



ÜLLE ULLA JA MATI UNT TEATRIRAAMATUTES
ALESSANDRO BARICCO JA UUS VANA TEATER

LUULE EPNER KRISTEL PAPPOLI VÄITEKIRJAST
DAVID POUNTNEY OOPERI TULEVIKUST

RASSILINE KUULUVUS JA KINO
ETV LÜHIDOKUMENTAALIDE SARI „EESTI LOOD“

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 46 47 44
marika@perioodika.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 44 02 52
madis@perioodika.ee

Teater Madis Kolk
tel 6 44 02 52

Muusika Tiina Õun
tel 6 46 47 43
tiina@perioodika.ee

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 46 47 45
sulev@perioodika.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 46 40 88
jyri@perioodika.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kruggulson
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 052 06 312

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
tmk@perioodika.ee
faks 6 46 47 42

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
10134 Tallinn, Tatari 64

Praaeksemplari vahetamine trükikoja müügiosa-
konnas Tatari 64, tel 6 69 84 63

AJAKIRI „TEATER. MUUSIKA. KINO“ ILMUB
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI JA
EESTI KULTUURKAPITALI TOEL

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Mait Laas, Reet Neimar, Margus Pärtlas,
Olev Remsu, Riina Sildos, Helena Tulve

Kodulehekülg www.perioodika.ee/~temuki/

Tellimine www.tellimine.ee
6 66 25 35

Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika“ välja-
andeid otsekorralduslepinguga.



Harri Rospu foto

Esikaanel
vastne Ph.D.
Kristel Pappel
veebruaris 2004.
Vt lk 51.



Priit Grepi foto

Éric-Emmanuel
Schmitti
näidendid.
Vt lk 41.



Henno Saarne foto

Eino Tambergi
balletid „Poiss ja
liblikas“ ning
„Joanna tentata“.
Vt lk 72.



Kaader filmist

Priit Pärna
joonisfilm
„Karl ja Marilyn“.
Vt lk 107.

teater

Vaino Vahing	Vana hea teater	2
	Vastab Leila Säälik	3
Aarne Ruben	Vahingu teatri loomine	
	<i>Vaino Vahingu „Noor Unt“</i>	18
Lea Tormis	Kirjutada teatrist...	
	<i>Rait Avestiku „Eesti lasteteatrid“ ja</i>	
	<i>Ülle Ulla „Terpsichore tiiva all“</i>	22
Katri Kaasik-Aaslav	Ütlen „Estonia“ ja mõtlen „Vanemuine“ II	
	<i>Ants lauteri lahkumine ja „Estonia“ kriisid esimese vabariigi ajal</i>	27
Eva Koff	Kõigi aegade tipp	
	<i>Alessandro Baricco „Novecento“</i>	36
Tanel Lepsoo	Selleks, et meeldida, peab oskama liita ja lahutada	
	<i>Éric-Emmanuel Schmitti dramaturgia (Algus TMK 2004, nr 2)</i>	41

muusika

David Pountney	Ooperi tulevik	47
Luule Epner	Raamat ooperiteatrist Tallinnas	
	<i>Kristel Pappeli doktoriväitekirjast „Ooper Tallinnas 19. sajandil“</i>	51
Saale Kareda	Hapra ilu muusika	
	<i>Kümme aastat Roman Haubenstock-Ramati lahkumisest</i>	58
	<i>Püha Pauluse ja Püha Antoniuse dialoogid</i>	
	<i>Intervjuu Andrus Kallastuga</i>	66
Kristina Kõrver	Eino Tambergi balletid ja nende roll eesti balletielus	
	1960. aastatel II	
	<i>Ballettidest „Poiss ja liblikas“ ja „Joanna tentata“</i>	72

kino

D. N. Rodowick	Doktor Kummaline Meedia ehk Kuidas ma lõpetasin	
	muretsemise ja õppisin armastama filmitooriat II	83
Denis Matrov	Rassiline kuuluvus ja kino I	90
Tue Steen Müller	„Eesti lood“ – kiiduväärt ettevõtmine	98
Riho Laurisaar	Õelge mulle, mis, kurat, siin toimub!?	
	<i>„Õ-Fraktsiooni“ filmidest</i>	103
Karol Ansip	Nüüd ja igavesti	
	<i>Priit Pärna joonisfilm „Karl ja Marilyn“</i>	107
Allan Valge	Harjutusi porgandiga	
	<i>Pärtel Talli nukufilm „Porgand!“</i>	114
	Persona grata Ülo Pikkov	117
Rain Tolk	Kuidas ära tunda rämpssaadet	121
Andres Maimik	Prügitelevisioonist	123
Maria Ulfsak	Miks ma ♥ rämps	125

