üle tema haa euroturismi rada. Fotol on vürstilt eestikeelne pühendus: "Wana sõbrale metsavahile Kaarel Saalmanile heaks mälestuseks Würust Wolkonsky. Joa mõis."

Eesti Ajaloomuuseumi kogudest

del ja ka New Yorgi *Metropolitan Opera's*, laulnud Brühnhildet Wagneri "Nibelungide sõrmuse" tetraloogias, Isoldet jm. (Vt *The New Grove Dictionary of Opera*, 2. kd, lk 1293-1294, London, New York, 1997. – T.Ö.)

⁹ Sibly Sanderson (1865-1903), ameerika sopran, Massenet' on talle pühendanud kaks ooperit: "Eclamonde" (1889) ja oma kuulsa "Thäisi" (1894. – Vt samas, 4. kd, lk 162–163. – T.Ö.)

¹⁰ Adelina Patti (1843–1919), kuulus itaalia sopran. Laulnud Lucia di Lammermoori, Violetta, Aida, (Londonis esimene Aida), Juliat, Zerlinat, Rosinat, Carmenit jne. Esinenud kõigil suurematel Euroopa lavadel; (Vt samas, 3. kd, lk 918. – T.Ö.)

¹¹ Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), šveitsi helilooja ja muusikapedagoog, rajas eurütmilise õpetussüsteemi. Adolphe (Francis) Appia (1862-1928), šveitsi teatriteoreetik ja lavakujundaja. Vaimustus XX sajandi algul Jaques-Dalcorze'i eurütmikast ja rakendas seda oma lavastustes. Appia nägi selles õpetussüsteemis täiuslikemaid võimalusi muusika ja inimkeha vaba lavalise liikumise ühendamiseks; (vt samas 1. kd, lk 154 ja 2. kd, lk 881. – T.Ö.)

Täname illustatsioonide eest ka Peeter Volkonskit.

⁷ S. Umanets. *Zamok Fall pod Revelem*. Revel, 1894, lk 14. (V.I.)

⁸ Félia Litvinne (1860–1936), kuulus vene päritolu sopran. On esinenud suuremal osal Euroopa lava-

SUVEL PÄRNUS. FILMIDEGA, KOMBEKOHASELT

XV Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival

Visuaalse antropoloogia filmifestival on tänaseks, antropotsentristilist ütlemissviisi kasutades, teismeliseikka jõudnud. Tänavu peeti filmipüha viieteistkümnendat korda.

Sel aastal oli siin kirjutajal võimalus festivali žürii liikme toolil istudes enamik filme silme eest läbi lasta. Tõelise süvenemisega on sellise filmiküllastuse puhul nagu on... head filmid paistavad silma niikuinii, mõneti raskemate ja eraldi süüvimist nõudvate asjade juures jääb festivali ajakava kahetsusväärsest napiks.

Mällu jälgi jätnud filmidest püüan järgnevalt üht-teist kirjutada.

"Kusum"

Kusum elab Delhis, käib koolis ja unistab tulevikust nagu üks tavaline neljateist-



kümneaastane India tüdruk kunagi. Kuni ta jääb haigeks. Ta ei söö enam, otsib üksindust ja aeg-ajalt käivad tal hüsteeriahood. Tavameiditsiin on võimetu. Nagu ikka sääraistel puhkudel – ka Eestis – pöörduvad Kusumi vanemad traditsiooniliste ravitsejate poole. Kogenud ravitseja Bhagati juures selgubki, et Kusumis on aset võtnud kurjad vaimud. Algab pikk võitlus Kusumi pärast, ja vaimud ei ole kerged vastased. Koos ravitsejaga reisib Kusumi perekond Balaji pühasse linna lootuses abi leida.

Jouko Aaltonen olevat kohanud Kusumit arsti vastuvõtutoas, tüdruku väljendusrikkad silmad ja kummaline olek köitnud kohe tähelepanu. Kusum on hea leid, arvasid festivali rahvusvahelise žürii liikmed üksmeelselt. Antropoloogil peab peale oskuste ja teadmiste ka õnne olema. Aaltonenil seda oli ja nii sündis hea antropoloogiline film ja tuli ka Pärnu festivali rahvusvahelise žürii peauhind. Kui midagi ette heita, siis ehk kom-

Pärnu festivali peauhinna võitja Jouko Aaltonen.

Janno Simmi foto

"Kusum", Soome, 2000. Režissöör Jouko Aaltonen. 70-minutine film neljateistkümneaastasest hindu tüdrukust Kusumist, kelle salapärasest haigusest ei saa jagu tänapäeva meditsiin. Neiu vanemad sõidavad samaani juurde, kes hakkab ravima kogni perekonda.



mentaari vähesust; temaatikaga mitte kursis olevale vaatajale võib kontekst mõneti ebaselgeks jääda.

"Kusumit" vaadates tundus lausa ebatoenäoline, et tegemist ei ole lavastusega. Filmi lõpus, kui Kusum oli tervenend ja jutt käis tema võimalikust mehelepanekust, ütles tüdruku ema, et ei saa. Rahä otsas (st kulunud ravimisele). See repliik oli minu jaoks veenev.

Jouko Aaltoneni tähetund Pärnus jõudis kätte pärast mitmeid siinseid esinemisi – "Taiga nomaadid" 1–3, "Tagasi taigasse" ning "Buddha ja trummi kaisus".

"Balafonimängijad, matuserituaalid"

Etnomusikoloog Hugo Zemp oma tuntu headuses filmidega on Pärnu festivalidelt ennegi auhindu võtnud – filmiga "Kõriaulmine" pälvis ta 1990. aastal Pärnu neljandal antropoloogifilmide festivalil žürii peaauhinna.

Eelmisel aastal linastus Pärnus tema film "Tamari ja Lashari pidupäev" gruusia laulutradsioonidest.

Seekord märgiti žüriis Hugo Zempi filmi balafonimängijatest esialgu kui parimat teaduslikku jäädvustust, kuid arutelu jooksul koorus tõdemus, et balafonimängimine on kunst; pealegi oli Lindsey Merrisoni film "Sõbrad kõrgel" vähemalt samaväärne teos. Seetõttu sai Zempi osaks sel aastal prima kunstifilmi preemia.

Balafon on eurooplase silmale kummaline, pisut ksülofoni meenutav aafriklaste löökpill, mis on peaaegu kohustuslik osaline kõikvõimalikes rituaalides, eriti matusetalitusel. Balafonimängijail on ühiskonnas auväärsne koht.

Peale ootuspäraselt professionaalse jäädvustuse ja isikupärase vaatenurga on filmilooja oma tegelastele lähedale saanud, ta ei varja ka, mismoodi. Filmis leidub humoorikas stseen, kus kohalik laulumees laulab, palju ta oma laulu salvestamise eest tavaliselt tasu võtab ja palju antropoloog annab, samuti antropoloog balafonimängijatele raha korjamas.

"Sõbrad kõrgel"

Lindsey Merrison pärineb inglise-birma segaperekonnast, loogiliselt on tema filmidki ("Meie päevad Birmas", "Vaimude maa" jt) birma-teemalised.

Kindral Ne Wini militaarse režiimi all on Birmas (alates 1989. aastast Myanmar) enamik traditsioonilisi uskumusi ja pärimusi totalitaarsele riigile tunnuslikult kiire ja ühese lõpu leidnud.

Kummatigi on säilinud nattide kultus. Natid on pooljumalad-poolvaimud, kelleks saavad õnnetult surnud tähtsate või kuulsate inimeste hinged. Natid on ka teataval määral kaitsjad või hooldevaimud, kelle poole hädas

või mingi otsustava eluetapi (abiellumine, rasedus) läbimisel võib pöörduda. Nati-kultuse elujõulisuse põhjuseks ongi, et nendeta ei saa enamik birmalastest läbi, kellest kaheksakümmend protsenti kuulub budistide hulka. Ka kindralid ja tähtsad valitsustegelased – see on filmile pealkirja andnud tõik.

Paraku ei saa abivajaja nattide poole otse pöörduda. Natid võtavad jutule vaid meediume. Filmis selgub, et naisnatid suhtlevad naistega ja meesnatid meestega. Kõige võimsamad meediumid on seega transvestiidid, kes on mõlemast soost nattide juures omad. Lindsey Merrison kirjeldab meediumide varjatud fantastilist maailma, kus kantakse kirevaid kostüüme ja tantsitakse ekstaatilise muusika saatel kirjeldamatuid tantsu.

Küllap on birma päritolu ja sobivad isikuomadused lasknud Merrisonil oma subjektidega hea kontakti saavutada. Selle tulemusena valminud professionaalne antropoloogiline film on kombineeritud peene huumoriga nii filmija kui ka filmitava poolelt – väljapaistva teadusliku jäädvustuse auhind on sellele filmile õiglane tasu.

"Kui tuli firma"

Russell Hawkinsi põhjalik ja pikaajaline töö on visuaalne uurimus sotsiaalse, kultuurilise ja ökoloogilise kokkuvarisemise äärel seisvast ühiskonnast.

Kui Vaikse ookeani lõunaosas, Saalomoni saartel asuval Rendova saarel hakatakse metsa raiuma, on lendavateks laastudeks kogukonna ühtsus ja senise eluviisi kestma jäämine. Haporai hõimu pealikud on kutsunud maale Malaisia puidukompanii, enamikku meesperest meelitas võimalus raha teenida ja moodsate masinatega töötada, kuid paljud naised on mures metsade säilimise ja traditsioonilise elukeskkonna püsima jäämise pärast.

Dramaatiline film näitab võitlust vana pealiku Mark Lamberi ja uue liidripretendendi, puiduprojekti juhi Timothy Zama vahel. Kogukond jaguneb kahte leeri ja küsimuse alla satuvad püsiväärtused. Konflikt on mitmel tasandil – põlvkondade, sugupoolte, kultuuride ja isikute vahel.

Mary Bea ja Katy Soapi esindavad naisi. Kuigi seni haporaidel kehtinud patriarhaalse traditsiooni järgi on naistel otsustav sõna maa ja metsa küsimustes, kipub raha hõng sedagi muutma.

Filmi tänapäevasusele sekundeerivad siin-seal sisse lõigatud kroonikakaadrid Saalomoni saarte koloniseerimisest. See vihjab koloniaalpärandile ka tänapäeval, kui mitte otseselt, siis inimestes endis on see säilinud. Kompanii – valge mehe ja tema kultuuri märgitesejana – tuli ju tegelikult juba hulk aega tagasi...



*"Tokio armulood",
Taani, 2001.
Režissöörid Tim
Hinman ja Miriam
Nielsen.
52-minutises filmis
pihivad seitse
jaapanlast oma elu
suurimatest
armulugudest.*



*"Munadaam", Läti,
2000. Režissöör Una
Celma. Pooletummine
üksiku naise portree,
kes iga päev koksib
tordivabrikus puruks
umbes 3000
kanamuna. Tema
ainuke rõõm on
külastada vanglas
oma kurjategijast
poega.*

Kulminatsioon saabub, kui Rendova metsade vähenemise tõttu pöördub metsaraiujate huvi naabersaare Tetepare poole. Tetepare on aga haporaidele püha paik...

Žürii auhind parimale filmile põlisrahvaste ellujäämisest.

"Järelnoppijad ja mina"

Vanameister Agnès Varda film oli oma toonaalsusel mingil seletamatul viisil haakuv

eelmisel Pärnu festivalil nähtud Elliott Bristow' filmiga "Plaan 73". Ehk on see kaameraobjektiivile lisanduv elukogemuse prisma ja värvikasutus, mis neid kahte, muus võrreldamatut tegijat seob?

"Järelnoppijad ja mina" – filosoofiline probleemi asetuse inimkonna tarbimise ülejääkidest, mis tegelikult on veel täiesti tarvitamiskõlblikud. Samuti inimestest, omalaadsetest järelnoppijatest, kes tarbimissanitaridena neid jääke taas käibesse saadavad. Pluss



*"Et cetera",
Venemaa, 2000.
Režissöör Andrei
Ossipov. Viimase saja
aasta jooksul on
Venemaalt alanud
palju sõjalisi konflikte.
24-minutine film kerib
ajalugu tagasi,
Tšetšeeniale celneb
Afganistan, palju
varem olid Soome,
Jaapan, Türgi...*

interaktsioon noppijate ja filmitegija vahel. Selline tarbimisanthropoloogilise alatooniga mänguline ja seikluslik lugu.

Varda oli oma tuntud headuses, mis tõi talle televisiooni vahendusel ka eesti rahva auhinna. Žürii otsustused olid pisut teise suunitlusega. Osa meist arvas, et kuna festivali pealkiri sisaldab sõnu "dokumentaalne" ja "antropoloogiline", ei kvalifitseeru "Järelnoppijad" kummakski. Siiski ei saanud nii head tööd märkimata jätta, ja nii sai prantsuse vanaaam Prantsuse suursaadiku auhinna.

"Tokio armulood"

Taani noorte tegijate **Tim Hinmani** ja **Miriam Nielsen** minimalistlikus stiilis film portreeris seitsme Tokios elava jaapanlase vaateid ja kogemusi armastusest. Vihjatakse, et need seitse on vaid tibatilluke osa Tokio üheteistkümnemiljonilisest elanikkonnast, kuid ikkagi, uudsest nurgast sissevaate Jaapani ellu annab see film vaieldamatult. Kui midagi häiris, siis kordused, veidi liiga palju rääkivaid päid ja tegelased kippusid ka lõpuks omavahel segi minema. Nii et film sai oma auhinna – Prantsuse suursaadikult – teataval määral avansina. Potentsiaali on, loodetavasti näeb nende huvitavate taani dokumentalistide töid kunagi Pärnus veel.

"Munadaam"

Ta on vana naine, kes viimased kaks-kümmend aastat kondiitritsehhis mune pu-ruks koksib.

Kolm tuhat muna päevas, meest ei ole, poeg istub vangis.

Uua **Celma** filmi peategelane Aina on hea leid nagu Kusumgi, proua on vaatamata kõigele elus kogetule säilitanud optimismi ja elurõõmu. Peategelase monotoonsele igapäevale vastanduv positiivsus ongi see, mis selle sotsdoki aktsendiga südamliku filmi vaadatavaks kinopärliks teeb.

Žürii ei suutnud naismunakoksijast tehtud filmi kuhugi lahterdada, seetõttu sai hea asi eripreemia.

"Loomade linn"

See on Jaipur Rajasthani provintsis Indias. **Frederik Gonseth** ja **Catherine Azad** portreerivad linnaloomi, kes meile harjunud kassidest-tuvived erinevalt on elevandid, kitsed ja muud taolised. Pühad lehmad loomulikult ka.

Seega näidatakse inimeste ja loomade suhteid ning kirjeldatakse India ühiskonda harjumuspärasest erineva vaatenurga alt. Auhind "Paulig-Balticult".

"Kaasavara jumalannale"

Film kirjeldab viimast rituaalset eten- dust viljakusjumalannale **Amb Korile Paapua Uus-Guinea** mägedes. Uurimus on longi- tudiaalne, filmitud on viieteistkümnne aasta vältel ja antropoloogid on olnud tõeliselt osa- lusvaatlejad kavelka hõimugrupis toimunud kultuurimuutuste juures. Filmi jutustaja on pealik **Ru**, kelle vahendusel saame aimu klan-



“Koera elu”, Prantsusmaa, 2000. Režissöör Michko Netchak. 26-minutine film portreerib Vladimir Vukobratit. Tüdruk jättis ta maha, sõbrad läksid otsima suurt raha. Vladimir otsustas oma ülejäänud elu pühendada inimeste asemel loopis koertele.



“Helmut Newtoni staarid”, Saksamaa, 2000. Režissöör Julian Benedikt. Helmut Newtoni kaamera ees poseerinud staaride nimekiri on väga pikk. Praegu müügil olev Newtoni album on kõigi aegade suurim ja kallim kunstiraamat. Newton on osanud oma kanglaste hinge vaadata, seda tõestab ka 56-minutine dokumentaalfilm.

“Öde-naine”, Iisrael, 2000. Režissöörid Hadar Kleinman ja Timna Goldstein. Iisraelis elavad peale juutide ka afroameeriklased ning neil on tavaks mitme-naisepidamine. Hazrieli naine Zidora on kaheksanne tütre aasta jooksul sünnitanud üheksa last. Tunnijalise filmi tegemise ajal võtab Hazriel juurde noorena naise Er'ela.



nisuhetest, lihaajutamise keerukast süsteemist ja sümbolistlikust kaasavarast jumalannale.

Oluline tõdemus ja määrav detail Chris Oweni filmile Eesti Rahva Muuseumi preemia andmise juures – antropoloog on üks “neist”. Viljakuse riituses osalevale antropoloogile tehakse rituaalset maalingut ja pärismaalane arvab, et küll maailm imestab, nähes, et ta on üks neist. Omal moel kinnitab ta Claude Lévi-Straussi väidet, et antropoloog on oma ühiskonnas äärmuslane, mässaja, kes pigem uuritavatega samastub ja nende ühiskonnas endale koha leiab.

Filmi lõpus tuleb hästi ilmsiks visuaalse antropoloogia säilitav faktor – selgub, et rituaal on üles võetud viisteist aastat tagasi, vana pealik Ru istub monitori ees ja tõdeb, et tänapäeval on noored mehed esivanemate traditsioonide vastu huvi kaotanud. Vaikimisi võiks arvata, et juhul kui järgmistel põlvedel selline huvi peaks tekkima – maailmas on küllalt analoogseid näiteid –, on film teadjainimeste puudumisel kõige autentsem infoallikas.

“Et cetera”

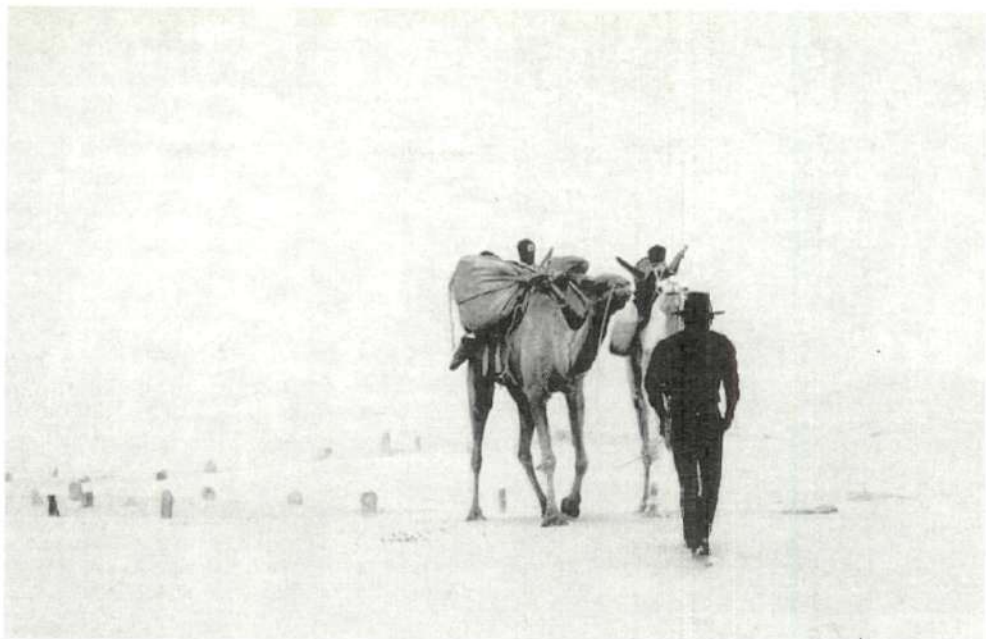
Kompileeritud dokumentaalfilm, milles on, arhiivimaterjale oskuslikult kasutades, näidatud Venemaa konfliktidest kubisevat ajalugu. Siin kirjutaja meelest õigustab Andrei Ossipov dostojevskilikult nukker-fatalistlikul toonil vene imperialismi. Filmi headuses kahtlust pole, kuid sisalduv sõnum tekitas žüriis palju poleemikat ja diplomiga väärastamine on omal moel kompromiss.