VANA HEA TEATER

Mõni aeg tagasi vaatasime tuntud kirjandusteadlasega Tartu Üliõpilasteatri etendust. Ei mäletagi enam millist ja millest oli juttu. Vist oli see Mehis Heinsaare „Joogem äädikat, härrased!“ Lavastus lohises, kuid oli ka samas omamoodi värske, nii et vaatasime lõpuni. Teise vaatuse ajal tekkis mul küsimus kirjandusteadlasele ja koduteel ma selle ka esitasin, see kõlas: „Kas sa saad teatrist ka midagi vaimset, mis sind arendab, su teadvust avardab?“ Ta mõtles veidi ja vastas: „Oluliselt mitte,“ kuid pärast hetkelist mõtlemist lisas: „kui, siis annab teater mingi emotsionaalse impulsi, millest ma ise pean edasi minema.“ Sain aru, mida ta selle emotsionaalse impulsi all mõtles, kuid täpsustasin siiski, et kuhu, mis liinis sa selle emotsionaalse impulsi ajendil edasi lähed? Ja ta vastas: „See on selline impulss, mida trükisõnast, ühestki raamatust ei saa... Ja seda sellepärast, et mõte on läbi näitleja suu ja kehaskeemi pandud teise paradigmasse.“ Ma ei saa tänaseni aru, mis see paradigma on. Aga seda kasutavad paljud kirjandusteadlased ja esteedid. Olgu, las nad ülbitsevad lihtlugeja, lihtrahva hulgas oma narratiividega, postmodernismiga, intertekstuaalsusega ja paradigmadega, aga minu arvates ei vaja elav näitleja laval neist parameetritest ühtegi. Tal on oma arsenal, mis ei vaja neid pseudo eesliiteid, sest näitleja ei saa aru, kui talle öeldakse, et su mäng oli suurepärase, aga narratiivi polnud.

Saime kirjandusteadlasega kokkuleppele, et teatrit vajab iga elukutse esindaja ja just sellepärast, et ühestki trükisest, st kirjasõnast, ta neid emotsionaalselt vaimu kergitavaid või ergutavaid elamusi ei saa.

Miks ma seda harimisfaktorit kirjandusteadlaselt küsisin? Siin on paljuski süüdi ka minu enda teatrikogemus, kas või need ajutised noorpõlve teatriamokid. Mind kiskus teatrisse. Ja sellepärast, et teatris tundsin ma ennast vabana. Ma ei samastanud ennast mõne lavakangalasega, ei, neid aegu pole mul olnudki. Aga teatris ma õppisin igapäevase emotsionaalse käitumise kultuuri.

Muidugi lahutab teater meelt. Aga ma pole isegi muusikali vaadates otsani seda meelt, et see nägemus ainult meelelahutus oleks. Ka raamat – nii hea kui halb – lahutab meelt, räägime me siis belletristikast, ilukirjandusest või lihtsalt kirjandusest. Miks tõin ma eelneva lõigu oma järgnevatele mõtetele? Aga sellepärast, et missugust teatrit (ooper, operett, draama, klounaad) sa ka ei vaataks, jääb see ikkagi teatriks. Ja selles üldistuses on mingi spetsiifika, mis eristab teda trükisõnalisest kirjandusest.

Eks ole ju ka ilukirjandusel oma „draama tunnused“ ja mõjuvad need niivõrd, kuidas me neid draamaelemente lugedes visualiseerida oskame. Meenuvad kuuekümnendad, mil meie (Unt, P.-E. Rummo, Valton, Runnel jt) igat elusündmust püüdsime dramatiseerida. Ja me tegime seda, endale ehk aru andmata, et me elasime ka niisugust elu, mis oli lähedane dramatiseeringule. Ja nii kaduski aeg-ajalt vahe elu ja kunsti vahel, elu ja teatri vahel – elasime nagu unenäos ilmsi või vastupidi.

Poliitiliselt tihendatud ajajärkudel, nagu oli seda laulev revolutsioon, ei olnud sellisteks une – nägu-ilmsi mängudeks teatris enam kohta ega aega. Nüüd aga hakkab „vana hea teater“ taas oma nägu näitama, ja ainult teatrile omaste mänguvahenditega, ning kujunema isiku-, mitte massikeskseks.

Mida paremat siis veel tahta.

VAINO VAHING

VASTAB LEILA SÄÄLIK

Sina, kes kogu oma karjääri vältel pole peaaegu kunagi töötanud, julged ehk öelda – kui näitleja kurdab suure tööhulga üle, on see vist natuke ka silmakirjalik?

Ma arvan ka. Eks muidugi on olnud endalgi selliseid aegu, kus lapsed olid veel väikesed, rollid suured, väljasõidud pikad, nii et olid tõesti füüsiliselt väsinud. Aga näitleja on juba selline nähtus ja selline tõug, et ta on valmis tegema kõige suuremat tööd kõige väiksema raha eest. Vähemalt minuealised näitlejad.

Arvestades kas või seda rikkalikku repertuaari, millega oled kokku puutunud, on sinu saatus vist oma generatsiooni naisnäitlejate omast üks õnnelikumaid üldse?

Ma olen kindel, et ma olen tõesti väga õnnelik. Mind on väga-väga toitnud selline materjal, nagu kaks Juuditit, mõni teine jääbki niisugusest rollist unistama. Kui ma oleksin 1961. aastal Panso kooli sisse saanud, oleksin ma lõpetanud teise lennu koos Marje Metsuri ja Luule Komissaroviga, kes panid aluse Noorsooteatrile. Mäletan, et kui mul oli kolmekümnes sünnipäev ja Viljandis oli teatrite spartakiaad, kus saime kokku selles lennus lõpetanud Viivi Diksoniga (Rändsaar), siis ta ütles: näed, sa ei saanud sisse, aga oled juba Juuditit mänginud, mina pole veel peaaegu midagi mänginud.

Paljudele oled sa ilmselt eelkõige Juuditi tüüpi kangelannade mängija, aga tegelikult on ka su maanaised väga tõesed ja usutavad. Miskipärast arvasin, et oled pärit maalt või väikelinnast, aga tuleb välja, et siiski Tallinnast.

Jaa, Kassisaba kandist. Olid sellised pisikesed agulimajad raudtee ääres. Aga juured on mul Saaremaal ja veel sügavamad juured Poolamaal. Elanud ma maal ei ole, aga kõik oma lapsepõlvesuved olin Saaremaal vanaema juures. Praegune maakodu on sama koha peal, kus oli vanaema talu. Lapsed ehitasid. Laasu talu.

Ühel suvehommikul seisan talu õuel ja riisun heina, mu lapsepõlvesõbranna läheb mööda ja imestab: kuule, kust sina küll heina niitma oled õppinud. Aga lapsepõlves ma tegin kõik maatööd ära, vanaema võttis mind heinamaale kaasa ja vanaisa tegi mulle isegi väikese vikati. Peenraid pole ma kunagi tahtnud teha, aga heinategemine on küll selge. Kui ma noorem olin, käisime mehega suviti ühel tädil abiks, tegime üheksa lamba heina, sügisel saime pool lammast purki tegetmiseks.



Leila ema süles.

Arhiivifoto



Leila Säälik veebruaris 2004.

Harri Rospu foto

Nooruse teatrielamused on siis Tallinnast?

Ikka jah, Draamateatris olid siis just GITISE eesti kursuse diplomietendused. Aga draamateatrist rohkem huvitas mind algul tants ja liikumine. Mäletan, kuidas käisime emaga vaatamas Tamara Hanumi tantsuetendust. Tal oli nelikümmend üks tantsu, iga tants erineva kostüümiga. Me istusime kuskil tagareas, ja ema ei mäleta, mismoodi ma sattusin etenduse ajal esimesse ritta ühele onule sülle. Koju jõudnud, läksid kardinad ja nukud käiku, et seda kõike ise mängida, palavik vist tõusis ka. Minuga on üldse nii, et kui mind miski erutab, siis tükitab nagu palaviku tunne peale. Muidugi oli ka kino oluline, see oli suursündmus, kui kinno sai minna ja pärast sõbrannadega kõik need süžeed ise läbi mängida.

Koolis küll mingit näitemängutegemist ei olnud. Aga kuuendas klassis tuli emakeeleõpetajaks tohutult sümpaatne Vilma Klein, Eesti Raadios toimus mingi lugemisvõistlus ja tema andis mulle Juhan Liivi „Varjust“ ühe lõigu lugeda, sealt sain isegi mingi auhinna. See oli vist ka üks impulss, et Panso kooli proovima minna. Eks ma olin ikka õnnetu küll, et sisse ei saanud. Parasjagu avati Tallinna Kaubamaja, olin seal aasta ja kolm kuud müüja, müüsin meeste ülikonnariideid. Senikaua, kuni üks väga hea sõber võttis mul käest kinni ja tõi mind Viljandisse, et siin on üks selline kool, kultuurikool, kus ei õpetata küll näitlejaid, aga on üks võimalus sellele alale natuke lähemal olla.

Viljandist ei teadnud sa seni midagi?

Mitte midagi. Mäletan nii selgesti, kuidas esimest korda sõitsin lennukiga Viljandisse kultuurikooli astumiseks avaldust sisse andma. Aga laupäevane päev oli, kool oli kinni. Tollane direktor Priit Auspere elas Tallinna tänaval ühes pisikeses majas, läksin siis talle koju. Seisin seal ja mõtlesin: oh issand, see kolm aastat ma vahest ikka kannatan siin linnas ära.

Tollane Viljandi Kultuurikool, saan aru, sobis sulle hästi?

Jah, küll. Mäletan, et varem näiteks ei osanud ma isegi raamatukogust raamatuid laenutada. Kultuurikooli ajal tekkis harjumus, iga uue luulekogu pidi muretsema. Koolis olid meil praktikad, pidime Viljandi-lähedastes kultuurimajades igasugu üritusi korraldama, temaatilisi õhtuid, tantsuõhtuid, estraadikavasid. Diplomitööks lavastasime ühe väikese näitemängu „Hamlet Heidelbergis“, selle autorit ma ei mäletagi. Tõesti, erakordselt toredad inimesed olid siin. Muusikaliteratuuri õpetaja oli Raivo Laikre, kirjandusõpetaja Ants Salum. Loomulikult Kaarup ehk Karl Ader. Tänu sellele, et meie õppejõud Sirje Raudsik ja Karl Ader töötasid teatris, olime ka teatriga seotud, näiteks meie lavakõne tunnid toimusid „Ugalas“, need olid suured pidupäevad. Olime nii õhinas, panime valged pluusid selga. Praegu naljakas mõeldagi.

Oled siis „Ugala“ patrioot esimest päevast peale?