Veel märkimisväärset

Klaus Fuhrmanni “Maagilised lehed ühepuupaadile” oleks võinud olla tugev auhinnapretendent, kuid maha jäi, kui režissöör end saksa televisioonile maha müünud ja kole kommentaar tappis huvitava pildimaterjali.

“Dongba”

Klassikaline antropoloogiline film Paul Benjamin Harriselt naxi rahvast Edela-Hiinas, kõrvalepõikega Austria maadeuurija Joseph Rocki juurde, kes naxid 1920-ndail aastail eurooplastele avastas. Naxid on uhked oma hieroglüüfikirja üle, mida tänapäevalgi lugeda ja kirjutada mõistetakse. Kultuurirevolutsiooni ajal jäi naxide kultuur üle noatera püsima, tänaseks on esivanemate uskumused taas järgimist leidnud – filmi tegevusliin punkteeribki naxi deemonite rahustamise rituaali –, kuid laitmatu etnograafiline dokumentatsioon laseb aimata, et asjad seal mail pole korras ja nooremad ei ole vanadest traditsioonidest suuremat huvitatud. “Dongba” ei pärvinud parima teadusliku jäädvustuse preemiati vaid seetõttu, et briljantne “Sõbrad kõrgel” selle vaieldamatult endale võitis.



“Elu ilma surmata”, Kanada, 1999. Režissöör Frank Cole. 83-minutises autobiograafilises filmis kirjeldab Cole oma üksildast teekonda Atlandi ookeani kaldalt läbi lõputu Sahaara kõrbe Punase mereeni.

“Poolitatud sarv. Hmongi šamaani elu Ameerikas”

Taggart Siegeli film jäi meelde akulturatsiooni temaatika käsitlemise poolest. Kuigi ebaveenva diktoritekstiga (väike tüdruk kirjeldamas kultuuriprobleeme!), oli pilt mõjuv – šamaanist pereisa Paja Thao püüab oma Laose mägedest pärinevat peret traditsiooniliste väärtuste säilitamise teel hoida. Šamaani konkurendid on paraku vägevad: Miki-Hiir, kompuutrimängud ja kristlik kasvatus; kes peale jääb, pole kõigist kaadris nähtud tegelaste mõtteavaldustest hoolimata sugugi selge.

“Kalasha 1. Naise surm”

On kui antropoloogi märkmeraamatu kohmakas visualiseering. Taanlanna Birgitte Sperber on kalasha hõimu seitseteist aastat uurinud ja lõpuks teinud filmi matusekombestikust. Aga – igast antropoloogist ei pruugi saada head filmitegijat (ja igast filmitegijast head antropoloogit). Birgitte Sperberil on filmiloojana arenguruumi. Matusekombestiku film tundub olevat osa pikemast seriaalist ja ehk saab ka tulevasi filme Pärnus näha.

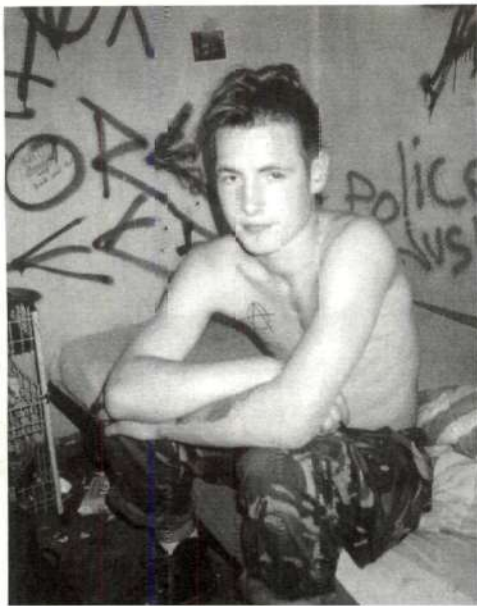
“Orlan – lihamur kunst”

Stephan Oriachi töö esindab viimastel aastatel Soosaare festivalile omast suundumust kunsti- ja provokatiivsetele filmidele. Orlan,

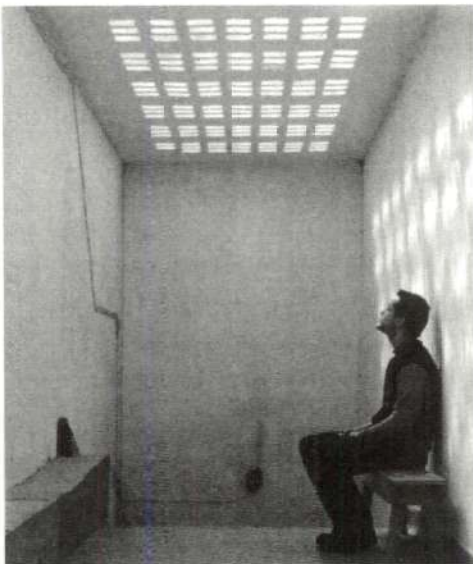


“Rasketel aegadel”, Austraalia, 2001. Režissöör Stephen Frost. 55-minutine film portreteerib argentiina kunstnikku Ricardo Capranit, kes on pühendanud oma elu vasakpoelse maailmavaate kuulutamisele.

kellest ka eesti meedias juttu olnud, on prantsuse kunstnik, kelle kunstitegemise vahendiks on ta keha, st enda kallal ette võetud kirurgilisi operatsioone esitab ta kunstina. Enamik žürii liikmetest seda filmi lõpuni vaadata ei tahtnud.



"Hellorado", Šveits, 2000. Režissöör Daniel Schweitzer. 54-minutine film on tänapäeva noortekam-
ba avameelne kroonika.



"Kaini maja", Kreeka, 2000. Režissöör Christos Karakapelis. 78-minutine film esitab filosoofilisi mõ-
tisklusi kuriteo, karistuse ja inimelu mõttetuse kohta.

Balkani filmid

Olid festivalil vaat et omaette üksuse-
na. Ei mäletagi, et kelleltki oleks Pärnu festi-
valil korraga nii palju filme olnud kui Jugo-

slaaviat esindaval Vladimir Perovicil – lau-
sa kuus. Perovici filmid olid omamoodi, püü-
des tabada hetkeemotsiooni, mõni lapsikul
moel naiivnegi, nagu näiteks "Verend
hunt", kus hundirituaalis topist kasutati. Teis-
te balkanlaste, makedoonlase Vladimir
Bocevi, Cornel Georghita jt teostest kumas
läbi vanamoodsuse hõngu. Püüti kirjeldada
rituaale, kuid ei jäänud muljet, et asi tegeli-
kult aset leidis, pigem kerkes küsimus, kas
polnud tegemist lavastusega kaamera või ise-
enda jaoks.

"Tiibetist ära!"

Intrigeeriv film saksa punkmuusiku
Sandra ja tiibetlasest munga Geleki armastusest.
Paraku pole režissöör Solveig Klasseni jaks
ainest üle käinud ja nii jääb film kohati lohise-
ma ja süzeeliin pealiskaudseks. Samuti häirib
lavastuslikkus; kui enamiku dokumentaalfilmi-
de juures vaataja vaikimisi aksepteerib teata-
vaid lavastuslikke elemente, siis torkavad lavas-
tamisega liialdamised teravalt silma.

Kahjuks ei luba kehvad muusikaala-
sed teadmised piisavalt asjatundlikult hinna-
ta festivali muusikafilme. Muljetavaldavad
Pekka Lehto "Tõeline McCoy" ning Birgit
Herdlitschke ja Christian Beetz "Valus kuu-
lata "Einstuerzende Neubautenit"" on filmid,
mida tahaks kunagi veel kord vaadata.

Kõiki filme, mis üht- või teistsuguseid
emotsioone tekitasid, ei jõua siinkohal kirjel-
dada. Sest kuigi Pärnu filmifestival oli sel
aastal ehk natuke nõrgem kui mõnel eelmisel, ei
tekinud probleemi heade filmide väljavali-
misega. Filmidele auhindade jagamisel kumas
läbi selleaastase žürii etnograafiline/antropo-
loogiline taust. Kuuest Pärnus viibinud žürii
liikmest olid kolm sellised, kes puutuvad et-
nograafiaga kokku iga päev.

Pärnu festivali areng tundub aasta-aas-
talt nihkuvat dokumentaal- ja antropoloogi-
lise sisuga filmidelt kunstilisemate taotluste-
ga filmide suunas. Antropoloogina on mul-
sest veidi kahju, kuid arusaadavalt nõuab
laiem publik vaatamängulisemat linasteost, kui
seda suudaksid pakkuda pikad ja detailiroh-
ked teaduslikud antropoloogiafilmid. Küllap
on festivali muundumises oma osa ka Uue
Kunsti Muuseumi rajamisel Chaplini Keskus-
se. Keskkond tingib reptuaari...

JANNO SIMM (sünd. 19. II 1969 Pärnus) on õppinud
Tartu Ülikoolis psühholoogiat ja European Film
College'is filmitegemist, praegu õpib Tromsø ülikoolis
Norras visuaalset antropoloogiat magistrandina. Oli
kuus kuud vahetusnaaber jahilaeval "Lennuk" ümber-
maailmareisil.

VANADUS TEEB KUNSTNIKU VABAKS



"Järelnoppijad ja mina", Prantsusmaa, 2000. Režissöör Agnès Varda. Tuntud prantsuse mängufilmide lavastaja 82-minutine dokumentaalne autoportree. Järelnoppimise traditsioon on pärit Prantsusmaa külast. Teemat on käsitlenud mitmed tuntud kunstnikud, teiste hulgas Jean-François Millet. Tänapäeval võib kohata järelnoppijaid ka linnades ning üks neist on režissöör ise.

Ma ei mäleta täpselt, oli see tänavu kolmas, aga võib-olla ka neljas kord, kui **Mark Soosaar** palus mind Pärnu dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivali žüriisse. Iga kord oli mingi põhjus, mingi käsilolev töö takistanud mind seda kutset vastu võtmast. Praegu, tagantjärele, on mul sellest sügavalt kahju.

Vaatamata Pärnus valitsenud kõrbepalavusele istusin ma selle aasta juulikuu esimesest kaheksanda päevani Pärnu Uue Kunsti Muuseumi tagaruumis kuumast õhkuva videomagnetofoni ja televiisori ees ning nautisin seda, mida filmitegijad üle kogu maailma olid festivalile saatnud.

Hämmastav, kui kiiresti on arenenud ja areneb digitaaltehnika! Kui veel paari aasta eest piisas konkursifilmides lihtsalt huvitavast audiovisuaalsest kujundist ja tehniline kvaliteet ei mänginud erilist rolli, siis nüüd oli väga paljudes töodes saavutatud peaaegu täiuslik pildi ja heli tase. See tegi need dokumentaalfilmid eriliselt nauditavaks.

Paljude huvitavate ja väga huvitavate lugude (soomlase **Jouko Aaltoneni** "Kusum", lätlase **Una Celma** "Munadaam", venelase

Andrei Ossipovi "Et cetera") hulgast kuulus minu isiklik eelistus prantslanna **Agnès Varda** filmile "Järelnoppijad ja mina". See film on autobiograafiline kokkuvõte ühest väga huvitavast elust.

Ma ei unusta kunagi Agnès Varda sõnu intervjuus, mis eelnes tema filmi näitamisele ETVs. Ta rääkis sellest, et on jõudnud arusaamisele – vanadus teeb kunstniku vabaks. Sa võid võtta kaamera paremasse kätte ja filmida oma vasakut kätt, jälgida, kuidas sa vananed, kuidas su nahk ja veresooned muutuvad. Ja see kõik võib ilus olla. Vanas eas ei pea kunstnik enam veiderdama, et tähelepanu võita.

Me kõik saame vanemaks. Ka **Mark Soosaar**, kes Pärnu festivali koormat juba aastaid kannab, muutub ise päev-päevalt lihtsamaks ja arusaadavamaks. Ja minul on hea meel, et tema korraldatud festival andis mulle sel juulinädalal võimaluse kohtuda paljude inimeste mõttemaailmaga.

Niisiis, **Mark** – kui sa mind veel kord žüriisse kutsud, tulen kindlasti.



XV Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogifilmide festivali žürii liikmed Tim Curtis ja Mati Põldre ning festivali pealik Mark Soosaar auhindamistseremoonial.

Janno Simmi foto



Juba läinud sajandi kahekümnendatel aastatel Eesti filmielus kaasa löönud Aksella Luts ja Mark Soosaar festivali auhindu välja jagamas.

Janno Simmi foto

XV PÄRNU RAHVUSVAHELISE DOKUMENTAAL- JA ANTROPOLOOGIA-FILMIDE FESTIVALI AUHINNAD

Festival toimus 1.–8. juulini 2001. aastal.

Peauhind festivali parimale filmile

"Kusum", 2000, 70 min, režissöör Jouko Aaltonen, Soome.

"See on väljapaistev film nii emotsionaalsel, kinematograafilisel kui ka etnograafilisel tasandil."

Auhind väljapaistvale teaduslikule jäädvustusele

"Sõbrad kõrgel", 2001, 86 min, režissöör Lindsey Merrison, Saksamaa – Šveits.

"See film on suurepärase kombinatsioon tundlikust huumorist ja antropoloogilisest uuringust."

Auhind parimale filmile põlisrahwaste ellujäämisest

"Kui tuli firma", 2000, 52 min, režissöör Russell Hawkins, Austraalia.

"See film on sügav uurimus konfliktidest nii põlvkondade, sugupoole kui ka erinevate kultuuride vahel."

Auhind parimale kunstifilmile

"Balafonimängijad, matuserituaalid", 2001, 80 min, režissöör Hugo Zemp, Prantsusmaa.

"See on haarav tutvustus imelisest kunstist."

Žürii eripreemia

"Munadaam", 2000, 30 min, režissöör Una Celma, Läti.

"Imeline portree elurõõmust, mis vastandub monotoon-susele."

Prantsuse siursaadiku auhinnad

"Järelnoppijad ja mina", 2000, 82 min, režissöör Agnès Varda, Prantsusmaa.

"See film on mänguline ning seikluslik lugu, loodud ootamatust vaatenurgast tänapäeva Prantsusmaale."

"Tokio armulood", 2001, 52 min, režissöörid Tim Hinman ja Miriam Nielsen, Taani.

"Avameelne lugu armulugudest, mis kokku nopitud noorte filmiloojate poolt."

Auhind "Paulig-Balticult"

"Loomade linn", 2000, 52 min, režissöörid Frederic Gonseth ja Catherine Azad, Šveits.

Žürii diplom

"Et cetera", 2000, 24 min, režissöör Andrei Ossipov, Venemaa.

Eesti Rahva Muuseumi auhind

"Kaasavara jumalannale", 2000, 72 min, režissöör Chris Owen, Paapua Uus-Guinea.

Auhinnad määras rahvusvaheline žürii koosseisus: Tim Curtis (Austraalia), Kerstin Hagrup (Taani), Mirja Metsola (Soome), Filip Pospisil (Tšehhi), Epp Preem (Eesti), Mati Põldre (Eesti), Janno Simm (Eesti).

Eesti rahva auhinna, suure rahvusliku vaiba sai **"Järelnoppijad ja mina"**. Valik selgus telefonihääletuse teel ETV otsesaates 8. juuli hilisõhtul.

ÄRKAMISAEG VIIS AASTAT HILJEM

"Möödunud sajandi Eestist". Autor: Andres Sööt, montaaž: Mati Schönberg, produtsent Andres Sööt. Video Betacam SP, 48 min, värviline. © Andres Sööt, 2000.

Dokumentalist Andres Sööt on olnud Eesti lähiajaloo üks järjekindlaimaid kroonikakirjutajaid. Muude filmimiste kõrval on ta teinud usinasti kaastööd "Nõukogude Eestile", hiljem "Eesti kroonikale". Sööt pole saksate ees suurt kummardanud ja nii pole tal ka täna Vene ajal vändatud kroonikakaadrite pärast põhjust punastada.

Film "Möödunud sajandi Eestist" (2000) on omamoodi järg veel "Tallinnfilmi" logo kandvatele "Draakoni aastale" (1989) ja "Hobuse aastale" (1991). "Hobuse aasta" esilinastuse eel kinnitas Sööt, et kroonikakirjutaja rollis ta enam olla ei taha ja selliseid filme rohkem ei tee. Seega on Sööt oma sõnu sõõnud. Ja jumal tänatud. Sest teist sama järjekindlat ja järjepidevat ning oma käekirja hoidvat päevasündmuste jäädvustajat tema kõrval pole ilmunud/kasvanud.

Juba 1988 oli selge, et kinatingvaade Eestis läheb hingusele. Moskva filmiraha hakkas ära vajuma, n-ö kohalik raha — küll veel rublad — kulus eelkõige leivale ja bensiinile. Filmitegemisest Nõukogude Eestis oli saanud teisejärguline luksus. Ehk hullude lõbu.

Ometi just eelmise kümnendi vahetus Eestis oli igale dokumentalistile tõeline maiuspala. Aega mõõdeti siis mitte päevade, vaid tundidega. Baltikum oli kuum teema ja vähemasti kord nädalas uudis kui mitte esiuudis maailma telekanalites.

Kuid piiritaguste kaamerameeste juhu-käikudest Eestisse dokumentaalfilmi arhiivi vaevalt jälgi on jäänud. Eks ikka tulnud siia selleks, et põnev materjal kodumaal maha müüa ja head raha teenida. Mis ju arusaadav. Umbes nii see vist oli, et enamik meie dokumentaliste imes Toompeal või ükskõik kus näppu ning vaatas lihtsalt pealt, kuidas kolleegid võõrsilt silme alt leiva ära viisid.



"Möödunud sajandi Eestist", 2000. Režissöör Andres Sööt. "Kas siin on keegi, kes soovib kohapeal esitada avalduse oksjonil osalemiseks ja ära maksta üksiti tagatisraha sularahas 19 900 krooni ja osavõttutasu 200 krooni?" Puhkpillimängija Lenini kuju oksjonil Tartus 1997. aasta lõpul.

Välja arvatud need, kes töötasid Eesti Televisioonis või selle heaks. Tänu sellele on teles tehtud ja seal tänaseni müügis videokroonikad aastatest 1988 ja 1989.

Kui aga Söödis ja sündmuste kronoloogias kinni olla, siis "Draakoni aasta" ja "Hobuse aasta" vahele jääb tühikim — 1989. Ning "Hobuse aasta" järel tuleb suur tükk tühja maad.