Kui ma olin alles noor näitleja, siis viibisin poolteist kuud onu juures Rootsis külas. Käisin ka teatrit vaatamas, nägin palju selliseid absurditükke, mida ka meil hakati tasapisi tegema, ja muudki. Kui ma siis tagasi tuln, sõitsin väljasõiduetaendusega Võhma kaasa. See oli üks päris tavaline tükk, tegevus toimus kohtusaalis. Istusin saalis ja mõtlesin: issand, kui head näitlejad meil „Ugalas“ on! Täitsa tõsiselt kohe! Või viimastest asjadest kas või see „Thjil Ulenspiegel“, kui seda koos lugesime, siis nagu ei haaranudki eriti, aga kui palju ilusaid rolle jälle! Ent ma ei ütleks, et see on patriotism.



Aleks Satsi „Lunastus“ (A. H. Tammsaare/A. Sats). Karin - Leila Säälük.
Esietendus 30. VI 1977 „Ugalas“.

Su teatrisse tuleku lugu „Kosjasõidu“ kaudu 1962. aastal on mitmes varasemas intervjuus kirjjas, aga räägime praegu su läbilöögirollist, „Törksa taltsutuse“ Katharinast tollase peanäitejuhi Aleks Satsi käe all.

Tegelikult oli enne seda veel Luise Vaheri „Katriina“, kus ma tegin üht noort aktiivset karjatalitajat, ja selle põhjal hakkas Sats mind nagu usaldama. Eks see Katharina oli ikka hull tegemine, jah. Pealegi värsis. Kõik teised osalised olid ju suured teatrikoolid või vähemalt filmistuudiod läbi käinud, minu jaoks oligi see roll nagu kursus kõrgemat teatrikooli. Lavakujundus oli Ingrid Aguri diplomitöö, ta tegi väga dünaamilise kujunduse, olid sellised sirmid, mida näitlejad ise pidid liigutama.

Algul oli Katharina ja Bianca osa peal kaks näitlejat, proovides tegime vaheldumisi. Ükskord kutsus Sats meid pärast proovi dekoratsioonikuuri ja ütles, et sellel teisel näitlejannal on paremad eeldused kui minul, aga ta on näinud ka seda, et kui tema teeb, siis mina istun, silmad punnis, kardina vahel, aga kui mina teen, olevat tema ükskord haigutanud. Ja nüüd on siis nii, et sulle jääb Katharina ja temale Bianca. Näed siis... Saatus.

Mis teater see 1960-ndate „Ugala“ siis oli, kuhu sa jäid vist küll pisut hiljaks... ses mõttes, et potentsiaalsed meespartnerid Heino Mandri, Einari Koppel ja Leonhard Merzin olid just lahkunud?

Jah, nemad küll. Merziniga jõudsin veel ühes tükis mängida, küll mitte partneritena. See-eest aga sain Merziniga mängida filmis. Kuid siin oli Heino Raudsik, erakordselt tore inimene ja toetav partner, ka Heino Arus, jälle erakordse temperamendi ja väga hea rütmitajuga näitleja.

„Ugala“ eripära olid mingid teemad, mida mujal oli vähe. Näiteks noorsoo



Aleks Satsi „Törksa taltsutus“ (W. Shakespeare). Hortensio – Edgar Valge, Gremio – Karl Liigand, Babtista – Eero Neemre, Bianca – Mall Sillandi, Katharina – Leila Säälük. Esietendus 29. III 1964 „Ugalas“.

teema. Satsil oli hea nina selliste asjade peale. Talle oli kaasa antud erakordselt hea rütmitunne. Kaks truppi töötas kogu aeg paralleelselt, ühed Satsi, teised Adraga. „Ugala“ oli tol ajal tuntud üle Baltimaade ja see oli suures osas ühe mehe, kriitik Sergei Levini teene, tema tõesti armastas „Ugalat“. Väga palju käisime teisi teatreid vaatamas, Moskvast ja Leningardis, Laurence Olivier’ d nägime, Grotowski „Apocalypsist“...

Ega vist su nooremad kolleegidki tea, et sa oled 1970-ndate „Ugalas“ ka kolm tükki lavastanud.

See oli juba hiljem, kui see ilus aeg oli lõppenud. Kui olin „Antonina“ ja lastetüki „Pahupidi polka“ ära teinud, oli jälle mingi kriis. Trupp seisis, tööd ei olnud. Sel ajal olid mul kultuurikoolis tunnid, seetõttu uurisin näitemänge rohkem. Mõtlesin, et oleks vaja niisugust lihtsat ja ausat tükki, ja leidsingi Liivese „Uusaasta öö“. Jaan Tooming oli enne siia tulekut seda Rakveres vaadanud ja mõelnud, et siia teatrisse ta tuleks küll! Nii ausalt teevad! Aga kui Korea reisil küsis mult Mihkel Mutt: noh, Aglaja Jepantšina, kas te peale „Antonina“ olete veel midagi lavastanud?, siis tuli mulle mõistus koju. Aitab! Jah, veel üheksakümnendatel olen juhendanud mitmeid isetegevuslasi, üks trupp oli mul EPTs, üks konservivabrikus, sealt tuli teatrisse näiteks Indrek Taalmaa.

Nüüdki vahel naised ikka ütlevad, et paku veel midagi, aga ma ise küll pole tõsisemalt selle peale mõelnud. Aga proovis näidendi intriigi otsida ja välja pakkuda, vaielda, see meeldib mulle küll. Kui tegime Rimma Kretšetovaga „Hamletit“, ütlesin, et ma olen absoluutselt kindel, et Hamleti isa on elus. Rimma hüüdis selle peale: *Leila, võ geni!*

Aga, jah, millalgi 70-ndate teisel poolel algas agoonia. Mängida midagi ei olnud,



Aleks Satsi „Juudit“
(A. H. Tammsaare).
Juudit –
Leila Säälük,
Olovernes –
Aarne Laos.
Esietendus
27. XII 1969
„Ugalas“.

lõpuks hakati neid hirnsaid vene tükke tegema. Olid kahekümne ühe päevased ringreisid, mõnel pool paarkümmend inimest saalis. Tegime ka Dostojevski „Idiooti“, ise muidugi arvasime, et oleme kuldmunaga hakkama saanud, aga saime hoopis pahandanda, kuidas me üldse julgeme sellist asja teha. Enn Kose oli teatrijuhtidest üksinda, Sats oli juba haiglas. Kõige jubedam aeg on mul meelest läinud, olin vist sel ajal dekreedis. Aga siis tuli ühel hetkel Tooming ja kogu halb oli kõigil meelest läinud.

Kuidas trupp Toominga vastu võttis? Käivitus see koostöö kohe?

Jah, esimesest hetkest. Ta pani kogu trupi teistmoodi hingama. Ta oli ju sel ajal Eesti kõige-kõige... paljud esialgu ei uskunud, et ta võiks tulla meile, väikesesse teatrisse. Ta tuli meile lahtiste käte ja lahtise südamega. Inimesed läksid nii avali, kõik olid äkki nii heatahtlikud. Proovid olid täielikult loominguilised, ainsatki proovi ei tehtud poole jõuga. Jaan on ju ikka kohutavalt tark inimene. Minu ja Rein Malmsteniga hakkas ta tegema „Mäekuru varjus“. Ta rääkis meile, mis ta oli lugenud, meie Reinuga kuulasime, läksime lavale, ja selgus, et ta oli rääkinud



Kaarin Raidi „Juudit“ (A. H. Tammsaare). Juudit – Leila Säälük.
Esietendus 13. XI 1983 „Ugalas“.

meile lavastuse valmis. Kusjuures tema lavastused ei lagunenud, see oli rõõmus mäng kerge meelega.

Mäletan, et „Kihnu Jõnnis“ otsis ta nii kaua seda Matilde tantsu, proovis ja mõtles igatpidi. Siis, kui teda kõrtsis laevale kaubeldakse, küsib Matilde: kas seal linnasid ka on?, ja kui ma seda ütlesin, hakkasid poisid naerma. Jaan ütles selle peale: mis te naerate, niikaua kui inimene küsib, ei tohi kunagi naerda. Mulle tuleb see alati meelde, vaadates oma lapsi, kui nad ütlevad oma lastele: ah, mida sa küsid kogu aeg! Aga kui sa tead, sa pead vastama! Niikaua kui inimene küsib, ei ole ta surnud. Või siis nimed. Jaan rõhutas alati, et igal nimel on väärtus. Sellest ajast peale on mulle tähtis, et alati nimetataks inimest eesnimega. Jaan õpetas meile, mis on väärt dramaturgia, surus meile raamatud pihku. Jaanil olid oma tähtsad teemad, mida ta puudutas. Sellest ajast on mul ka suhtumine, et pole tähtis, kui suur või pisike roll on, aga kui teema sind puudutab, saad ennast sellele keskendada. Minu teatriteel algab ja lõpeb kõik Jaaniga, ma ei või sinna midagi teha. Selle lühikese aja jooksul, mis ta siin oli, tegi ta mulle palju asju selgeks. Ka selliseid, millest tänapäeval enam ei hoolita.

Üks teemasid, mis on väga tugevalt kõigis su viimase aja rollides – „Rongides“, „Niskamäes“, „Ulenspiegelis“ –, on kindlasti ema-teema. Tegelikult algas see juba ammu tükist Gulbise „Lõokese talu“. Kui vana sa siis õieti olid?

Vist kolmkümmend kuus. Arvo Raimo, Peeter Jürgens ja Anne Margiste olid minu lapsed. Ma ei mäleta, et sellega oleks mingeid mõistmisraskusi olnud, ta oli nii lihtsas, loogilises keeles. Meil kõigil on emad ja vanaemad olemas. Seda ema



Heino Torga „Idioot“ (F. Dostojevski). Vürst Mõškin – Rein Malmsten, Aglaja – Leila Säälük. Esietendus 2. XI 1976 „Ugalas“.

tahaksin tegelikult uuesti mängida. „Lõokese taluga“ seoses tuleb meelde, et sel ajal õppisin ma kuduma. Läksin muidugi jälle nii hasarti, et ringreisidel bussis istusin tagumisel istmel ja muudkui kudusin, nii et kampsunist sai hommikumantel, ja etendusel, selle asemel et öelda: käisin Petersoni Aline juures vaarikataimi toomas, ütlesin: käisin Petersoni Aline juures kudumas. Ühel etendusel vanas majas, tulid lõpus pisarad silma ja mu vanem poeg hüüdis üle saali: ema, miks sa nutad?