Kui õigesti mäletan, olid "Hobuse aasta" viimased kaadrid Toompead ümbritsevat kivibarrikaadidest filmitud juba jaanuaris 1991. Sai siis otsa jaks ja tahe või hoopis raha? Ei tea?

Igatahes viis aastat hiljem on Söödil uuesti nii tahtet kui ka natuke raha.

"Sel aastal võtsin ma uue aasta vastu Mustamäe maja katusel. Hakkasin tegema filmi," ütleb režissöör filmi avakaadris. Nüüd juba üks. Pole enam "Draakoni aasta" kaadritagust Andres Tarandi häält ega "Hobuse aasta" pildi peale kirjutatud Toomas Kalli teksti. Hääl hääleks, aga Kalli vahe tekst oli tõesti hea ja andis filmile tublisti lisaväärtust. Andres Sööt püüab filmis "Möödunud sajan-

di Eestist" Kalli ironilis-äraspidist stiili kramplikult jätkata, aga kui sa oled ikka dokumentalist ja mitte humorist, ega siis see eriti õnnestunult välja kuku. Piinlik ka ei hakka. Ning paaris kohas on kohe lõbus.

Näiteks päris filmi alguses, kus Piritall käib rahvas söötmas jäävangi jäänud parte ja luiki ning sellele järgneb kaader mingitest kohaliku õlleka poole tüüriivatest tüüpidest ja tekst: "Neil lindudel läks paremini, kes olu-



"Möödunud sajandi Eestist". "Sõjaväe ja kirikut lähendab vaid midagi erakordset, nüüd Eestinaa ühine lein. Kurkse väina ületades hukkus Balti rahuvälvepataljoni luurerühma neliteist meest. Selle tragöödia süüdlasi püüti otsida. Sõjavägede ülenjuhataja kindral Kert ja kaitseminister Oõvel esitasid lühikomisjoni, kuid Kadriorus ja Toompeal liiguti need tagasi." September 1997.

dega kohanedu oskasid." Või pilt keset tänavat ja otse autost soome vodkaturiste teenindavatest "dressinimestest" ning mööda vurvast politseimasinast. "Õnneks politsei ei tulita," on lühike kommentaar.

Tekst justkui tänasest päevast. Siiski on ka üht-teist muutunud. Mõnele nähtusele ajalugu isegi ringi peale teinud. Nii näiteks oli kollakirjandus "Kroonika" samas formaadis nagu nüüd jälle. "Koffi" õlle tänavareklaam "Kroonikat" lugeva neiu kõrval aga näitab, et valitsusel pole tagasiastumiseks kuskile kiiret. Soomlaste õlu maksis siis 9.90, umbes samas hinnas on see ka täna. Kui palju aga viie aastaga on tõusnud keskmine palk?

Ometi ei sõltu kõik asjad siin elus ja Söödi filmis ainult rahast.

Kevad, kord hiljem, kord varem, tuleb taas. Kioski kassaluugi ette kummardajal kukub nina otsast tilk ja Musumäel kuulutatakse välja kevade algus.

Miitinguid on nii elus kui filmis jäänud vähemaks. Vene keelt samuti. Töörahva kollektiivid, või kes nad olid, on kadunud, intrid samuti, ainult õigeusklikud korraldavad oma ristikäigu vene kiriku juurest Toompeal alla ja läbi linna. Eestlased vastavad kultuuritöötajate streigiga Toompeal ja viisavaduse miitinguga Tallinna sadamas.

Ühesõnaga, Söödi jagub jätkuvalt kõikjale ja peaaegu kõik kahe aasta tähtsündmused saavad fikseeritud. Kui juba mainitud Kalli osalus välja jätta, siis Söödi jätkab samasuguse omandatud professionaalsusega nagu "Draakoni aastas" ja "Hobuse aastas". Oluline on filmilindile jäädvustatud, ja pilt üldjuhul elav.

Vaid režissöör teab, kui palju mustast materjalist prügikorvi lendas. Aga selge see, et kui Soome õlle hind pole viie aastaga kerkinud, siis filmitegemise hind kindlasti.

Samas on dokumentalistika (kui see pole just lavastatud) pime õnnemäng ning ka aastad pole vennad. Ja kui intriig puudub, siis on ikka hirmus higistamine, et kaader ära ei vajuks. Aga mis intriigi sa esmakordselt ESTOst Eestis punud. Ainult õnnepisarates näd.

Pilt on otsekohe teine, kui Söödi kaamera jõuab parlamenti või "Estonia" saali presidendid valimistele valijameeste poolt.

Küllap on professionaalsus osata läbi kaamerasilma kogu ruumi haarata. Söödi leiab üles silmapilgu, kui 26. augustil 1997. aastal Toompeal riigipead hääletades on parlament loovutamas Toomepuu ja Lippmaa levitatud dokumenti Meri väidetava KGBga seotuse kohta ning kui Laar paberi naerulsiu oma kaante vahele topib. Ei loovuta. Ajaloolase värk. Kes teab, millal järjekordset ajalooõpikut kirjutades seda paberit vaja võib minna.

Teine väärt kaader on "Estonia" saalist, kus valijameeste otsusel Rüütel Merile selgelt alla jäi. Saali marsib särav Meri ja hetk hiljem on seljaga kaadris Rüütel. Rüütel on jälle üksi. Vaid Kaljo Kiisk surub kaotajal mehiselt kätt ja krimpsutab nina. Tuttaval moel. Nii teeb seda Johannes laupäeva õhtuti ka televiisoris.

Filmi parim kaader on aga 14. juuni küüditamise miitingult Linda kuju juures Harjumäel. Söödi näitab selja tagant kaht mäkke rühkivat vanainimest. Eit toetab taati ja vastupidi. Ning väga vaevuline on see minek. Arvatavasti on nad miitingule lootusetult hiljaks jäänud ja ei tea, et kõnelejal pole enam peale õõnsate sõnade midagi tarka kosta, nagu räägib ka Söödi filmis. Arvatavasti kuuluvad

nad nende hulka, kes Siberi õudused ise läbi elanud, ja nad peavad sinna miitingule iga hinna eest jõudma. Ning seda ei loe välja nende näost, vaid nende minekust. See on kaader, mis kasvab välja oma mõõtmetest, kus raamistatud visuaalne pilt saab ühtäkki hoopis üldistuse ja suurema tähenduse.

Just selliste kaadritega suudab Sööt eristuda teistest dokumentalistidest. Tal on sündmustesse suhtumisel oma pilk. See on tema pluss. Sellega teeb ta sisse selge vahe filmimeestega, kes n-ö laulva revolutsiooni aastatel kas ei suutnud või pigem ei tahtnudki suurte sündmuste, masside, oluliste tegijate, emotsioonide ja eufooria taga ja kõrval näha jätkuvat argipäeva või siis vaadata sündmuste kulgu teatud võõristusega, justkui läbi kõverpeegli.

Olgu selleks argipäevaks kas või tänaval juhuslikult vastu jalutav n-ö kingsepp Mati, kes lisaks jalavarjude müütamisele tollal veel töötavaid parkimispileti aparate aegajalt koputab ja nõnda lisaraha teenib.

Üksiku üritajana pole Söödil ehk tõesti kõik olulisemad sündmused filmilindile jäänud. Sööt, kes on ühtaegu nii režissööri, operaatori, valgustaja ja ei ta veel kelle (näiteks autojuhi) rollis, ei suuda juba puhtfüüsiliselt kõikjale jõuda. Nagu ka "Draakoni aastas" ja "Hobuse aastas" on jätkuvalt keskpunktis Tallinn, kuigi filmi lõpus põikab ta korraks Võrru ning Tartusse.

Ja Palasse. Metsavaheline looklev tee, läbi udu kumab varasügisene päike, kuldkolased langevad lehed, sabistab õrna vihma. Justkui kunstilise filmi kaader Boldino sügise-st. Paraku 11. oktoobril 1996 hukkus Palas kaheksa koolilast...

Korra kaotab Sööt minu arvates siiski pinna jalge alt. Septembris 1997 andis Lauluväljakul kontserdi popkuningaks tituleeritud Michael Jackson. Paljude arvates oli see esimene tõeline täht Maarjamaal. Maitse asi. Sööt kaameraga kontserdile ei pääsenud. Kuid läks hüsteeriaga kaasa ja leidis, et sündmuse peab jäädvustama. Kas või tagantjärele. Ning lisab filmi intervjuu Ivo Eensaluga, kes koos lastega Jacksoni kontserdil laval seisis. Võib-olla vajub see lõik ära ka seetõttu, et see on filmi ainus intervjuu ja paraku mitte peategelasega.

Kindlasti on ka neid, kes küsivad, kas meil sellist filmi üldse vaja ongi, kellele me seda teeme, kellele näitame? Selle loo kirjutamise ajal (septembri algul) on Sööt oma filmidega Gotlandi saarel festivalil.

Festivalid festivalideks, aga niikaua, kui pole jätkuvalt "Eesti kroonikat", on, jumal tänatud, vähemalt üks mees, kes meie elu aegajalt jäädvustab.

"Möödunud sajandi Eestist".

"Kadaka uus turuhoone pole veel valmis. Sadamast tuuakse turistid kõigepealt siia kõrvaltänavasse. Õigem oleks see müüdügi Vodka-katu'ks ümber nimetada. Tingimused pole meestel kiita, laoruumid puuduvad. Õnneks politsei neid ei tülita." Kevad 1996.



MÖÖDUNUD SAJANDI SÖÖDIST

I

Andres Sööt on end eesti dokumentalistikas kindlalt kehtestanud, tema nimi on filmiajaloo annaalidesse juba kirjutatud. Ta on õigustatult palju kiidetud ning armastatud.

Juba 1960-ndatest filme tegeva autori filmograafia on aukartustäratav ja loomebiograafia tähendusväljad paljukihilised. Kuna tema filmid suhestuvad ja kommunikeeruvad omavahel — täiendades, korrates ja elimineerideski üksteise vormilisi ja sisulisi parameetreid —, siis on autori suhtes ebaadekvaatselt ahistav piirduda vaid ühe filmi vaatlusega. Aga et artikkel ei haaraks elutöö mõõtmeid, siis piirdun kroonikafilmidega. Täpsemalt, fookuses on Söödi viimati valminud kroonikafilm “Möödunud sajandi Eestist” (2000), millele sekundeerivad “Draakoni aasta” (1989) ja “Hobuse aasta” (1991). Ja olgugi, et nendes kolmes filmis vaadeldav ajavahemik (1988–1997) ei hõlma kümnet aastatki, oleks tegemist justkui erinevate ajastute ja riikidega. Ka Sööt ise on muutunud.

II

Kroonika on ajaloosündmuste jäädvustamine. Kroonika ja ajaloo sarnasus ilmneb asjaolus, et mõlemaid võib vaadelda käsitajana. Kroonikas talletatakse ja ajaloo kujundatakse pidepunktideks teatud sündmused, mis ühendatakse sidusmaterjaliga, st mõlemast moodustatakse liigendatud struktuur, mis ei ole aga kunagi huvitu. Ja nii nagu ajalugu kohendatakse ja ümber kirjutatakse, nii on võimalik ka filmitud kroonikamaterjali monteerida teisenenud vaatepunktide ja ideoloogiaga uuendeid. Kuid filmitegija pole ajaloolane, ja vastupidi. Kui ajaloolaste tööks ongi kehtivate arusaamade kinnitamine või ümberlükkamine, siis julgen arvata, et ega filmitegijaile meeldi olla ajaloolaste käepikendus mineviku kujundamisel või ümberkujundamisel. Vähemasti Sööt on end sellest rollist distantseerinud. Tema filmikroonikad on oma lõpptulemuses kindlalt raamistatud ja jäävad sellisel kujul püsima ilmselt igaveseks. Paneb imestama autori julgus teha kroonikat niivõrd lühikese ajalise distantsiga nagu



“Möödunud sajandi Eestist”. “Poliitikas on juba kord nii, et kunagi ei tea, kas jääd surematuks või lõpetad vanaravalaos. No nii ka Leniniga, Tartus vähemalt.” Lenini kuju oksjon 1997. aasta lõpul.

“Draakoni aasta” (1989. aastal valminud film 1988. aasta sündmustest) ja “Hobuse aasta” (aastast 1990, valminud 1991). Aasta, mis mõlema filmi puhul on kulunud filmikroonika valmimisele, on tegelikult optimaalne aeg postproduktsooniks, mis tähendab, et autor pole filmi monteerides lasknud end eriti mõjutada tekkivatest ajaloolistest valmishinnangutest. Seetõttu saab Söödi puhul rääkida “objektiivsest” kroonikast vaid teatud reservatsioonidega. Kuid Sööt näikse teadvat, et iga süsteem on paratamatult lahutamatu tema autorist. Kui vaadata “Draakoni aastat” ja “Hobuse aastat” tähelepanelikult, siis ilmneb, kui võrd o m a l u g u autor ajaloosündmuste taustal jutustab.

Esmapilgul torkab silma, et mõlemad filmid arendavad ja kordavad sarnaseid teemasid. Näiteks juba “Draakoni aastast” käsitletakse alkoholivastase võitluse neljandat aastat, mil isamaaliste laulude rütmis ning miilitsa range järelevalve all kulgesid lõputud viinasabad. “Hobuse aastast” filmib Sööt varjatud kaameraga aknast sisse piiluvaid tüüpe. Ning jätab vaataja tükiks ajaks vastuseta, mis on nõnda groteskse käitumise põhjustaja. Mis muud, kui viinapoe suletud ukсед. Eks need ikka vahel avane ka, aga ainult valitutele. See autori poolt filmis kasutatud meetod on tegelikult juba tuttav dokumentaalfilmist “511 paremat fotot Marsist” (1968), mil ta püüdis varjatud kaamerasse inimeste mikroilmeldid ning looritas sündmuste loogilis-põhjuslikku korda.

Üks “Hobuse aastast” olev panoraam justkui koondab neid teemasid, mida autor

kahes kroonikas vaatleb. Söödi kaamera liigub Harju tänava varemelt Toompea lossi sini-must-valgele lipule. Kaadrisse jääb veel teinegi torn, milleks on vene õigeusu kiriku sibulkuppel. Kui “Draakoni aasta” filmimise ajal on Harju tänava varemend seisnud juba kaks aastat, siis “Hobuse aastal” on südalinnas olevad kaevikud täienenud Jüri Liimi improviseeritud vanarauast koosneva skulptuuriga “Punamilitaarne Jumal”. Ajal, mil maapealsest põrgust vabanes Mart Niklus ning õhus rippus IME, pidas Sööt vajalikuks jädvustada pidustusi, millega Toompeal olev vene õigeusu kirik tähistas ristiusu leviku 1000. aastapäeva Venemaal. “Hobuse aastast” peab Sööt oluliseks näidata vene kirikus peetavat hingepalvet Romanovite perekonna auks, kelle bolševikud seitsekümmend kaks aastat tagasi Jekaterinburgis tapsid.

Kuid lisaks eespool nimetatud ühistele teemadele on kroonikatesse kodeeritud ka varjatuid, autori enda jaoks isiklikumaid varjundeid. “Draakoni aastast” näidatakse metropoliit Aleksiuust koos Rein Ristlaanega. Diktoritekst vestab, et Ristlaane näol on tegemist endise EKP ideoloogijuhiga, kelle amet muutus poliitiliste tuulte pöördudes usuaegade volinikuks. Seda diktoriteksti võiks lahti mõtestada üldisemalt, näiteks kui viidet religiooni, poliitika ja ideoloogia omavahelisele seotusele. Kuid nii üldistavale tõlgendusele räägib vastu uus kohtumine Ristlaanega “Hobuse aastast”. On 23. veebruar aasta 1990 ning Ülemnõukogus hääletatakse Kommunistliku Partei ülemvõimu likvideerimise poolt ja vastu. Pärast poolthälte ülekaalukat võitu ning

“Möödunud sajandi Eestist”. “Kevade tulekul peab iga mees jälle vastama leada küsimusele, mida selga panna. Kohalik kevadmood paiskab laevalt tulnutele vastu ebamäärase tegumõega tagid. Aga ei, soomlastele tunduvad toonid tänavusel kevadel ei lähe. Tulli ikka odavat eesti juustu, vorsti ja piraatkassette ostma.”
Kevad 1997.



otsuse vastuvõtmist hiilib Ristlaan istungisaa-
list välja. "Kuhu, kas helistama Moskvasse?"
kerkib küsimus. Kõigest detail ühest sündmu-
sest mõjub oma napis väljendatuses mõtlema-
panevalt.

Sööt võiks töötada detektiivina. Seda-
võrd omab ta annet tabada sündmuses deta-
ili ning olukordi, millele pealesattumine
ning, veelgi enam, mille filmimine, on üsna
ebatüüpiline. Võib-olla on Sööt juhuse väl-
javalitu, mida näib tõestavat "Hobuse aastas"
olev episood Vabaduse väljakul toimunud
Punaarmee paraadist. Söödi kaamera leiab
jõudemonstratsiooni pealtvaatajate-kaasaela-
jate seast Mihhail Lössenko, kes oli sel ajal
prokuratuuri poolt tagaotsitavaks kuulutatud
kui Toompea lossi ründamise idee algataja ja
eestvedaja. Puhas dokumentaalne pärl, mis
kuulub inimesele, kes väsimatult, kaamera
õlal, uurib vaid üht *case'i*, milleks on ajalugu.
Aga see ajalugu on ka tema enda lugu, mida,
Walter Benjamini mõtet kasutades, võiks ni-
metada väikeseks ajalooks. Vastavalt vaate-
punkti positsioonile jaotas see mees ajaloo
suureks ja väikeseks ehk pidevaks ja pidevu-
setuks: "Pidev ajalugu on võitjate ajalugu –
nende ajalugu, kes dikteerivad ajaloolise
narratiivi oma ennastimetlevast ja huvitatud
vaatepunktist. Pidev ajalugu on "tipust" näht-
av ja ümberkorraldav ajalugu. Seevastu pi-
devusetu ajalugu on see, mis "tahab säilitada
kujutist minevikust sellisena nagu see ilmub
inimesele, kelle ajalugu teeb ainuliseks ohu
hetkel". (Teesid ajaloofilosoofiast, VI tees.)"
(Hasso Krull. Katkestuse kultuur. "Vaga-
bund", 1996, lk 189.)

Viimane lause pole mitte pelk kunsti-
line liialdus, vaid sobitub hästi konteksti, sest
Sööt tol filmide linastumise ajalund tõepoolest
riskis, kuna draakoni aastal alanud sündmu-
sed poleks pruukinud viia taasiseisvuseni.
Teine mõjuv tegur, miks Söödi autorikäekiri
sobitub väikese ajaloo mõistega, on asjaolu,
et ei tema enda ega teiste eksistents ole talle
mitte võrdlus-, vaid vaatlusobjekt; Söödi kroo-
nikate ajalooline narratiiv on kantud isiklikust
emotsionaalsest laengust.