Kui keeruline ületulek uude „Ugalasse“ oli?

Päris keeruline. Vanas majas oli meil nii intiimne saal, olime harjunud palju vaiksemalt rääkima. Kui esimene tükk „Rahva sõda“ siia lavale toodi, ei saanud ma algul eriti hakkama. Mäletan, kuidas vanas majas olnud „Mäekuru varjus“ toodi siia majja üle. Kui lava oli üles pandud, läksin seda saalist vaatama, ja äkki sobis see nii hästi, see oli kuidagi nii loomulik, see väike majake seal ja ümberringi nii palju tumedust ja avarust. Me olimegi nagu mingis tumedas orus, nagu mäekurus.

Üks lugu tuleb mul veel meelde. Oli meil vanas majas kolhoositükk „Loobumised kevade kasuks“ ja mul oli seal üheksateist lehekülge monoloogi. Läksime sellega Tallinna, aga mitte Draamateatrisse, vaid „Estoniasse“, suur orkestriauk lava ees. Sats ütles mulle enne algust, et nüüd sa pead selle monoloogi nii, et kopsutükid lendavad. Seda ma ka tegin, sest mina ju lavastajat usaldan. Aga mu sõbranna, kes istus neljandas reas, ütles, Leila, ma ei saanud ühestki sõnast aru, mis sa rääkisid. Siis ma jõudsin järeldusele, et mina olen väikese teatri näitleja, miks ma peaksin siis suures linnas nii kõvasti karjuma, et kopsutükid lendavad.



· Jaan Toominga „Kihnu Jõnn“ (J. Smuul).
Mathilde – Leila Säälük, Jõnn – Lembit Eelmäe. Esietendus 6. III 1980 „Ugalas“.

Kui tihti sa praegu „Ugala“ vanasse majja satud?

Kui me uude majja tulime, läks ikka väga palju aega mööda, kui ma üldse ei käinud. Aga kui siis ükskord läksin, oli see väga jube. Iga nurk, kõik need kägisevad trepid, tuletasid kõike meelde. Keldris, kus meil oli proovisaal, peeti vist mingit kõrtsi, igal juhul haises kohutavalt. Nüüd on seal kuidagi normaalsem, nii et vahel ikka käin. Seal on odavate kangaste müük.

Mäletan, et uue „Ugala“ ehitamise ajal oli vaidlemist, kas teatrimaja ikka nii surnuaia kõrvale sobib. Kuidas selline naabrus nüüd, kakskümmend aastat hiljem tundub?

Väga hästi. Ma arvan, et ka publik on sellega harjunud. Aga endal on ka hea rahulik. Istud garderoobis, ootad oma etteastet, vaatad aknast välja ja mõtled. Mu ema puhkab ka sellel surnuaial.

Milline naine ta oli?

Väga lihtne naine, väga sõbralik. Inimesed käisid tihti tema juures oma muresid kurtmas. Ja iga mure, iga nähtuse peale oli tal oma laul. Lohutuseks.

Kas sa oled nõus rääkima, mille/kelle poole sa siis pöördud, kui mõtled meist suuremate-kõrgemate asjade peale?

Olen end alati tundnud kohutavalt hästi looduses, maal ja metsas. Ma võin metsa isegi ära eksida, aga ma tunnen end seal vabalt. Laste ja lastelastega oleme igal kevadel teinud väljasõite metsa, et puid kallistada. Paneme seljad vastu puud



Lembit Petersoni „Kõik aias“ (E. Albee).

Jenny – Leila Säälük, Richard – Aarne Üksküla. Esietendus 28. XI 1982 „Ugalas“.

ja saame jõudu. Äkki ma olen siis maausku? Muidugi on ka meri oluline. Kui ma hakkas Saaremaale sõitma, siis juba mere peal tundun endale kuidagi rikkam, andekam ja ilusam.

Aastakümneid oli „Ugala“ märgiks partnerlus sina ja Rein Malmsten. Aga arvuliselt neid ühiseid tükke vist väga palju ei olnudki?

Ei olnud. Arvo Raimo või Enn Kosega olen kõvasti rohkem koos mänginud. Reinuga sai tehtud paar suurt asja, „Juudit“, „Kangelaslik komöödia“, „Lunastus“. Lihtsalt tundub, et on palju. Reinuga koos me nagu kasvasime nende rollide pealt. Ega me elus tegelikult väga palju ei suhelnud, hoidsime rohkem omaette. Võib-olla saalist vaadates tundus, et meie rütmid laval klappisid kuidagi paremini kokku?

Olovernest mäletan muidugi hästi. Isegi seda proovi, kus Reinul see roll sündis. See oli meie peegliatega proovisaalis, mis pole muidugi mingi proovitegemise koht. Kaarin Raid nõudis, et seinad kinni kaetaks, proovisaali toodi prožektorid. Reinul, mäletan, oli sel päeval veel hääl ära. Ja siis ta tuli, see roll.