Niisiis "Draakoni aasta" ja "Hobuse
aasta" on äratuntavalt "söödilikud" ning
võiks küsida, kas selline tugev autoridomi-
nant tuleb kasuks kroonikale, mille põhiees-
märk on ennekõike võimalikult jahe ja erapoo-
letu ajaloosündmuste konserveerimine. Ar-
van, et antud juhul on Söödi taktika säilitada
dokumenteermise kõrval isikupärane jutus-
tamisstiil igati õigustatud. Põhjus on selles, et
suuremal osal Eesti elanikest on murrangu-
liste poliitiliste protsessidega seoses kujune-
nud oma "lugu", mis aja möödudes omakor-
da teiseneb ja muutub. Seega on kroonika

potentsiaalsel vaatajal sündmustega oma
suhe, ehk nii nagu märgib Roland Barthes –
liikuva pildi materiaalne konfiguratsioon ei
ammenda veel representatsiooni, mis toimib
ka pildist "väljaspool", – mälu, mälestuste,
teadmiste tasandil. Söödi jutustatud krooni-
kad saavadki olla vaid üks võimalikke tõlgen-
dusi ning nad heidavad vaatajaile väljakutse
dialogiks seni, kuni säilib elav side kujuta-
tavaga.

III

Kroonikat peetakse igavaks. Mulle
mõjub kroonika nagu hallutsinogeen. Mõist-
ke mind õigesti, ei jaksa minagi neid kaua
vaadata, kuid – dimensiooni vahetust see
tähendabki. Kui mingid sündmused jäädvus-
tatakse, arhiveeritakse, süstematiseeritakse,
kommenteeritakse, siis tekib mul vaatajana
hulk küsimusi, aga neid esitada pole kellele-
gi. Ometi tunnen, et mul on justkui õigus vas-
tustele. Ja selles olukorras saab alguse dialoog
iseendaga, mis väljendub tekkivate mõiste-
tes-vastandustes nagu subjekt-objekt, auten-
sus-ebaautentsus, ning mitmetes teistes auto-
ri ja vaataja positsioonide erinevustest tule-
nevates vastuoludes. Kui suhteliselt üheselt
mõistetavaks konstrueeritud ajalookroonika
vaatamine sunnib tegelema selliste irreaalse-
te mõõdetega, siis pole selles lihtsalt vastu-
olu, vaid see on nagu lõhe, nagu a b s u r d.

Ei oska öelda, kas ka Sööt on mingile
selletaolisele äratundmisele jõudnud, kuid
mulle assotsieerub tema filmitegemise maat-
riksiga esmajärjekorras absurd. Nii tema pärl-
teostest kui ka tasemelt tagasihoidlikumatest
filmidest nähtub, kuidas mingi situatsiooni ja
kindla reaalsuse võrdlemisest sünnib absurd.
Asjale annab hoogu seegi, et suurema osa
tema filmide taustsüsteemiks olev nõukogu-
de ühiskond oli iseenesest võrdlemisi kunst-
lik ning teatraliseeritud. Autorina näib Sööt
piirduvat vaid kogemuse ja kirjeldusega, keel-
dudes seletustest ja lahenduse võimalusest.
Ning tema distsiplineeritud tagasihoidlikkus
laseb särada groteskil, mis omandab sellega
suisa uskumatud proportsioonid. Sellest "üle-
loomulikkuse" tundest ammutati tol pimedal
ajal nii lohutust, lootust kui ka jõudu, et vastu
seista totalitaarse võimu suletusele ning pii-
ratusse, sest lõpuks – absurdil on mõtet
ainult sedavõrd, kuivõrd me temaga ei lepi.

IV

"Möödunud sajandi Eestist" pealkir-
jas on vihje olnule, kuigi film käsitleb Söödi
eelnevatest kroonikatest sootuks erinevat aega
ja riiki. Algab see uut aastat tervitava ilutu-
lestikuga, mille taustal kuuleme rääkimas
S ö t i e n n a s t. Kurva ja üksildasena

mõjuvad need autori Mustamäe kodu katuselt filmitud alguskaadrid, justkui oleks apokalüptiline katastroof maad tabanud ning viimsed suitsu- ning tulejoad hääbuksid õhe. Traditsioonilist uusaastakõnet peab EV president Lennart Meri, ja kõlana jääb mõte, et "enesepuhastamine ja selginemine" võiksid olla saabunud aasta märksõnadeks. See kõik loob väga irriteeriva, mitte-söödiliku alguse, püstitades küsimuse: kas tõesti Sööt lülitab end tegelasena filmi? Ühes olen kindel, paljastumiseks tõenäoliselt ei lähe.

Film jätkub kronoloogiliselt: aasta esimese hommikuse jumalateenistusega ning üksikute uitajatega Raekoja platsil. Tänavail lund viskavad tüübid tulevad tuttavad ette juba Söödi eelmistest kroonikatest. Autor kirjeldab 1996. aasta ebatavaliselt külma talve ning märgib lindude kohta, et ellu jäid need, kes paremini kohanedes oskasid. Kõik see mõjub sissejuhatusena, kruvib üles pinget ning ootust, et kohe käivitub lugu, milles Sööt ise tähelepanu fookusesse astumas. Kuid pärast järgnevat kultuuritöötajate streiki Toompeal minu ootused purunevad — tunnen end petetuna. Ja läbi selle tunde samastun autoriga, kelle positsiooni selles filmis võiks määratleda kui maapagu, kust ei ole enam tagasiteed, sest puudub kaotatud isamaa mälestus ning töötatud maa lootus.

Autori eelmiste kroonikatega võrreldes ei ole filmis "Möödunud sajandi Eestist" muutunud mitte niivõrd autoripositsioon, kuivõrd autori suhestumine kujutatavaga. Sööt ei ole kunagi, ei Nõukogude- ega EV-aegsetes filmides, tundnud erilist sümpaatiat valitseva ühiskondliku korralduse vastu, mis on valdavalt nähtud läbi mõrkjalt-naljaka eksistentsiaalse prisma. Sööt ei ole olnud dzoti ette viskuv dissident ega ka mitte äärmuslik vasakpoolne, tema eelistuseks on olnud jääda üksildaseks vaatlejaks tagaplaanil. Ent vaadeldavas filmis leiab Sööt vajaliku olevat astuda publiku ette ja olla pildirea kommenteerija. Esitatud vaatepunktid on läbi filmi muutuvad: kord teeb autor kahtlaselt suure üldistusastmega ajakirjanduslikke järeldusi ("kahe aasta pärast kutsutakse meid läbirääkimistele Euroopa Liitu astumise asjus"), kord segab kommentaaridesse isiklikku südamevalu ("midagi võiks sel päeval teisisi olla kui need õõnsad sõnad"). Kuna 1996. ja 1997. aasta sündmused on filmiks monteeritud väljalaskeastaga 2000, siis pole autor suutnud vastu panna kiusatusesele rikastada filmitut infoga tulevastest päevadest. Selline oraakli roll lubab tal luua suisa ajaloolisi kontsepte: "Lõppev aasta läheb ajalukku seetõttu, et Euroopa Komisjon soovis hakata pidama liitumisläbirääkimisi." Me ei näe Sööti, kes piirdus kuna-

gi vaid kõigest nähtava napi ja täpse kirjeldamisega, vaid meile seletatakse, kohati jutlustatakse. Ja kui eelnevas lauses ongi etteheidet, siis ei tulene see soovist näha üht loovinimest muutumatuna ning tema teoseid kindlat autori kaubamärki kandvana.

"Möödunud sajandi Eestist" tiitrite järgi otsustades on Sööt ainuisikuliselt filmi tegija, mis iseenesest pole just kangelastegu, aga üks kangekaelne tegu küll. Kahte aastat hõl-



"Möödunud sajandi Eestist". "Paldiskis lõppesid NATO ja Eesti kaitseväe ühisõppused, Euroopa ühed suurejoonelisemad, nagu räägiti, millest võttis osa ka 1400 USA merejalaväelast." Suvi 1997, kriisnaidid Raekoja platsil sõjamehi tervitamas. Andres Söödi fotod

mava filmi valmimiseks on Sööt kõvasti rassinud ja seda õigustatum on küsimus — mille nimel? Kuid eesmärk jäi mulle arusaamatuks, sest selles filmis on potentsiaali nii klassikaliseks kroonikaks kui ka ambitsioonikaks autorifilmiks. Ja ei oskagi öelda, kumb väide oleks õigem, kas arvamus, et film pole kummaski liinis välja arendatud või et see film on süntees mõlemast žanrist.

Kui vaadelda "Möödunud sajandi Eestist" kui puhtakujulist kroonikat, siis oleks film nõudnud toimetajakätt. Filmi üldine rütmipartituur on pisut lohisev, kuid mõned episoodid (väliseestlaste saabumine sadamasse ja askeldamine Raekoja platsil) on lausa pingevaesed. Kohati on heli ebakvaliteetne. Niiis film peaks olema "professionaalsem". (Omadus, mida ma väljaspool kindlaid turunõudeid olevatele teostele ei julgeks kohaldada. Professionaalne tähendab ju seda, et film vastab keskmise vaatamiskogemusega tarbija ootustele, et vaatajal poleks liiga igav ja saaks kõigest aru.)

TULE JA MÕÕGAGA

Ja olgugi et esmapilgul näib film olevat kroonika, viitavad teose peidetumad kihid just autorifilmile. Siinkohal selgituseks väike ajalooline ekskurs. Eestimaal sai kroonikate väärtamise traditsioon alguse 1931. aastal, kui Konstantin Päts kinnitas "Eesti Kultuurifilmi" põhikirja. 1936. aastal muudeti asutus riiklikuks, sest ta ei suutnud end ära maajandada. Erinevate riigikordade ajal jätkus kroonikate või ringvaadete tootmine aastani 1997, mil tõusis Eesti Filmi Sihtasutuses küsimus, kas Eesti vajab riigi poolt doteeritavat kroonikat. Otsustati, et ei vaja. Jah muidugi, Francis Fukujama väitis juba ammu enne seda, et ajalugu on lõppenud.

Ma pole peensusteni kursis filmi "Möödunud sajandi Eestist" tootmisega, aga tõenäoliselt sai Sööt tellimuse kroonika filmimiseks ning töö kestel selgus, et seda filmi polegi õieti kellelegi vaja. Sellises kontekstis peegeldavad nii mõnedki filmi episoodid pigem autori muutunud identiteeti ühiskonnas, kui keskenduvad näidatavale reaalsusele. Kui Maarjamaale saabus esimene t e l i n e superstaar Michael Jackson, jäi dokumentalist Sööt liiga kõrge piletihinna tõttu Tallinna Laulväljaku väravate taha. Sööt kuuleb möödunud kontserdi üleelamistest haltuurat teinud näitlejalt. Intervjuu toimub inimtühja laulukaare all ning tahtmatult kerkivad mälestus laulva revolutsiooni suurejoonelised jäädvustused "Draakoni aastas" ja "Hobuse aastas". Autor on ilmselgelt eneseirooniline. Eesti kinematograafilise vabadussamba autor näib tõdevat, et aeg on tabamatult kiiresti muutunud.

Filmis "Möödunud sajandi Eestist" on tunda autori kindlustust, mis õnneks pole üheselt määratletav. Ühelt poolt avaldub ebakindlus Söödi soovis üleliia meeldida – ta tuleb vaatajale poolele teele vastu. Mõneti arvan autorit mõistvat, sest sootsiumis valitsev üldine mentaalsus ja orienteeritus sentsatsioonile ei koteeri dokumentaalsust kõrgelt. Ent film on selleks liiga kallis, et teha seda sadakonnale huvilisele.

Teisalt on filmis adutav loominguine otsingulisus, mis annab julgust loota, et Sööt on teel uue vaatenurga ja käekirja leidmise poole. Vastuse küsimusele, milliseks on muutumas ajas ümber kujunemas Söödi käekiri, annavad tema järgmised filmid. Sööt ise näib möödunud sajandiga hüvasti jätvat ilma kaotusekibedust tundmata. Tõepoolest, kahetse da saab möödunud hetke, päeva või aastat, aga sajad on selleks inimlikuks tundeks liiga laialivalgav substraat. Selline absurditaju soojendab mu hinge.

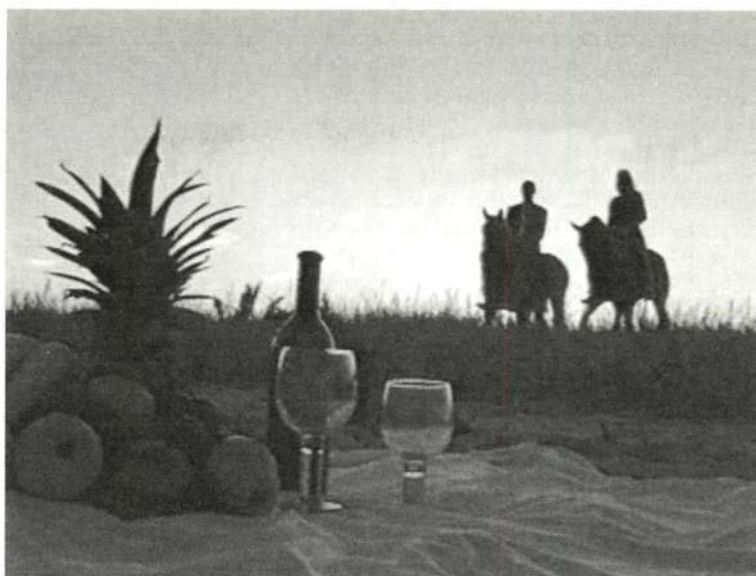
"Sweet Dreams" ("Magusad unelmad"). Režissöör Arbo Tammiksaar. Filmi tegid Arbo Tammiksaar, Andres Maimik, Juhan Ulfsak, Urmas E. Liiv, Kristjan Mändmaa, Mait Malmsten, Lembit Ulfsak, Taavi Eelmaa, Jüri Norkroos, Ruta Tepp, Edith Karlson, Kaido Kivitoa, Erik Norkroos, Maria Ulfsak, Priit Aus, Janek Murd, Tiina Andreas, Rasmus Nurk, Veiko Ounpuu, Horret Kuus, Jaak Kilmi, Veiko Taluste, Rein Maran ja Kristel Sarnet. Video *Betacam SP*, 34 min, värviline. © "Sugar Films", 2001.

"Sweet Dreams" ("Magusad unelmad") alguskaadrid on jahmatavad. Me näeme kosmosest meie koduplaneeti, seejärel vastündinuid hällis, puhkevaid õisi ja purjelaeva. Järgneb diktori *speak* sinises basseinis. Ta teeb meile lühiekskursi inimkonna tundemaailma: "Meile inimestele on omane..." Sel hetkel on raske kujutada endale ette midagi veel ebasiiramat. On selge, et see ei ole isiklikust valust pakatava filmi algus. Tundub, nagu oleks tegemist planeet Maa promoga "Miss Universumi" finaalvoorus planeetidevahelisel olümpiaadil. "Nii palju, kui on erinevaid inimesi, nii palju on erinevaid ettekujutusi romantikast." Sama kauges ja tähendusetu kui üksik orbitaaljaam oma orbiidil või ajakiri "Anne" juuksuri ooteruumi lugemislaual.

Muidugi ei tungle filmis pihtimist igatsev hing. Eh, lennukas *camp* hoopis.

Pioneerikoondustel vaadatud populaarteaduslikud filmid, purjelaev "Krusenster-nil" üles võetud Anne Veski muusikavideo, pornofilmidest tuttavad šriftid, progressiivsete Ida-bloki süntesaatoriansamblite *ulme-sound* – see on kõikide Eesti reklaamiagentuuride *art director*'ite ühine nostalgiarõõm, mis paneb pärast tööpäeva lõppu internetis veidraid kodulehekülgi otsima, uhkeldama "Vana Tooma" lambikollektsiooniga või suvilast leitud ja restaureeritud pokaaltugitooliga. Sümpaatne, ent jällegi sama kauges ja tähendusetu kui üksik orbitaaljaam Läti ansambli "Zodiak" plaadi kaanel. Kaugel elust ja surmast, kannatustest ja katarsisest.

"Sweet Dreams", 2001. Režissöör Arbo Tammiksaar. "2000. aasta suvel avaldasime Eesti ajakirjanduses üleskutse kirjutada meile oma romantilistest unelmatest. Me saime palju kirju, milles sooviti osaleda käesolevas filmis. Te näete neid lugusid just sellistena, nagu kirjade autorid neid ise ette kujutasid ja lavastasid. Kaasa teevad mitmed tuntud eesti näitlejad." Anne-Mai unelm: loojang. "Meri on igale eestlasele pähi. Aga mis võiks olla veel kaunim, kui saduldada hobused ja nendel koos kallimaga läbi merevaluu ratsutada järele loojuvale päikesele."



"Aguirre, Jumala viha"

Ent juba filmi esimeses episoodis adume äkki, et oleme alla neelanud hoopis kolmanda õngekonksu. "Sweet Dreams" on maosohhistlik projekt. Ja räägib just nimelt kannatusest. Oma olemuselt lähedane Veiko Taluste ephohiloovale dokumentaalfilmile "Maddritsa talu lood", kuid nartsissistlik ja sealjuures oma meetodis halastamatu.

Kuubal filmitud Urmas E. Liivi paroodiline diktorikuju on kui konkistadooridega kaasa tulnud Vana Maailma antropoloog, kes laisalt kirjeldab pärismaalaste tätoveeringuid ja primitiivset keraamikat. Kahtlemata teravmeelne leid – Kuuba kui paradiisisaar, romantiliste ulmade sümboolne lõppjaam, ja Kuuba kui juba nimetatud konkistadooride esimesi peatuspaiku Uues Maailmas. See oli tore paik, kus varandusi sai vahetada peeglitükkide vastu, vägistada naisi ja põletada külasid koos pudulohustega. See oli rohkem kui unelm!

Teatud mõttes on Arbo Tammiksaare positsioon filmis sarnane eespool kirjeldatuga. Ainult et Arbo on maitsekonkistadoor ristiretkel "maarahva" koduloomuuseumi. Ta irvitab seintel rippuvate makrameede ja püüdlükult täislaotud veimevakkade üle, paneb paksuks lollu perenaise ning võtab süütuse perepojalt ning annab end seejärel külakordnikule üles. Kindlasti on see üks viis põhjani minna, olla arrogantne ja halastamatu oma tegelaste suhtes, kuid seejuures ise kohutavalt kannatada. Sest mis see filmi võti puhkevate pungade, purjelaeva ja Thori välgusähvatu-sega muud oli kui sümboolne eneseohverdus,

narrimaski pähetõmbamine. See oli süü täielik omaksvõtt juba enne kuriteo sooritamist (ent sealjuures ülepausutatud, luues enesele tuhat taganemisteed). See on eneseiroonia passioon maailmas, mis ironiat ei tunne. Sellelt pinnalt me alustamegi filmi vaatamist.

"Šlaager"

Esimeses episoodis me kohtume Toomas Plaadoga Peedult. Toomas loeb luulet, tõmbab lõuga ja igatseb päevitunud muskulaaturset naist. Nüüd on Toomas juba plaažil ja valib välja oma unelma mängukaaslase. Me saame aru, et Toomal on päevituse ja muskulatuuriga tõsi taga – ta valib ainukese ja õige. Kärsitult talub ta režissööri formaalseid küsimusi ja ka vastab neile põiklevalt. Mis siin salata, me kõik oleme siin selleks, et sukelduda Tooma unelmatesse. Maailma, mis on otsekohene nagu pornofilm. Siiski ehmata võime oma filtreerimata banaalsuses.

Tooma unelm lõpeb suudlusega, taustaks õhtune meri. Nagu lõpeb enamik magusaid unelmaid filmis. Või seksijärgse rammestusega. Või galopiga päikeseloojangusse.

Kui sarnased on Toomal unelmad oma korduvate elementide poolest teiste tegelaste omadega – Anne-Maiga, Mariannega, Fideelia-Signega, Ailiga, Margitiga, isegi Hillariga! See on nagu ühe rahva data-pank, kus šifriks on lauluread: "Oi neid kirsina punavaid huuli! Tüdruk, sinust ma unistan vaid!"

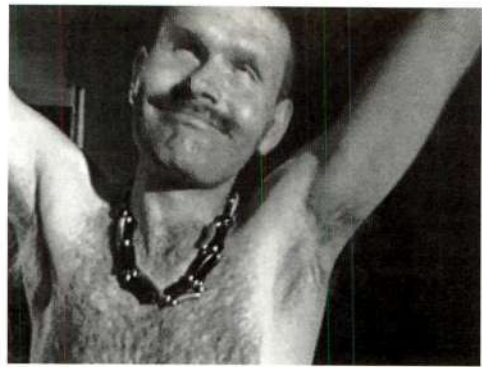
Film, mille jaoks koguti üle Eesti kaastöid, justkui pretendeeriks see teatud representatiivsele valimile. Filmi alguses saame teada, et autoritele laekus umbes viiskümmend

kirja käsitlustega romantikast ja unelmaist. "Sweet Dreams" nagu nõuaks seega nende unelmate katalogiseerimist, teatud kokkuvõtet, kommentaari. Aga ei, rahvaluuleteadlane peab pettuma, sest väärtuslik aines ei anna ennast tegelikult ju kätte. Intervjuud asjaosalistega on meelevaldsed. Küsimused paljudel juhtudel sekundaarsed. Kus on kvaliteetintervjuu korrektselt koostatud küsimustik? Miks me ei saa enamikul juhtudel teada, kes need inimesed üldse on? Või siis seda, miks nad saatsid Tammiksaarele oma unelma; mis on nende tahtmine? Kas nende psühholoogilised portreed pidid joonistuma nende lavastatud unelmaile, või need ei olnudki eriti olulised? Kuidas nad oma unelmat ise kirjeldasid? Kas nad tundsid lavastatud unelmas ära oma unelma? Kas äkki võttis filmitegija neilt nende unelma ära?

Ma arvan, et ainuke kohane küsimus käesoleva filmi puhul ongi küsimus unelma võõrandamisest. Kas "Sweet Dreams" paljastas meie tegelastele nende unelmate klišeeliku banaalsuse, jättes nad niimoodi ilma unelmate magusast kättesaamatusest? Võib-olla. Aga see on tüütult romantiline versioon. Pigem natsionaliseeris režissöör privaatsed unelmad, seejärel ärastas nad, investeeris neisse (ennastohverdav kaasamäng Hillar Kohvi homoerootilises unelmas!) ning lõpuks kuulutas välja valusa pankroti. Arbo Tammiksaar: "'Sweet Dreams' on ühe pildikultuuri ja mõttelaadi kriitika." See on ka masohhistliku edevusega läbi elatud retk klišeedest pungil inimteadvusse.

"Ricky Lake Show"

Tammiksaar on öelnud, et tahab teha "Sweet Dreams'i" eraldi filmiversiooni ainult unelmatest – sellistena, nagu inimesed neid näha tahtsid. Jätta välja kirjeldavad ja selgitavad episoodid. Täiesti arutu mõte filmi seisukohalt. Aga julge mõte enesekaemusliku lõpunimineku puhul, mis viib meid läbi distantsikesta lähemale filmi ja režissööri meetodi olemusele. Sellises versioonis oleksime me ära lõigatud "Sweet Dreams'is" praegu oma unelmaid abitult, ent ometi psühholoogiliselt motiveerida püüdvatest eesti inimestest ja Urmas E. Liivi esitatud eneseparoodilisest diktorikujust, kes praegu justkui pehmendab filmi peatgelaste "kohutavat maitselageduse pattu". Oletame, et see ongi tegelikult filmis üleliigne. Mis siis alles jääb? Me näeme vaid ilma näota tegelasi, mingeid maitsemonstrumeid-pärismaalasi, kelle ühiskonda režissöör end filmis justkui integreerib, võttes nende "süü" enda peale. Paraku on see Tammiksaare magus mängumasohhism, pidev viskumine iseenda arrogantsuse orgi otsa. Filmi tegelaste unistustemaailma kitsiasteetika ja abitu lavastuse ning näitlemismaneeeri režissööri omaks



"Sweet Dreams". Hillari unelm: pidu. "Kuuetistkümneseitsmeteistkümnenaastaselt kaotasin süütuse."

käekirjaks kuulutamine on samasugune edev eneseohverdus kui voodisseminek Hillar Kohviga. See on masohhistlik märterlus, mille peaks justkui lunastama filmi saamis- ja valmimisloo vägev omamüüt. "Sweet Dreams'ist" kujuneb nii end paljastav, kamikazelik eksperiment kui ka avalik häbipost (selleks peaks omama küll ülisuurt empaatiavõimet, et kaasa tunda end filmitegija kättesse usaldanud ja seejärel kõrvale heidetud inimestele).

Jumala pärast, ma ei taha absoluutselt mitte sisse tuua tarbetut eetika-teemat. Ma kaldun arvama, et filmi osalistel oli algusest peale selge, et nad kehastavad narri rolli karnevalil ja ilmselt suudavad ka hiljem nautida oma ekraniseeritud unelmaid. Nii kaob ära ka raudamlik küsimus filmitegija vastutusest. Tammiksaare vastutuse küsimust on sama mõtetu arutada kui Ricky Lake'i vastutust oma idiootidest saatekülaliste ees "Ricky Lake Shows". Mõlemad veavad öövastavat *freak-show'd*, milles eetika seisukohast võib soovi korral näha ükskõik mida – kõverpeeglit, kohtuistungit või eetika avalikku ohverdandist esteetiliselt perversses aktsioonis. Tegelased "Ricky Lake Shows" on valmis ohverdama end ja oma elu legendaarse "viieteist minuti kuulsuse" eest, loobudes oma privaatsusest ja eneseväarikusest. Ilmselt sama tung meelitab kaamerameeste ette ka "Sweet Dreams'i" unistajad. Nukker on see, et kui Ricky Lake'i saatekülalised on külalhullud Global Village'is, siis Arbo Tammiksaare tegelastele väikeses Eesti meediakülas tähendab see külähullu staatust sõna otseses mõttes.

"Home Alone"

Ent kahtlemata on Arbo Tammiksaare uudisteoses jõudu ja energiat kaugelt rohkem kui tema kursusekaaslaste diplomitöödes. Oma hoiakult on "Sweet Dreams" jätkuks tema eelmisele filmile "Macbeth" ja selle pea-

LEPINGUGA HINGEPÄÄSTJA

tegelasele, kuid seekord esineb Aivar Palumäena pulmavanema rollis režissöör ise. Ent olles snoblikum, küünilisem ja ohtlikum kui tema ristiisa.

Mulle sai selgeks, et "Sweet Dreams" on film, mida peab vaatama üksi kodus. Ilma itsitavate kaaslasteta, kellega saaks toimuvat kommenteerida, nalju üle korrata ja silmanurgast üksteise reaktsiooni piiluda. Sellises keskkonnas muutuks "Sweet Dreams" lõbusaks väljaelamisprojektiks. See on minu jutu alguses kirjeldatud reklaamidisainerite unelmate nädalalõpp "Estoplasti"-aegses saansuvilas. Ja seda ju ometi Tammiksaar ei tahtnud!

Ei, "Sweet Dreams" peab vaatama just üksi. Sest nii on kõige kohutavam. "Sweet Dreams" nõuab enesepilastamist. Naerupahvakut, mis seintelt tagasi kajades on võõras ja õudne. Võimalust ilma tunnistajate juuresolekuta peadpidi pörandavaiba alla pugeda ja viiksuda nagu väike hiir. Ja järgmisel hetkel põlata oma rafineeritud hinge ootamatut empaatiapuhangut.

"Sweet Dreams" on magusa jalestuse kroonika.



"Sweet Dreams". Aili unelm: roos. "Romantika täielikult vist põhinevat armastusel ja kui teda tõelises elus ei ole, siis mõtled ta välja. Mulle väga meeldiks, kui meesteralvaks kingiks mulle lilli."

ARBO TAMMIKSAAR (sünd. 21. VII 1971 Vändras) on õppinud Tartu Ülikoolis bioloogiat ja Eesti Kunstiakadeemias keraanikat, lõpetanud 2001 Tallinna Pedagoogikainstituudi filmi ja video õppetooli. "Sweet Dreams" on tema bakalaureusetöö. Filmid: 1996 "Bianco", 1996 "Vienna", 1997 "Roim ÜROS" (koos Andres Maimikuga), 1997 "EÜS", 1998 "August otsib naist" (koos Maimikuga), 1998 "Rocki surm" ("Suutsi" riilmatöö), 1999 "Macbeth", 2000 "Verehapnik" (koos Maimikuga), 2000 ETV saatesse "Friday Night Live" lühidokfilmid "Aliens" ja "Kuningriigi lapsed" (koos Maimikuga), 2001 "Sweet Dreams".

"LEPINGUGA EMAKS". Režissöör Märt Sildvee, idee autor: Airi Kasera, stsenaarist Peeter Urbla, operaator Arvo Vilu, helilooja Meelis Salujärv, helirežissöör Mati Jaska, montaaž: Britt Urbla, projektijuht Andres Arro, produtsent Peeter Urbla. Video Betacam SP, 42 min, värviline. © "Exitfilm", 2001.

Kodust ja kodutusest, emaarmastusest ja selle puudumisest on raske ilma pisarateta rääkida. Ka Märt Sildvee filmis "Lepinguga emaks" voolab silmavett, mis aga ei tähenda, et autorid oleksid eraldi rõhku asetanud pisarate väljakiskumisele. Meie ette ilmuvad hoopis pildikesed Eesti elust, sassiläinud saatustest ja ilma hooleks jäänud lastest. Kuid oli, mis oli, täna on need lapsed õnnelikud. Neil on kodu, neil on pere ja mis kõige tähtsam, neil on Emme. Kodu on Keila SOS-lasteküla, peresse kuuluvad saatusekaaslasel mitmest Eestimaa nurgast ja Emme...temal on lihtsalt säärane amet, ta töötab Emmena.

Filmi algul tundub, et see ongi lugu lepingu alusel töötavast emast, Tiia Kikkasest, ja kõik. Varsti saab aga selgeks, et tunne oli petlik. Autorid on oma teost hoolega mitmetasandiliseks püüdnud teha, üha rohkem mängivad kaasa olustik ja lapsed ja hea ema vastandpoolus – isad, kes ühel või teisel, kuid siiski selgelt aimatavatel põhjustel oma lapsede kodusoojust pakkuda ei suuda. Filmi kõige valusamad pisarad voolavadki isa põskedel, kes kaamerast ja võõrastest sõnatuks kohmetunult tühtäkki oma kahe suure tütreaga silmitsi seisab. Kas siin näemegi nüüd ehedalt üht melodraamameistrite lemmiktseeni – isa (või ema) kohtub oma hüljatud lastega ja hävinud sidemed taastuvad, hinged avanevad üksteisele? Ei, see pole paraku melodraama ja hingede avanemisest ei saa me midagi teada. Siiski, ei tea, mida küll mõtleb tüdruk õhtul praami peal, kui ilmselt filmimeeste eestvõttel korraldatud retk kuna-

gisse kodukanti Saaremaal selja taga on? Kas ta mõtleb, et küll mul vedas, et sealt pääsesin, või küsib ta hoopis, et miks küll minu saatus pole mulle andnud päris isa, ema ja kodu?

Samal ajal on paradoks, et lasteküla laste armastatud Emmel pole oma päris peret ega lapsi. Emme oleks lastekülas just nagu oma peret otsimas, lapsed jälle Emmet. Emme on siiski mõista andnud, et ta pole kaotanud

giv napsumees, askeldavad režissöörid ja abid jäävad veidi eemale filmi põhitasandist. Hiljem vaatavad küll lapsed televiisorist, kuidas nende Emmel läheb. Ei lähe hästi, veab hoopis kolleegil. Ja kes oskab ütelda, kui suur vedamine see ühine reis kellegi võhivõõruga üldse on? Kuidas lapsed Emme oma pere otsingutesse suhtuvad, me teada ei saa. Ehk oligi neil hea meel, et ta sinna reisile ei pääsenud. Vaata et reisib veel hoopis minema! Mis siis saab?

Lõpetuseks jälgime, kuidas lastekülasse tullakse. Räägivad ametnikud, räägib isa ja räägib tütar. Ametnikud on leebed, isa on enda arvates päris tubli, laps aga hoopiski eluvust täis, just nagu sõidaks tagasi oma lapsepõlve helgemasse aega, siis kui vanaema ja ema veel elasid ning tema vastu nii head olid. Eriti vanaema. Nüüd on aga teda ootamas uus ema, kelle koormus kasvab. Veel üks päästetav hing januneb tema armastust.

Märt Sildvee ei ürita oma filmiga jutustada, kuidas SOS-lastekülas elatakse, ta tahab näidata, millisel emotsionaalsel pinnasel see asutus toimib ja kuidas sinna tullakse. See ei ole süvaläbilõige lastekülast. Selle eest on siin mitmeid meeldejäävaid tegelasi ja mõtlemapanevaid hetki, dokumente elust. Film ei tee panust süngele statistikale ega ka helgele tulevikule. Kodutud lapsed kuuluvad tänasesse reaalsusse ning tegelik abi jõuab vaid osani. Me näeme, mida on abistajail ja abistatavatel üksteisele pakkuda ning ka seda, kuidas idanevad uued inimkooslused, tillukesed ühiskonna rakukesed.



"Lepinguga emaks", 2001. Režissöör Märt Sildvee. SOS-pere ema Tiia Kikkas. "Oma perekonnaseisust mulle eriti rääkida ei meeldi. Ühtpidi olin ma juba ära lahutatud, aga meil olid sellised sõbralikud suhted, siis suri mu mees maovähki kümme aastat tagasi."



"Lepinguga emaks". Tiia koos lastega.

Peeter Urbla fotod

lootust oma perele. Näemegi teda koos kolleegidega TV tuntud tutvumissaates "Reisile sinuga". Näeme selle saate köögipoolt, ent vaevalt küll Emme silmade läbi. Saatesse trü-

ISA JA LINDA

"ISA JA MINA". Režissöör Linda Västrik, operaatorid Linda Västrik ja Alhin Höglund, heli: Linda Västrik ja Magnus Anderssen, montaaž: Fredrik Abrahamsen, muusika: Andy Hultberg, produtsendid Lisbet Gabrielsson ja Linda Västrik. Video *Betacam SP*, 38 min, värviline. © Linda Västrik ja Lisbet Gabrielsson, Rootsi, 1999.

"Ma tahaksin teada, milline sa oled," ütles eesti-rootsi päritolu noore stsenaaristi ja režissööri Linda Västriku dokumentaalfilmi "Isa ja mina" esimestes kaadrites filmi autor oma isale Avo Västrikule. Isa ja tütar pole kohtunud viisteist aastat. Isa kahtleb oma isaduses, kuid ei tema ega tüdruku ema ei tee midagi töö väljaselgitamiseks, ühtlasi tütre identiteedikriisi ületamiseks. Mõlemad on leidnud uue "õnne" ning mõlemad tahaksid olla õnnelikud. Paraku nad ei saa seda: "segajaks" osutub tütar, kes otsustab ebamäärasse olukorda selgust tuua, et jõuda selgusele iseendas, isas ja oma identiteedis. Linda Västrik nõuab tõde, olgu see kui tahes valus. Ent kuidas jõuda tõeni? Fotokoolis käinud Linda otsustab filmida tegelikkust. Tema filmimina on selles filmis ka pärismina. Linda Västrik on üheaegselt looja ja loodav, filmija ja filmitav, küsimuste püstitaja ja neile lahenduste otsija.

Mõiste "dokumentaalfilm" omandab selles filmis müütilise tähenduse. Autor ja peategelane on samaaegselt sees- ja väljaspool filmi. Konflikt, millest film kõneleb ja millel ta põhineb, on eksistentsiaalne: kui mul pole isa, siis järelikult ei ole olemas ka mind. Noore inimese otsekohesuse ja rabeledusega otsustab tütar vanematel lahendamata jäänud probleemi lahendada. Tütar on kohtumist isaga oodanud aastaid, kirjutanud talle vastuseita jäänud kirju ning kutsunud appi isaisa. Tulemusteta. Isa on aastaid maksnud alimente, kuid tütrele, kes õhutab teda kaamera ees paljaks kiskuma õlga, et selguks, kas isa õlalihas

ikka on liiga madalal nagu temal, vastab ta tõrjuvalt: "Me ei tea, kes on isa ja tütar." Õlalihasest enam huvitab isa tütre vändatav film. Ta tahab teada, kes on tütre lemmikrežissöör. Teda huvitab vaimne sugulus, oma maailmapildi (vaimu) jälg tütre omas. Tütart huvitab DNA-test ja veresugulus. Isa vaim tüdrit ei huvita. Vähemalt mitte enne, kui veresugulus kindlaks tehtud. Film, mida tütar teeb, on üheaegselt isaaalistamise vahend, peegel ja relv. Filmist kui nüisugusest saab selle sümbol ja märksõna. Film peab jäädvustama tütre võitluse isaga, mis on samaaegselt isa loomise lugu. Dokumentaalfilm jäädvustab tõelisust, teab tütar, kellele tõde on ülem kui rahu. Ja tõde saabub filmi kaudu, usub tütar.

Tütre käsitlus filmist erineb isa omast. Isa peab silmas igavikku ja ilu (nõuanne tütrele: "Võiksid kaamera ees delikaatsem olla!"), tütar käesolevat hetke. Isale tähendab film mängu, tütar filmib omaenda kannatusi, täites samaaegselt režissööri ja peategelase rolli. Kus algab lavastus ja lõpeb ehtsus?

Linda Västriku film meenutab tahes tahtmata 1999. aastal Soomes ilmunud kuulsat filmimehe Rauni Mollbergi tütre Eira Mollbergi autobiograafilist romaani "Tagatislapsed". Raamatu põhjal valmis autoril ka näidend, mida ühes Helsingi teatris edukalt mängiti. Mollbergi klaarib oma raamatus suhteid isaga, kes esineb romaanis perekonda hävitava maalikunstnikuna. Ainus, kes terve nahaga pääseb, on tütar. "Tagatislastes" maksab kunstnik kätte oma naisele ja lastele teda põlastanud rikaste naisevanemate tõttu. Katastroof on täielik, palju kohutavam kui Västrikul. Erinevalt Västrikust võtab Mollberg ette põhjaliku menetluse, süüvides perekonnaloosse vanaemade-vanaisadeni välja. Mollberg uurib taustu ja süüvib isa psüühikasse, tahtes jõuda isa kättemaksu aluspõhjuseni. Oma tundeid kirjeldab ta napisõnaliselt, "taandades" end vaatlejaks. Raamatu lõpus avastab ta iseendas ootamatult andesta-



"Isa ja mina", 1999. Režissöör Linda Västriku veebruaris 2001 oma näituse ajal Pärnus. "Ema ja isa lahutasid, kui olin neljane. Kirjutasin isale kirja, helistasin, püüdsin ühendust võtta, kui olin kaksteist. Siis saatsin kirja isapoolele vanaisale, et kui ta ei vasta mulle... Taltsin, et vanaisa loeks kirja mu isale ette, taltsin temalt mingit elumärki, aga otsustasin, kui ta ei vasta, siis ei püüa ma enam ühendust võtta. Ma ei saanud mingit vastust. Nii et me pole üldse suhelnud."