Oled sa selles mõttes vana kooli inimene, et sulle meeldib laval täpne tekst?

Nooh... tükk aega mulle ei meeldinud täpne tekst. Selles oligi probleem. Kaua aega ma ei osanudki tekstiraamatuga tööd teha. Paljud lavastajad on seda proovis lubanud, räägi oma sõnadega, aga see tegi kuidagi mugavaks. Jäidki lõpuks oma teksti rääkima. Kuni Peeter Tammearu hakkas nõudma täpset teksti, ütles, et see on täiesti ebaprofessionaalne, kui sa nii teed. Nüüd olen sellest muidugi aru saanud. Kuigi, eriti tõlkenäidendi puhul, tundub mulle vahel ikka, et nii, nagu mina

Valdur Liivi
„Lõokese talu“
(H. Gulbis).
Zelma –
Leila Säälük.
Esiatendus
29. II 1976
„Ugalas“.



tahan öelda, on nagu õigem. Kas see tõlkija nüüd ka alati nii täpne oli. Sellepärast ma, jah, vahest kaklen.

Aga kui rääkida sellest ühest viimasest, aastapreemiaga pärjatud emast Urmas Lennuki näidendis „Rongid siin enam ei...“. Kas ei olnud tunnet, et teksti on natuke liiga napilt, et see ema jätab liiga palju asju enda sisse?

Oh ei, selles just see väärtus ongi. Nii täpne ja paigas tundus see kõik olevat. Mind üllatas väga, kui me autoriga esietendusel kohtusime, et tegemist oli ikka nii noore mehega. Kuidas ta küll oskas nii hästi vanainimese sisse pugeda!

Tahad sa – kas või enda jaoks – oma tegelase käitumise viimseni ratsionaalselt lahti seletada või jääb ka midagi ainult intuitsivseks? Et tunnen nii, ja see on õige!

Jah, seda on tihti. Ja miks peakski üks naisnäitleja nii väga mõtlema. Targad naised küll, mina sinna kategooriasse ei kuulu. Satsi ajast tuleb mul meelde ka



Heino Torga „Niskamäe Heta“ (H. Wuolijoki).

Heta – Leila Säälük, Santeri – Margus Vaher. Esietendus 14. III 1978 „Ugalas“.

üks konkreetne lugu. Oli tükk „Kes päästab külapoisi?“. Seal on nii, et naine sünnitab mingi vördja, perekonnas on mingi tohutu intriig. Käisin siis mööda maja ringi ja kurtsin, et mina seda teha ei saa, mina sellest üldse aru ei saa. Satsil olid muidugi kõrvad iga nurga peal, kutsus mind enda juurde ja hakkas rääkima, mis võib elus ja perekonnas üldse juhtuda. Rääkisime ja rääkisime ja rääkisime. Sain veel mingi preemia selle osa eest.

Selline mõiste nagu näitleja hirm? Milles see seisneb? Mida üks näitleja kõige enam kardab?

See on vist see, et kui proovid on alles alanud, sa oled veel nii hell, ei ole selles materjalis kodus ja kui sa püüad lavastaja soovi realiseerida ning sulle tehakse äkki märkus, mis sind solvab ja endast välja viib, siis jääb see sinu sisse. Sa kordad sama viga. Kardan seda korrata ja teen selle tahtmatult uuesti. Sellest võib tekkida kramp, mis ei pruugigi üle minna. Ka see võib segama hakata, et tahad midagi väga-väga teha, parem on mõelda, las läheb nagu läheb. Kas või mu esimene Juudit – ma tõesti nii väga tahtsin seda teha.

Enamik sinu lavanaisi pole olnud mingid „päikesenaised“. Nad tapavad nagu Juudit. Nad müüvad ennast nagu Jenny („Kõik aias“). Nad valetavad nagu Nora. Ütle, kas sa oled püüdnud alati neid sisemiselt „õigeks mõista“?

Jaa, loomulikult. Pealegi, kus on näiteks näidatud, et just Juudit tappis Olovernese? Miks ei võinud see olla keegi teine? Või oli Olovernes ise elust tüdinud? Kaarin kordas proovis ikka: „Armastus. Loomulikult on see armastus.“ Isegi mitte noore naise rahuldamatus, vaid see on nagu liblikal, kes korraga tunneb, et tal on



Peeter Tammearu „Niskamäe kired“ (H. Wuolijoki). Ilona Ahlgren – Hilje Murel, Loviisa – Leila Säälik. Esietendus 16. XI 2002 „Ugalas“.

äkki tiivad, tal on võimalus veel midagi õelda. Ja ühel etendusel, usud või mitte, lendaski laval mu õlale liblikas.

Jenny oli alguses tõesti natuke arusaamatu, aga Lembit Peterson lavastajana oskas ta nii vahvasse raami panna. Ta ei reetnud ega petnud ju oma meest, vähemalt enda teada. Tal oli mehe jaoks raha vaja. Selline ülimalt siiras naisetüüp.

Aga on seda siiski ette tulnud, et sa ei leia seda „õigustavat“ konksu, ja pead rollist loobuma?