Mark Soosaare foto

misvõime. Viha asemel tunneb kannatada saanud tütar vanaks saanud isa vastu armastust. Ta aktsepteerib isa niisugusena, nagu too on. Ent ometi kirjutab ta autobiograafilise raamatu ning lavastab tagatipuks veel näidendigi. Aga tegelikult, küsib lugeja "Tagatislapsi" käest pannes: kas pole seesugune isaraamat ennekõike kättemaks?

Linda Västriku film käsitleb samuti isa ja tütre vahelisi suhteid. Tagapõhju selles filmis ei uurita, nende ümber püsib saladusloor algusest lõpuni. Probleem keerleb isaduse tuvastamise ning sellele eelnenud ja järgnenud isa ja tütre suhete ümber. Ühelt poolt on tegu (süüdistus)materjali koguga, teisalt müüdilise isaloomisega. Isa sünnib selles filmis tütre (ürgema?) kaudu. Västriku film tekitab paratamatult küsimuse: kumb siis ikkagi on suurem, kas film või elu? Jääb mulje, et mõlemad, nii isa kui ka tütar püüavad filmis elu omal kombel üle mängida, kuid paraku "mängib" elu neid üle: nad mõlemad ootavad teineteiselt suuremeelsust ja mõistmist, kuid kumbki ei ole suuteline astuma esimest samm. Kumbki ei suuda taltsutada ka alateadlikku kättemaksusoovi: isa maksab tütre kaudu kätte truudusetule ja teda põlanud abikaasale, tütrele on film kättemaks ärapälgamise eest isale.

Vaatajas süveneb Västriku filmi vaadates visioon ühe asemel kahest filmist, üks tütre, teine isa oma. Mõlemad kulgevad lõikumatuena lõpuni.

Mis film "Isa ja mina" ikkagi on? Ühelt poolt on filmi aluseks isa otsimise, teisalt isa leidmise lugu. Tütar filmib DNA-testi eelset ning selle järgset aega, oodates positiivset vastusega kaasnema pidanud imet. Tütar paneb mängu iseenda, oma pisarad, viha ja kättemaksuiha. Ta tahab, et film oleks päris, nagu ta tahab näha ja tunda isa pärisekssaamist. Mida kaugemale isa ja tütre epopöa areneb, seda filmilikumaks isasünnilugu (loomislugu) muutub. Kannatav Linda filmi lõpus ei mõju enam pooltki nii ehedana kui söakas isaotsija filmi alguses. Enesele märkamata on looja loodu endast ära tõuganud, jäädes solvunud tütre positsiooni juurde. Režissööriks olemine eeldab distantseerumist. Linda kipub asju nägema vaid peategelase mäta otsast. Film tundub talle tähtsamana kui elu. Ent film tundub elust tähtsam olevat ka isale.

Filmi näitamise järel Mark Soosaare saate vestlusringi ilmunud välkuvasilmne ja erksailmeline Avo Västriku ei meenuta millegi poolest Linda Västriku filmi irisevat ja skeptilist rootsimaalast. Filmist välja astunud ja Eestisse naasnud Västriku mõjub sootuks sümpaatsemalt ja säravamana kui "filmi-isa". Asjad tunduvad arenevat isale soodsalt. Saatesse kutsutud mitmeliikmeline vestlusring on oma arutluse lõpetanud ja filmi kättemaksufilmiks kuulutanud. Sõna antakse isale, kes on aga võtnud nõuks lugeda televaatajate ees maha kaitsekõne iseendale ja süüdistuskõne nii tütrele kui ka endisele abikaasale. (NB!

MÄE HÄÄL, INIMESE HÄÄL, INIMMÄE HÄÄL

Sõnauuskne eestlane astub välja pildi vastu!) Avo Västriku usk sõna jõusse kiirgab vastu tema silmist ja näoilimest, ta usub kogu oma olemusega tütre loodud pildi tühistumisse. Ent tema lootuse kõrghetkel "käivitab" Soosaar *deus ex machina*. Ta murrab kättemaksu aimates Avo Västriku antud ausõna ja lõpetab saate omatahtsi, pakkudes vaatajaile Västriku filmi tegelastest uusi kaadreid, tekitades nii uue, peegelfilmi efekti. Soosaar ei purusta Linda isakuvandit, hoopiski mitte, vaid lülitab ennast müüti, mõjudes nagu kättemaksu-ahela peatanud vägilane või sangar, kes jätab loojale (Lindale) loodu (isa) alles. Oma "filmis" näitab ta erinevalt Linda filmi oma õigusi tagaajavast tütre oma õigusi tagaajavat isa. Sisimas on ta aga tütre poolt. Tema järsk sekumine end mitte segada palunud Avo Västriku kõneste tekitab vaatajas nõrdimust, ent leiab sügavamal järelemõtlemisel põhjenduse: ehk sünnib just siin tütre- ja isafilmi lõikumispunkt, selle kaudu aga andustus, millest nii isa, tütar kui ka filmivaataja Linda Västriku filmis ilma jäeti, milleks aga Soosaare ettekavatsemata (ettekavatsetud?) sekumise tõttu anti võimalus *post factum*. Pärast filmi, nagu elus eneses.

Kumb siis ikkagi on suurem, kas elu või film, võib küsida lõpetuseks. Või algab dokumentaalfilmi "suurus" nende kahe piirilt, sealt, kus sünnib andustus ja armastus?

LINDA VÄSTRIK (sünd. 1972) elab Stockholmis, rahvuselt rootslane. Õppinud 1991 – 1992 Chicago kunstiteaduskonnas, 1992 – 1993 New Yorgi rahvusvahelises fotokunstiakadeemias (ICP), 1993 – 1996 Rootsi rahvuslikus fotokunstiakadeemias ja 1996 – 1999 Rootsi rahvuslikus filmi- ja teatriakadeemias. Esinenud foto- ja arvutigranfiika näitustega Rootsis, veebruaris 2001 toimunud tema isikunäitus Pärnu Uue Kunsti Muuseumis. Dokumentaalfilmi "Isa ja mina" (1999) on näidatud 1999 – 2000 vähemalt seitsmeteistkümmel festivalil; saanud grand prix' Marceilles's 1999, parima dokumentaalfilmi auhinna ja rahvusvahelisel žürii eripreemia Firenzes 1999, Nordisk Panorama eripreemia 1999, auhinna International Film Comet Hannoveris 1999 ja Konstnärsnämndens stipendiumi aastateks 1999 – 2000.

"MONT BLANC". Stsenarist, režissöör ja kunstnik Priit Tender, helilooja ja muusikaseaded: Märt-Matis Lill, heli: Mati Schönberg, akordionist: Tuulik Veskus, Mari Mägi (naine), teksti loeb Lembit Peterson, kasutatud Shôhaku, Sôchô, Matsuo Basho ja Ono No Komachi luulet Rein Raua tõlkes, animatsioon: Tarmo Vaarmets, Ruslan Piterja, Marje Ale, Ülle Metsur ja Kirsti Jahilo, teostus: Katrin Vaher, Eve Luup, Eda Kurg, Sirje Aasrand, Sigrun Alaots, Eli Mikk, Riina Kabrits, Anneli Põldsaar, Kristiina Martinson, Maris Liinat, Ave Lainesaar, Meeli Küttim ja Merle Rajandu, arvutitöötlus: Marje-Ly Liiv, režissööri assistent Ere Tött, produtsendi abid Rutt Unnuk ja Linda Sade, produtsent Kalev Tamm. 35 mm, 15 min, värviline. © "Eesti Joonisfilm", 2001.

Tundub, et inimesel on peaaegu võimatu mitte mõelda sümbolites, sümboolselt. Seda lihtsat tõsiasja kasutab Priit Tender oma joonisfilmis "Mont Blanc" väga otseselt ja ilma suuremate viguriteta. "Mont Blanc" on vaatamata oma sümbolirohkusele väga lihtne film. Või pigem peaks hoopis ütleva: t ä n u oma sümbolirohkusele.

Mont Blanc on mägi, samanimelise mäemassiivi ja ühtlasi kogu Euroopa kõrgeim. Asub Prantsusmaal, kõrgus 4807 meetrit. Kuid tegelikult ei räägi "Mont Blanc" sõnagi Mont Blancist kui konkreetsest objektist. "Mont Blanc" on Tenderi filmi suurima sümboli nimi.

1.

Mägi on üks neist looduslikest objektidest, mis inimesele on läbi aegade tundunud pigem sümboli, kui konkreetse objektina. Võib mõelda kas või jaapanlaste Fujisanile või nõukogulaste Lenini mäetipule. Yasunari Kawabata raamatus "Mäe hääl" kuuleb vana-duse poole kalduv Shingo õist häält, mis kostab justkui mäe seest ning hirmunud Shingole tundub, et see hääl ennustab ta elu lõppu.

Vana-Kreekas usuti, et Zeus ja tema kaaskond elas pilvedesse peitunud mäel. Noa



"Mont Blanc", 2001. Režissöör Preet Tender.

laeva jäänused arvati olevat Araratil, Suure Tõllu keha ja pea muundusid mägedeks – või küngasteks. Lühidalt öeldes on mäes nähtud inimese või inimsuse vastaskohta. Mägi on suur, inimene väike. Mägi elab tuhandeid aastaid, inimene vaevalt sajandi, pool sajandit; mägi tundub kaduvikulisele inimesele igavene. Inimene on jumalatest eemal, jumal(ad) aga elavad mäel. Jahve kasutas Moosesele seaduste andmiseks Siinai mäge. Inimene on mullast tulnud ja mullaks peab ta jälle ka saama, mägigi on maapind, kuid ta on lähemal taevale rohkem kui miski muu, ta justkui puudutaks taevast, ta oleks justkui taeva üks osa. Tsirkuraate ja püramiide ehitades püüdis inimene ise luua mägesid, altareid jumalatele, ning siiani on paljudel raske uskuda, et püramiidid on inimkäte valmistatud. "Vankumatu on mu hing ja kirgas kui mäed hommikutunnel," laulis Zarathustra.

2.

Mäe sümbolit kasutab Tender oma "Mont Blancis" lausa rabava otsekoheusega. Kuid samas leiab ta mäe sümbolkäsitlusele uusi nurki, liites kokku tegelikult traditsioonilisi käsitlusi ja tänapäevast kogemust, tekitades nii uue tasandi, uue sümboli, uue mäe.

Tegelikult viitab filmi pealkiri Euroopale, ohtumaisele kultuurile ja sellele, kuhu see välja on jõudnud. Tenderi jaoks väljendub see filmi peategelasel – kangesti bürokraadi, ametnikuga sarnanevas mehes, kes sügab hommikul mune, on paks ja kole ja kellel on hommikuti perse pooleldi paljas. See Tenderi joonistatud mees meenutab José Ortega y Gasset' muret "traditsioonilise kultuuri" pärast. Gasset juhib tähelepanu tõsiasjale, mille kohaselt Euroopa rahvaarv ei tõusnud ajavahemikul VI sajand – 1800. a üle 180 miljoni. Kuid ajavahemikul 1800 – 1914 suurenes 460 miljonini. See tingis olukorra, milles enam ei suudetud suurt hulka inimesi piisavalt traditsioonilise kultuuripärandiga "varustada". Tenderi kaabu ja kohvriga ametnik ongi üks neist barbarest, kes Gasset' meelest ründavad ohtumaist tsivilisatsiooni seestpoolt. See on nn massi-inimene. Ning need massi-inimesed moodustavad Tenderi filmis massi, mäe. See on inimestest koosnev mägi, mille moodustavad üksteise sarnased kaabumehikesed ja eelkõige nende kohvrid.

Vahemärkus. Tenderi käekirjas aimub teatud kafkalikkust. Kui keegi kunagi tahaks Kafka ainetel filmi teha, võiks ta vaadata "Mont Blanci" rongisõidu stseeni, mille vär-

vid oleksid justkui loodud "Protsessi" kuulsa pööninguosa jaoks. Muidugi võimaldab Tenderi kasutatav pildikeel otsesemat sürrealismi: naise ja piletiaugustaja sümbioosi.

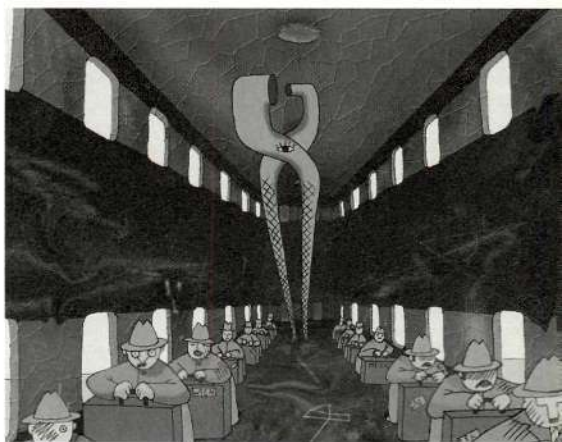
Niisiis kasutab Tender mäe sümbolit, kuid on selle traditsioonilise tähenduse pea peale pööranud. Mägi pole enam inimese vastaskoht, vaid mägi koosneb inimestest, ta on ülepea olemas tänu inimestele (konkreetselt: tänu inimeste valmistatud kohvritele). Tegelikult annab Tenderi mäe-kujund üpris täpse pildi inimese sümboolse mõtlemise muundumisest ajal, mil Euroopa tsivilisatsioonis elab üha rohkem tsivilisatsiooni enda sünnitatud barbareid. Tänapäeva barbarile pole mäe olemasolu enam tähtis: mägi pole enam tema jaoks sümbol, nagu pole sümbolid enam paljud muudki asjad. Mägi on barbari jaoks mägi, või siis kuurort, kus saab aega viita, meelt jahutada. Ning neid, kes nii mõtleavad, on terve mägi.

3.

Sisyphos pandi karistuseks jumalatele mitteküületumise eest kivi mäetippu veeretama, kust see siis jälle tagasi orgu veeres – justkui meeldetuletuseks Sisyphosele, et ta pole jumal, ta ei saa mäetippu jääda, vaid peab ikka ja jälle tagasi alla orgu laskuma. Sarnane kujund töötab ka Tenderi "Mont Blanc", kus kivi asemel on kohver. See väga teravmeelne lahendus tegelikult näitab, et Tenderi kohvrimägi kujutab pildis sedasama, millele Martin Heidegger on oma "Olemises ja ajas" pannud nimeks *das Man*. See mõiste viitab kõigile ja eikellelegi. Igaüks on *das Man*'is osaline. Heidegger: "Igaüks kuulub ise teistele ja tugedab teiste võimu." *Das Man*'i eestikeelne vaste võiks olla näiteks "üldsus". Soome keelde on mõiste vasteks pakutud *kuka tahansa* – ükskõik kes. "Igaüks on teine ja mitte keegi pole tema ise. Ükskõik kes, mis pakub vastust igapäevase olemasolemise "kes"-küsimusele, on *eikeegi*, kellele olemasolemine on juba teiste-seas-olemises loovutanud iseenda." (Martin Heidegger. Olemine ja aika. "Osuuskunta Vastapaino", Tampere, 2000, lk 165–167). *Das Man* määrab iga üksiku inimese elu, iga inimene osaleb selles ja sunnib ka teisi osalema ja on sunnitud selles osalema teiste poolt. Tender annab seda edasi sarnase riie-tusega, ükskõik kes tahab sõita mäele, peab saama nais-piletiaugustaja hammustatud augu kereesse ja omama üldisega sarnast kohvrit. Samas hakkab teine "Mont Blanci" tähtis inimolend – kohvrimeest koju ootama jäänud naine või pigem selle naise keha – moodustama nimesid: Pierre, Antonio, Harry, Sergei, Bruno. See töötab nii poeetilise kui ka naturalistliku viitena *das Man*'i euroopalikkusele ja üldisusele.

4.

Kuid ometi on olemas alternatiiv. Kuidas muidu. Siin astub paksu ja rõhutatult rohmaka joonega mehe kõrvale poeetiline naine. Mees koosneb eesti animafilmis juba Priit Pärna tuttavaks joonistatud joontest, naine seevastu meenutab lihast ja luust inimest, ta pole karikatuurne nagu mees, tema koloriidist õhku soojust, Tender oleks ta justkui varastanud mõne traditsioonilise maali pealt. Naine, naise inimlik lähedus, tema kehalisus annab filmi lõpuks teise, kohvrimäele vastandliku mäe. Muidugi on ka see inimese mägi, linade all lamav naise keha. Kuigi nii mägi, milles osaleb mees, ja mägi, mis on tegelikult naise keha, on mõlemad inimlikud, asub vastandus võimsalt tööle. Kohvrimägi on tume, must; naise mägi on valge, puhta lina alt aimub naise alastust, teisisõnu, lähedust – samas kui naise seisukohalt on mees kaugel, silmapiiril, kus asub *das Man*'i mägi. Kohvrimägi on meeltelt suur, andes aimu, et *das Man* on nüüdisaegne, läbinisti inimeste loodud jumal, millest iga *das Man*'is osaleja sõltub. Tenderi



"Mont Blanc".

kohvrimäel on kraater, mille põhja on kohvrid kukutanud korralikult hulgal kaabumehi. Kuid naine pakub välja hoopis teise mäe.

Mehe Mont Blanc on avalik, kohvriid on seal palju, nad moodustavad varinguid (jällegi üks viide kohvrile kui kivile, raskuse elemendile), kuid naise keha lina all on privaatne, isiklik, intiimne. Naise tuhar või rind aimub lina alt mäena, pigem peaks ütlema künkana; kuid tähtsam on see, et Tenderi filmis on naine see, kes on inimesena mitte mäe vastaskoht, vaid mägi ise. Siin saavutabki

KAKS TANTSIJAT (INIM)TUULTE MEELEVALLAS

Tenderi sümbol oma tipu. Nii rohmakas kui mees ka ei ole, naisega saab ta rääkida ainult teises, poeetilises keeles. Enne kohvrimeele minekut kritseldab mees peegli peale jaapanikeelse sõnumi: "Läksin Fuji mäele." Ehk siis sulaselge vale, sulaselge viide millelegi puhtale, inimese poolt puutumatu. Täpsemalt: inimene on küll Fujisani puudutanud, kuid pigem on see väljendunud pintsli tõmmetes. Tegelikult läheb mees tänapäeva vaimsele Mont Blancile ja trambib vapralt selle peal.

Kirsioitest okstel saab lumi õuel. Kohvrimeägi on vulkaanina purskunud, pöörates kõik inimeste kaardimajad segi, ainult too kummastav naine on suutnud keha katva öösärgi abil kodu kokkukukkumist vältida. Lumi sajab mehe ja naise majale, muutes selle pisikeseks künkaks. Niisiis ainuke, mis "Mont Blancis" alles jääb, on lume alla mattunud kodu. Meenub Oswald Spengleri sümbol tsivilisatsioonidest kui aastaringidest: iga tsivilisatsioon elab üle kevade, suve, sügise ja talve. Niisiis on Tenderi filmis saabunud õhtumaale talv, kus ainuke mägi, mille poole inimene veel vaadata saab, on ta enda eraelu. Kuid ta ei vaata sinna enam *das Man'i* passiivse liikmena. Tenderi visioon on mõtlemapanev vaade lähitulevikku – ning minu jaoks tõsiseltvõetavam kui näiteks sensitiivide, kroomimüjate, ilmatarkade avalik posimine.

PRIIT TENDER (sünd. 7. II 1971 Tallinnas) on lõpetanud 1995. aastal Tallinna Pedagoogikaitkooli kunstidirektori. Samast aastast töötab "Eesti Joonisfilmis", oli Priit Pärna ja Janno Põldma filmi "1895" (1995) kaaskunstnik. Võtnud osa kunstinaütustest. Filmid: 1996 "Gravitatsioon" (joonisfilm, auhind "Suur Vanker" parima filmi ja TV kunstniku töö eest Tallinnas 1996, parima debüütfilmi auhind Oslo animafilmi festivalil 1997), 1998 "Vares ja hiired" (nukufilm, kaasrežissöör Mikk Rand, teine auhind "Silver Herring" Blue Sea festivalil Soomes 1998, FIPRESCI auhind Annecy festivalil Prantsusmaal 1999, kolmas auhind lühifilmide kategoorias ja parim stsenaarium Sõuli festivalil Lõuna-Koreas 1999), 1999 "Viola" (joonisfilm, grand prix 7. Põhjamaade ja Balti riikide animafilmi festivalil Animerte Dager Norras 2000, žüüri eripreemia 8. rahvusvahelisel Hiroshima animafilmi festivalil 2000), 2001 "Mont Blanc" (joonisfilm), 2001 "Rebasenaine" (nukufilm, töös).

"TANTSIJAJA PIMEDUSES" (*Dancer in the Dark*). Stsenarist, režissöör ja üks operaatoritest Lars von Trier, peaoperaator Robby Müller, muusika: Björk, kunstnikud Peter Grant ja Karl Juliusson, monteerijad Molly Malene Stensgaard ja François Gedigier, produtsent Vibeke Windelov. Osades: Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Joel Grey (Oldrich Novy), Vincent Paterson (lavastaja), Jean-Marc Barr (eestöoline), Udo Kier (doktor) jt. 35 mm, 139 min, värviline. © Zentropa Entertainment, Taani – Roots – Prantsusmaa, 2000.

"BILLY ELLIOT". Režissöör Stephen Daldry, stsenarist Lee Hall, operaator Brian Tufano, koreograaf Peter Darling, muusika Stephen Warbeck, kunstnik Adam O'Neill, montaaž: John Wilson, produtsendid John Finn ja Greg Brenman. Osades: Jamie Bell (Billy), Julie Walters (missis Wilkinson), Jamie Driven (Tony), Gary Lewis (isa), Jean Heywood (vanaema) jt. 35 mm, 111 min, värviline. © Working Title, Suurbritannia, 2000.

On üsna kummaline kirjutada, olgu Euroopa või Eesti filmidest ajal, kui kogu maailm tegeleb enese alleshoidmisega, ehkki pilvelõhkujatesse sööstvad lennukid on lähiminevik. Juhtusin mõned nädalad pärast uskumatut 11. septembrit ühel ajuvabameelisel õhtupoolikul vaatama mingit Hollywoodi toodetud filmi, mis mõjus kui etteantud spikker bin Ladeni meeste. Selles filmis Ameerika sümboltorne veel ei rammitud. Ent kõik muu oli kui USA filmitööstuse poolt terroristidele sisse söödud eelmäng teemal, mis alates 11. septembrist on muutunud reaalsuseks ja vallutanud kogu maailma meediakanalid. Ent juhtunuksin nägema toda filmi enne seda päeva, poleks ka ise osanud uneski arvata, et filmifantaasia võiks nii otseselt, täpselt ja katastrofaalselt muutuda reaalsuseks.

Aga see võimalus tekkis. Nägin maailma Kaubanduskeskuse teise hiigeltorni si-

senevat lennukit reaalarajas. Usun, et esimene šokk, mis selle sündmuse pealtnägijaid tabas (kas kohapeal New Yorgis, aga eriti telekanalite kaudu justkui terrorismiakti osaliseks saades), sisaldas mingi annuse lootust, et tegu pole reaalsusega ja niisugused asjad on võimalikud vaid filmis. Et äkki on veel võimalik filmilinti tagasi kerida ja pöörduda tegelikkusest turvalisse fantaasiamaailma, kus peale jäävad osavad FBI agendid ning kõrvuti elama üksteist armastavad ameeriklased ja moslemid. Hoolimata nähtud filmi finaalis FBI kontoris toimunud ohvriterohkest plahvatuses, jääb loo lõpus kõlama hollywoodlikult siirupine moraal: üksikud terroristid ei suuda vankumatut Ameerikat kõigutada (ju siis ka mitte New Yorgi südames kõrguvaid WTC kõrghooneid).

Lars von Trieri filmi "Tantsija pimeduses" peategelane, õbluke ja haavatav, peaaegu pime Selma just seda teebki: painava tegelikkuse eest põgeneb ta oma fantaasiamaailma, muusikali lendutõstvate helide keskele, kus pimedusest saab valgus, aga avaneb ka Selmat ümbritsevate inimeste teine, ühtaegu helgem ja sisemine poolus. Ka Stephen Daldry filmi "Billy Elliot" väike tantsija, söekaevuri poeg Billy leiab lohutamatu tegelikkuse eest varjupaiga tantsumaailmas. Aga kui tšehhi emigrant Selma põgeneb oma fantaasiasisse kui unistusse, milles ühinevad siiras ja süüdimatu *american dream* ja Selma vankumatu usk, et kõikvõimsas Ameerikas ravitak-

se ta nägijaks, siis teismelise Billy jaoks väljendab balletimaailma sukeldumine pigem kangekaelset protesti tegelikkuse vastu, millega poiss leppida ei suuda ega taha.

Oma fantaasiates Selma laulab ja tantsibki end vabaks — see on narkootikum, mis aitab keelduda nägemast tegelikkust ehmatavalt karmides värvides, nagu ta läbi paksude



"Tantsija pimeduses". Björk (Selma).

"Tantsija pimeduses", 2000. Režissöör Lars von Trier. Björk (Selma).





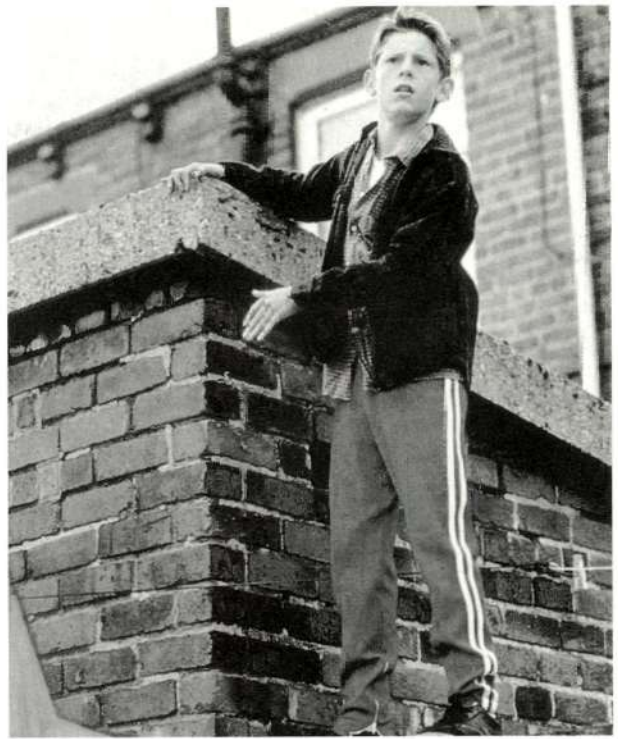
"Tantsija pimeduses". Björk (Selma).

prilliklaaside vaid uduselt aimab eksisteerivat. Billy unistused on reaalsemad, ehkki sõe-kaevurist isa kestev terror annab vähe lootust, et ta sellest kahevõitlusest võitjana välja tuleb. Ometigi: "Billy Elliot" lõpeb n-ö *happy end*'iga, "Tantsija pimeduses" aga trierilikult karmilt — poomisnõör teeb lõpparve Selma unistuste ja lootustega. Von Trier kasutab küll teadlikult (aga nihestatult) muusikali reegleid, ent domineerima jääb siiski manifestiga "Dog-

ma 95" põlistatud uus realism, mis tahab näha asju nii, nagu nad on.

Mingis mõttes järgiksid need kaks filmi justkui Hollywoodi skeeme ja väljendusvahendeid (mõlemad on tuhkatriinulood, kuigi ühel on õnnelik, teisel kurb lõpp). Ometigi pole see nii — režissöörid kasutavad küll samu reegleid ja vahendeid, aga nad ei allu neile, mis on eriti silmatorkav von Trieri puhul. Ei usu, et tal oli kavas teha muusikali paroodiat, pigem on ta liikumas oma realismiotsingute ja tinglikkuse ühendamise poole (nagu von Trier ka ühes intervjuus märkinud). Kummalisel moel peegeldub sama suund ka inglase Daldry töös, mis tema kui teatrilavastaja puhul on ka mõistetav. Ent Daldry realism (kohati vägagi meenutamas von Trieri dokumentaalsuseni viidud tööotsinguid) on vist eelkõige välja kasvanud tema teatrikogemusest. Ühelt poolt oskusest töötada näitlejaga, teisalt soovist saavutada filmi tehes sellist tötunnetust, mis teatrilaval enamasti raske (kui mitte ilm võimatu). Kui von Trieri on eluläheduse poole lükanud n-ö filmikunsti ahisstavaks muutunud kaanonid, siis Daldry puhul võib olla tõuke andnud just teatrikunsti ees seisvad piirid.

Loomulikult tuleb siin öeldut võtta pigem kui teatrikriitiku hüpoteetilisi heietusi. Vaevalt et mul midagi uut selle kahe, ohtralt läbikirjutatud ja uuritud filmi kohta (von Trier muidugi edestab mäekõrguselt Daldry loomingu retseptiooni) on öelda. Pigem huvitas mind nende filmide puhul kahe andeka, omanäolise ja jõuliselt kontseptuaalse režissööri (von Trier on tänaseks juba geeniukses kuulutatud) suutlikkus ja võime "surra näitlejas", kui kasutada teatrikeelt. Ja pani mõtlema aastakümneid eesti filmikunsti kummitanud probleemile — suutmatusele meie näitlejate võimast potentsiaali oma filmide tarbeks ära kasutada. Von Trieri "Tantsija pimeduses" on osutunud seni Põhjamaade kalleimaks filmiks (250 miljonit Eesti krooni). Kodust filmimaailma on ees ootamas Eesti kalleim film "Nimed marmortahvilil" (20 miljonit krooni). Tahtmata tulevasele Albert Kivikase ekraniseeringule midagi ennustama hakata, mõtlen ometigi veidi kriipiva ärevustundega, kas tulemus kujuneb ka nii võimsa investeeringu vääriliseks? Ilmselt on eesti filmi puhul kummitama jäänud kahtlusi proportsionaalselt rohkem kui õnnist rahulolu, et juba ette niisugused hirmud pinnale tõusevad.



"Billy Elliot", 2000. Režissöör
Stephen Daldry. Jamie Bell (Billy).

"Billy Elliot". Jamie Bell (Billy).



Von Trieri ja Daldry filmidest õhku loominguiline, vaimne ühtsus, on ilmeksimatult vajalik eeldus niisuguse näitlejavabaduse ja -eheduse saavutamiseks nagu neis kahes filmis. Mõneti riskantne on ju mõlema filmi peategelaste valik: filmis "Tantsija pimeduses" islandi lauljatar Björk (Selma), "Billy Elliotis" inglise koolipoiss Jamie Bell (Billy) – esimese puhul võinuks komistuskiviks osutuda väljakujunenud lauljaimago, teisel lihtsalt esinemiskogemuse puudumine. Olen üsna kindel, et mõlema peategelase õnnestumise puhul pole tegu mitte niivõrd tähtede avastamisega, vaid just nimetatud loominguilise ühtsusega, millest sündiv tervikutunnetus võib parimail juhtudel saata üht filmi esimesest kaameraproovist kuni viimase montaažilõikeni.

Von Trieri ja Daldry filme vaadates kerkib pinnale kummalisi paralleele: ühtäkki tulevad ilmsiks sarnasused süžees (äraspidine moodne tuhkatriinulugu), tegelaskujudes, temaatikas (peategelasi ümbritseva ühiskonna kurjus), filmikeeles. Selma ja Billy on vaieldamatult sugulashinged, mis ootamatult väljendub tantsunumbrite kujundikeeles. Billy tants kempsus, treppidel, katustel, balletist ühtäkki iiri stepiks kasvades, meenutab nii väga Selma hoogsaid tantse, olgu tehases, rongi platvormil või kohtusaalis. Nii Billy kui ka Selma kõrval on keegi, kes nende usku toetab, Billyl tantsuõpetaja missis Wilkinson (Julie Walters), Selmal Kathy (Catherine Deeneuve). Omamoodi on paralleeltegelased ka politseinikust Bill (David Morse), kelle mee-

leheitlik samm nii ta enese kui ka Selma hukkule tõukab, ja Billy isa (Gary Lewis), kelle kurjus ja vägivaldsus on suunatud pigem iseenese vastu, ent leiab väljapääsu poja vaimses ja hingelises ahistamises. Isegi filmikeel paneb üht linatelist vaadates meenutama teist: olustikulistes stseenides tuletab näiliselt juhuslikult hüplev kaamera meelde dokumentaalsuse, eluläheduse taotlust; muusika- ja tantsunumbrites sulanduvad või vilksatavad aeg-ajalt klipilikud lahendused, vihjed videoja muusikamaailma trendidele. Ka montaažis kohtab sarnasusi – täpne nagunii, kohati robustne, olustikulisest dokumendist edasi liikuv hoogne, ent võltspaatosest puhas ja karge kujundikeel. Ükski vahend ega võte pole šokeerivalt uus ega geniaalne, režissööride panus ja hoiak meenutab pigem dirigenti, kes, enese ja orkestri professionaalseid võimeid tundes, neisse uskudes, teab dirigendikeppi tõstes, et tulemuseks saab olla vaid loominguiline nauding.

Kui käsitleda maailma kullafondi kuuluvaid filme (mille hulka nii von Trieri kui ka Daldry teosed sõandaksin asetada) kui õppematerjali, siis on meie filmitegijatel (võrreldes näiteks teatriinimestega) suisa hoomamatu edumaa. Ka parimate võimaluste olemasolul ei saaks-suudaks teatrilavastajad näha nii palju maailma tipplavastusi, kui võivad seda enesele lubada filmitegijad. Oleks muidugi profaanlik arvata, et ainult filme vaadates võib õppida tegema unistustefilme. Juba aastaid räägitakse meie režissööride oskamatuses teha tööd näitlejaga (ehkki ise ei näi nad nii



"Billy Elliot".
Jamie Bell (Billy).

arvavat). Ongi rääkima jäänud. Kindlasti pole see ka ainus põhjus, miks meil siiski nii vähe on võimalust meie filmikunstist rõõmu tunda. Von Trieri ja Daldry filmide õnnestunud katse näitleja nn lavalise maski alt kätte saada dokumentaalsuseni loomulik ehedus vihab järjekordselt sellele, mis on eesti filmile ikka veel püüdmatu.

Ehkki mitte alati. Esimesena meenuvad kaks veidralt vastandlikku filmi: Olav Neulandi "Tuulte pesa" (1979) ja Sulev Keeduse "Georgica" (1998). Kes hästi ei mäleta, vaadaku üle. Meenutades näitlejate Rudolf Allaberdi, Anne Maasiku, Evald Aaviku ning mitteprofessionaalidest Vaino Vahingu ja Nelli Taari tolle aja mõistes lausa ebakunstiliselt üles võetud näitlejatöid "Tuulte pesas", võiks arvata, et mingis teismelise unenäokošmaaris või imeliku juhuse läbi nägi Lars von Trier seda filmi ning sellest kogemusest sündis idee manifestiks "Dogma 95".

Ja loomulikult oleks patt jätta nimetamata Sulev Keeduse poolt filmilindile jäädvustatud Evald Aaviku (jälle!) näitlejatööd.

Taani rahvusvaheliselt tuntuimal kineastil, juudi päritolu LARS VON TRIERIL (sündinud 30. aprillil 1956 Kopenhaagenis) olevat olnud juba kolmeteistkümneaastasena kindel kavatsus filmitööle asuda. Lars von Trier õppis Kopenhaageni ülikoolis filmi eriala ja Taani Filmikoolis. Enne täispikki mängufilme proovis ta kätt lühifilmidega, millest on olulisemad "Orhideede aednik" (*The Orchid Gardner*, 1976), "Nokturn" (*Nocturne*, 1980), "Viimane detail" (*The Last Detail*, 1981) ja "Piltide vastamine" (*Befrielses billeder*, 1982). Üpris tuntud on Taani televisioonile tehtud telelavastus "Medeia" (*Medea*, 1988) ja haiglasari "Kuningriik" (*Riget ja Riget II*, 1994 ja 1997).

Suurt tähelepanu äratas Lars von Trier oma triloo-giaga "Mörvaelement" (*Forbrydelsens element/The Element of Crime*, 1984), "Epidemiline" (*Epidemic*, 1987) ja "Euroopa" (*Europa/Zentropa*, 1991). Cannes'is tehnikapreemiga tunnustatud futuristlik mõrvamüsteerium "Mörvaelement", kus oli osavalt ühendatud saksa ekspressionism ja ameerika *film noir*, kuulutas häälekalt uut Euroopa filmikunstis, seda, mis juurdes pigem Kesk-Euroopa kirjandusest lähtuvate kui Skandinaavia filmidest tuttava temaatika kallal ning meenutas varasemat Tarkovskit. Hilisematest filmidest on ka Eesti filmihuvilisele tuttavad Cannes'is "Kuldse palmiok-saga" pärjatud "Laineid murdes" (*Breaking the Waves*, 1996) ja "Dogma 95" manifesti vaimus tehtud "Idioodid" (*Idioterne*, 1998). Tänavu juulis sõl-miti leping, mille kohaselt ameerika menukirjanik Stephen King nõustus kirjutama stsenaariumi lü-hisarjale "Kuningriik III". Eeldatavasti saab järje ka taanlase viimatine kassafilm "Tantsija pimedu-ses" (*Dancer in the Dark*, 2000). Lars von Trieri kõi-ge ambitsioonikamaks projektiks on 1992. aastal alustatud "Dimension", mida tehakse tempos kolm minutit aastas (seega peaks film valmima umbkau-du 2024. aastal).

Nagu tema kaasmaalased Nicholas Hytner, Sam Mendes ja Anthony Minghella, tegi ka STEPHEN DALDRY (sündinud 1960) enne filmindusse tulekut karjääri teatri vallas. Alustanud noorsooteatris ja tsirkuseklounina, läks Daldry pärast Sheffieldi ülikooli tööle Londonisse *Gate*'i teatrisse, kus lavas-tas sadakond näidendit. Kolmekümne kahe aasta-selt sai temast *Royal Court Theatre* kunstiline juht (seda ametit peab ta seniajani). Koostöö filmikom-paniiga *Working Title* algas lühifilmiga *Eight* (1998). Järgnes ülimenekaks osutunud mängufilm *Dancer* (2000). Vältimaks segiajamist von Trieri "Tantsija-ga pimeduses", sai ekraaniteos pealkirjaks "Billy Elliot". Tänavu lavastas Daldry draama "Tunnid" (*The Hours*, peaosades Meryl Streep, Julianne Moore, Ed Harris ja Nicole Kidman). Hetkel on tal käsil *The Hiding Room*, romantiline saaga elust 1940-ndate Palestiinas. Seejärel on Stephen Daldry kuul-davasti lubanud lavastada komöödia sugemetega seiklusfilmi *The Backpacker Movie*.

AARE ERMEL



Aile Asszonyi on eesti sopranikultuuri tulevikulootus, temperamentne 26-aastane lauljanna, kõlava naeru ja nakatavalt avala suhtlemisstiiliga. Kuigi lauljate kooliaeg on pikk, on Ailel juba praegu üsna suur esinemiskogemus solistina, koorilauljana Eesti Filharmoonia Kammerkooris ja natuke ka ooperilaval. Tema kuulsaim lauluõpetaja on olnud itaalia tenor Carlo Bergonzi, kelle nime võib leida igast vähegi mahukamast entsüklopeediast. Aile vanaisa John Pori oli omal ajal väga tuntud orkestrijuht ja tantsumuusik.

Aile Asszonyi on sündinud 22. juulil 1975 Väike-Maarjas. Tema perekonnanimi, mille õgekirja meeldejätmise tundub paljudele ületamatult raske, pärineb isapoolsetelt ungarlastest esivanematelt. Kui sõda lõppes, võeti nuga ja Ungarist löikas endale tüki iga riik, kes arvas, et tal on tükki vaja. See osa Ungari Karpaatidest, kus minu vanavanemad elasid, sai Ukrainale. Alguses ei juhtunud midagi hullu, anti isegi võimalus kahe nädala jooksul lahkuda, aga mu vanaisa, kes oli kirikuõpetaja, keeldus sellest. Pärast mõnda kuud okupatsiooni, nähes, mis ümberringi hakkas toimuma, kirjutas vanaisa koos viie kirikuõpetajast sõbraga kirja Stalinile. Pärast kirja postitamist viidi juba samal ööl ka nemiad Siberisse, aga kõik kuus tulid tagasi ja elasid pika elu. Isa, tema õde ja vennad lõpetasid Ukrainas keskkooli, kuid kirikuõpetaja lapsi seal ülikooli ei võetud. Nii nad tulid riburadapidi Eestisse õppima, sest siin päritolu nii palju ei lugenud.

Ungari pool minu perekonnast tähendab muu hulgas seda, et meie perekond pole ainult ema, isa, vend ja mina, vaid kaks-kolmnämmend inimest, kes tihedalt läbi käivad ja üksteist nii heas kui halvasti toetavad. Mul on sugulasi Slovakkias, Rumeenias. Karpaatides käisin lapsepõlves igal suvel ja Ungarisse sain esimest korda, kui lõpetasin 1. klassi. Tollal seda koolis keegi ei uskunud. Ungarikeelsest jutust saan päris palju aru ja kui on hetk, kus pole kellelegi öelda, et tõlgi, siis saan räägitud ka.

Mul on olnud väga hea kodu ja õnnelik lapsepõlv. Pole rääkida midagi sellist, mida paljudel kuulsatel inimestel – kuidas ahistati või kuidas pidi kuupaistel sonaate ümber kirjutama. Vanemad on olnud nii mõistvad, kui saab olla ühe

muusikat õppiva "hullukesega", kes tahab teha mõistetamatuid asju.

Ailet teatakse kui lauljat, kes tänu absooluutsele kuulmisele suudab väga hästi laulda ka keerulist atonaalset muusikat. Raske on uskuda, et ta kunagi 21. keskkooli lauluklassi pääses alles kolmandal katsel. *Lydia Rahula oli emalt kaks korda küsinud, miks te oma lapse siia toote. Ema vastas: ta ju nii väga tahab. Ei tea, kuidas oleks elu läinud, kui ema poleks mind tookord kuulnud. Kes siis ikka võtab kuulda seitsmeaastast, kes korralikult viisi ei pea, aga on otsustanud lauljaks saada. Hea, et nii läks, muudu oleksid ilmselt muud asjad mu hõivanud – tegelesin sportvõimlemise ja ujumisega, olin matemaatikas tugev.*

Vahepalana õppis Aile Otsa koolis koorijuhtimist. Hirvo Surva osutus nii heaks õpetajaks, et pani paariks aastaks unustama kinnisidee lauljaks saamisest. Mu hääl muutus palju, kui olin 16-17-aastane. Otsa kooli viimasel kursusel laulsin Elmo Tiisvaldi kutsel mitmesugustes projektides, elasin kaasa "Eesti Projekti" kammerkoori viimased hingetõmbed. Tulin laulu rea peale tagasi.

Juba Eesti Muusikaakadeemia esimesel kursusel, Ljudmilla Dombrovska ja Ivo Kuuse juures õppides, kutsus Tõnu Kaljuste Aile oma koori. Aastatel 1995–1998 tegi ta kaasa kõigis koori projektides ja välissõitudel, mis tähendas võimalust kuulata paljusid soliste, näha erineva stiiliga dirigente, laulda läbi väga palju teoseid ja taibata, mis mujal maailmas toimub. Kaljuste isiksus jättis tugeva mulje ja õpetas nõudlikku suhtumist töösse. Ühel hetkel otsustas Aile siiski pühenduda täielikult solistikarjäärile. Kooris ja solistina laulmises on suured erinevused. Mingil ajal oli mul isegi kaks laulmismaneeri, mis on nonsens – üks oli see, millega ma laulsin kooris, teine see, mida õppisin koolis. Selliseid fenomene nagu Kaia Urh, kes koorilaulu kõrval ka solistikarjääri teeb, on väga vähe.

Aastal 1999 sõitis Aile Itaaliasse, õppima laulukooli nimega Accademia Verdiana di Carlo Bergonzi.

Bergonzi akadeemia on täiesti eraldi peatükk minu lauljaelus. Seal oldud aeg muutis mu vaateid laulmisele kardinaalselt, ammutan siiaaani scalt mõtteid ja energiat. Mul oli varem mulje, et laulmine on üks väga üllas, keeruline ja müstiline tegevus. Maestro, sattudes jutuhoogu, selgitas, mis see laulmine tegelikult on – välja hinga-



mine, aga selleks et välja hingata, peab hingama sisse. Kõik, mis lauljate juures kõrva riivab, algab tavaliselt valest hingamisest.

Bergonzi võttis minuga läbi väga palju repertuaari, andes iga aaria kohta kätte põhiiva. Kuna selles koolis olemine on iüüratult kallis, siis ta ilmselt ainas, et ma enam iial tagasi tulla ei saa.

Itaaliast tagasi tulnud, tuli pooleteise kuuga lõpetada kool Eestis. See kurnas energias tühjaks, aga võib-olla oli kasulik, sest otsustasin, et ei lähe kohe magistrantuuri, nagu loodeti. Võtsin aasta vaba aega, et seedida ja kinnistada seda, mis Itaalias minu mõtlemises muutus. Sain sel ajal ennast katsetada, ilma et kooli press oleks peal olnud. Laulsin Naise osa Rauno Remme "Zondis", siis sain Tartus Despina rolli Mozarti Cosi fan tutte's. Ma teadsin ju, et rollidele on tüpaažid ja Despina on pigem meeter viiekümne- nelte kõkudrilla, aga lavastajal oli ettekujutus just sellisest Despinast, nagu olen mina. Lavastus õnnestus hästi ja oli mulle tõestus, et olen õigel teel. Mis ma ikka häbenen, mulle meeldib ka näidelda. Alati kui ma ooperist rääkima satun, lähen põlema. Ma saan aru, et ooperilauljad ei ole pahatihti head näitlejad ja sellest on tekkinud kliše, et ooper on see, kui laval on kuus posti ja Pavarotti on seitsmes. See pole alati nii.

Muusikaakadeemia magistrantuuris töötab Aile Matti Pelo ja Helin Kapteniga. Professor käib Soomest korra-kaks kuus, põhiliselt töö toimub Helin Kapteniga, kes on tõeline vokaalitreener ja laulja usaldusisik. Suvel, meistrikursusel Hollandis, lisandus Aile jaoks

oluliste õpetajate hulka Christina Deutekom, endine primadonna ja nüüdne hinnatud laulpedagoog.

Aile on palju laulnud uut eesti muusikat – Timo Steineri ja Ülo Kriguli lugude esiettekannetel, Kairi Kose vokaaliga kammerballetis "Viimane Üksarvik". Kevadel lindistas ta koos Helin Kapteniga "Eesti Raadios" kõik Tormise miniatuurid helilooja enda juhendamisel. Oratooriumi soolode ja kammermuusika laulmist peetakse lauljate hulgas lihtsaks. Kuidas siis nii? Ooperis on story abiks ja teised inimesed laval, aga kammerlaulja klaveriga peab kogu selle loo ise tegema. Minu arvoates nõuab see kümme korda rohkem energiat, kuigi väikeses saalis esinemine ei nõua nii palju volüümi. Oratooriumis olen laulnud suhteliselt sageli, kuna mul on koorijuhi tausta tõttu palju tuttavaid dirigente. Minu jaoks on kiriku tekstide esitamine iseäranis raske, võtab kaua aega, et neist aru saada, mitte lihtsalt ära laulda.

Ooperis on Aile unistus laulda draamaatilise koloratuursoprani osi, nagu "Võluflöödi" Öökuninganna. Ka n-õ suuri Verdi rolle, aga selleni on veel aega. Mulle meeldib väga bel canto muusika. Tean, et paljudel inimestel, eriti instrumentalistidel, on raske mõista, miks keegi sellest vaimustub. Samas pole ma kohanud inimest, kellele kontserdil poleks bel canto meeldinud, sest selle pärlid on nii kujukad ja hinge minevad. See muusika on puhas ja ilus. Mul oli just kogemus kontserdiga, kus oli vaja esitada ka XX sajandi muusikat. Mina valisin Stravinski "Elupõletaja täheleannust" Amme suure steeni. Endale tõeline saavutus, aga kuulajatele enamuses ikkagi raskesti seeditav, kuigi Stravinski pole mingi superavangard. Uuem muusika on delikaat, tihti endale huvitav laulda, aga kuulajatele nagu tigu, mida kõik inimesed ei söö.

Meistrikursusel ütles Christina Deutekom, et maailmas on palju lauljaid, kes on lauljad selle pärast, et see tähendab lilli ja aplausi, aga on ka palju neid, kes on lauljad selle pärast, et kui nad püüavad loobuda, tulevad tervisehädad ja hingevaevad, sest nad lihtsalt ei saa olla laulmata. Aile kuulub viimaste hulka.

Vahendanud ANNELI REMME

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2001

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: TIINA OÜN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

RAIVO ADLAS Replies (3)

The life in theatre of Raivo Adlas, actor of the 'Vanemuine' Theatre, has lasted for almost 40 years. In the interview he recalls his years of study at the 'Vanemuine' studio under the supervision of Kaarel Ird, and talks about the theatre innovation that started in Tartu in the late 1960s. He also discusses the situation in theatre today and the unemployment of young actors.

ÜLLE DREIFELDT. How to remain a Chinese (15)

The author is a student at the Paris University's theatre faculty who had the chance to stay in Hong Kong last spring and study at the Beijing Opera School. The article gives an overview of the Opera's training system and the sign systems used there. The author also tries to find the common denominator of the theatre language of east and west.

HEILI EINASTO. Mechanical Puppet and Roaring Man (24)

The author examines the essential differences between the two systems of opposing dance training — classical ballet and modern dance — that reveal their ideological roots. Heili Einasto concludes that classical ballet represents an embodiment of absolutist power that reduces the human body to an obedient mass. The technique of modern dance, on the other hand, tries to liberate the individual from the domain of strict rules.

MUSIC

EVI ARUJÄRV. Composer Jaan Rääts: Music with Provocations (30)

A longer essay about the musical language and style of Jaan Rääts, and about their impulses against the background of the composer's attitudes towards life and art.

IVALO RANDALU. 15 Years of Tallinn Organ Festivals, II (37)

An overview of the music festivals that have, over their fifteen years of existence, become significant events in music. The second part starts with the 11th International Tallinn Organ Festival and ends with the very last, the 15th festival in 2001. See also Part I — TMC 2001, No 10.

TOOMAS VELMET. Free Man in the Market-Liberal Festival Craze (44)

Toomas Velmet, one of the best Estonian cellists, talks about the events of last July's Pärnu music festival, and does it in an emotional style and witty words. One of the highlights of the festival, dedicated to David Oistrakh, is Neeme Järvi's master

class for conductors. Due to Järvi's sudden illness, the class was completed by his students.

VLADIMIR IGOSHEV. The Musical Keila-Joa, I (50)

The Keila-Joa manor house (or Joa manor house — *Schloss Fall*) is situated about 40 km from Tallinn in a picturesque spot. The house dates back to the 16th century; in the 19th century (1827) it was acquired by Alexander Benckendorff. From 1856 onwards until expropriation it belonged to the Princes Volkonski. In 1833, a beautiful Neo-Gothic style castle was completed. At all times, music has had a prominent place there. One of the bridges in the park was built by the Russian engineer and musician, composer and violinist Aleksei Lvov, author of the Tsarist Russia's national anthem, 'God Save the Tsar'. At the first public presentation of the anthem in St. Petersburg the solo singer was Benckendorff's daughter Anna. All their children were very musical. Henriette Sontag, famous singer, spent a summer there, probably in 1840; numerous well-known musicians visited the castle, also Tsar Nikolai I. Sergei Volkonski, the Russian theatreologist and writer of memoirs, spent his childhood there. His grandfather, the notorious revolutionary, lived there for a few years before his death. The article continues.

Persona grata. AILE ASSZONYI (93)

Aile Asszonyi is the hope of Estonian song culture. She has a beautiful soprano voice, a perfect musical ear and excellent acting skills. Aile has sung in the Estonian Philharmonic Chamber Choir, in many music projects, performed a few opera roles and recorded Veljo Tormis's vocal miniatures.

CINEMA

JANNO SIMM. In Summertime Pärnu. Films as Usual (60)

An overview of the 15th Annual Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival that took place between 1 and 8 July 2001. Janno Simm, member of the jury, who is currently doing his MA in visual anthropology at the Tromsø University in Norway, describes the more important films of the festival. He also remarks that the festival gradually develops from purely documentary and anthropological topics towards more artistic aims. The main last award went to the Finn Jouko Aaltonen's film "Kusum" that tells the story of an Indian teenage girl.

MATI PÖLDRE. Old Age Makes the Artist Free (67)

A short overview of the Pärnu film festival by Mati Pöldre, a documentary film maker and another member of the jury. The best film in his opinion

was the autobiographical film of the French woman filmmaker Angès Varda, "Cleaners and I".

JANUS KULLI. Awakening Period Five Years Later (69)

A review of Andres Sööt's (born in 1934) documentary film "Pictures from the 20th Century Estonia" ("Möödunud sajandi Eestist", 2000). In the form of a chronicle, it examines the most significant events in 1996 and 1997. The writer finds that Sööt manages to crop up everywhere and most events are indeed recorded, and that until there is no constant "Estonian Chronicle", it is good to have at least one man who takes the trouble to occasionally record our life.

KAROL ANSIP. Sööt of the Last Century (72)

Another review of Sööt's film "Pictures from the 20th Century Estonia". Ansip recalls the essential events from Sööt's previous films, "Year of the Dragon" ("Draakoni aasta", 1989) and "Year of the Horse" ("Hobuse aasta", 1991). Analysing the new film, the reviewer finds that the author's position has changed, he merely stands in front of the audience and comments on the string of pictures. To some extent this reveals the author's insecurity, which still cannot be clearly determined, and gives hope that Sööt is moving towards a new perspective and manner of expression.

JAAK KILMI. With Sword and Fire (76)

A review of Arbo Tammiksaar's (b 1971) Bachelor work, "Sweet Dreams" (2001, studio "Sugar Films"), presented at the graduation of the Tallinn Pedagogical University's film and video department. The reviewer finds that this film contains far more strength and energy than the diploma work of his fellow students. As for its attitude, "Sweet Dreams" is a continuation to his previous film, "Macbeth" (1999). This time, however, Aivar Palumäe as the wedding planner is played by the author himself who is more snobbish, cynical and dangerous than his godfather. The reviewer concludes that "Sweet Dreams" is a chronicle of sweet revulsion.

INDREK ROHTMETS. Soul-Saver with a Contract (79)

A review of Märt Sildvee's (b 1968) documentary film "Contract Mother" ("Lepinguga emaks, 2001, studio "Exitfilm"). It tells about Tiia Kikkas, one of the mothers of the Keila SOS-children's village, and about the children themselves. In the reviewer's

opinion it is not a story about how people live in the SOS-village, but it aspires to show the emotional basis of this establishment and how people end up there. There are several memorable characters and thought-provoking moments.

LIVIA VIITOL. Dad and Linda (81)

A review of the Swede Linda Västriks (b 1972) documentary "Dad and Me" (1999). This is a story of how a young girl, i.e. the author herself, tries to find out by a DNA test whether the other main character, Avö Västriks, is her father or not. The basis of the film is the search for the father on the one hand, and finding him on the other. The author finally distances herself from the topic, the film becomes more important than life, as it does for the father.

JAN KAUS. The Voice of the Mountain, Man and Human Mountain (83)

A lengthy review of Priit Tender's (b 1971) animated cartoon "Mont Blanc" (2001, studio "Eesti Joonisfilm"). The writer finds that despite numerous symbols the film is actually very simple. The greatest symbol is the title itself, although there is no mention of that particular mountain at all. Tender's vision is a thought-provoking glimpse into the future.

MARGOT VISNAP. Two dancers in the social winds (86)

Theatre critic Margot Visnap compares two film made in 2000: "Dancer in the Dark" (director Lars von Trier) and "Billy Elliot" (director Stephen Daldry). Both films show to Estonian film-makers the way how must work with actors which has been always the most difficult problem in Estonian films.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

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

Tartus:

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

Toimetused ja kirjastused on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikesemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

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

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

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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



Juulis 2001 toimunud David Oistrakhile pühendatud muusikafestivalil Pärnus oli üks meeldejäävamaid esinejaid fagotimängija Martin Kuuskmann.

Anne-Malle Halliku foto



"Mont Blanc", 2001. Režissöör Priit Tender. Vt lk 83.