Üks kord. See oli „Iha jalakate all“. Naine, kes tapab oma lapse, seda ma ei suutnud endale vastuvõetavaks mõelda.

See oli näide materjali vastupanust. Aga tohutu rea lavastajaid oled välja kannatanud? Ühtki proovisaali ust sa kunagi kinni löönud ei ole?

Oota, las ma mõtlen... No ei ole vist. Pole sellist temperamenti ka. Lavastaja on nii tähtis, et sa ju väga tahad temaga kaasa minna. Ükskõik, kes ta siis on, olgu kas või tavaline näitleja, kes on lavastajaks hakanud. Ta ju usaldab mind, kui ta on mind osa peale pannud. Tõsi, on olnud lavastajaid, kes imevad su energias täiesti tühjaks. Sa valmistad prooviks ette, teed oma kohustusliku hommikuvõimlemise, lähed kohale, alustad prooviga, ja tunned, kuidas ta imeb su tühjaks.

Sa oled üles kasvanud kolm last, mis pole selle elukutse juures just väga tavaline. Kas elu ei ole sind kunagi seadnud valiku ette, kus tuleks ühest teise kasuks loobuda?

Lausa sellise valiku ette pole pannud, aga on olnud hetki, mil ma olen sellele



Jaan Toominga „Ullike Ootamatuste Saarelt“ (B. Shaw).
Pra – Arvo Raimo, Prola – Leila Säälk. Esietendus 25. I 2003 „Ugalas“.

mõelnud. Mul on ikkagi niisugune tunne, et see elukutse on mulle nii raskelt kätte tulnud, et ma ei suudaks sellest niisama lihtsalt loobuda. Täpselt samamoodi, nagu raskelt tulnud laps on seda armsam.

Kas väikese linna keskkond sind kunagi ahistanud ei ole? Kas see on ikka väga hea, kui distants teatrikülastaja ja näitleja vahel on peaaegu olematu, kui nad kohtuvad igal sammul, küll poes, küll kohvikus või sõidukis?

Et näitleja ei käi ise poes? Ju ma siis ei ole õige näitleja. Ei, mind ei ole see kunagi seganud. Vastupidi, see on väga tore, kui lähed kalapoodi ja tuttavad müüjad otsivad kohe paremad kalad välja. Küll on olnud selliseid aegu, kus pole ise kõige sirgemalt elanud, siis olen küll näinud, kuidas mõni vaatab linna peal pika pilguga. Aga mis seal ikka teha.

Ei, mul ei ole siin millestki puudu. Kui oleks olnud, ju ma siis oleksin juba noorest peast kuhugi mujale läinud. Minul on sageli iseendaga huvitavam kui igavas seltskonnas. Egoistlik? Aga nii ta on. Minu ring on eluaeg olnud teater ja kodu. Ma ei käi restoranides, poes ainult niipalju kui hädapärast vaja. Vabal päeval olen mõnuga kodus, askeldan õhtuni öösärgis. Loen. Raamatutest meeldivad ulmekad. Vaatan seriaale, midagi halba, ma leian, nad ei tee, sinna sisse on programmeeritud nii palju headust ja ilusaid inimesi. Tead, selles eas, kus mina olen, on kõige tähtsam tervis. Kui see on korras, siis on kõik, on uudishimu, on tahtmine teha, lugeda, aidata.

Kui sa enne rääkisid metsast ja puudest ja nimede väärtusest, siis kargas mulle äkki pähe, kui palju on praegu „Ugalas“ puu- ja mets-tüvelise nimega

näitlejaid: Tamm, Kask, Murel, Vaher, Lepp, Noormets, Soomets. Või võtame peanäitejuhid: Tammearu, Lepik, Tooming.

Jah, tõesti imelik kokkusattumus. Võib-olla on see märk sellest, et „Ugalas“ on kogu aeg olnud väga terve õhkkond, see on olnud terve organism. Külalised, kes meil mängimas käivad, imestavad alati selle üle, kui rahulik siin on tööd teha.

Ehk usaldaksid mulle mõne oma unistustest. Mõni rolliunistus? Eluunistus?

Minu üks eluunistusi on teha teatrikohvik näitlejatele. Seal on väga ilusad nõud, väga hea kohv ja tee. Väga hea konjak väga odava hinnaga. Näitleja võib tulla sinna pärast etendust, aga ka proovi ja õhtuse etenduse vahepeal. Tal on võimalus istuda osaraamatu taga, häälestada end etenduseks. Ümberringi on just tänasele tükile vastav atmosfäär, vastav muusika, küünlad... Sain selle idee Karjalast, seal oli ühes teatris selline klubi moodi puhvet, näitlejad tegid ise pärast etendust süüa. Kunagi käisin sellest isegi Allikule rääkimas, aga tema arvas, et need nõud läheksid ikka liiga kalliks.

Mõtlesin, et meie jutuaajamise lõpetuseks sobiks mõni tsitaat mõnelt su kangelannalt. Mis see võiks olla?

„Mina jään elama. Ma armastan imet, rutiini ma vihkan.“

Kes nii ütles?

Prola Shaw' näidendis „Ullike Ootamatuste Saarelt“ Jaan Toominga viimases „Ugala“ lavastuses.

Küsinud SVEN KARJA

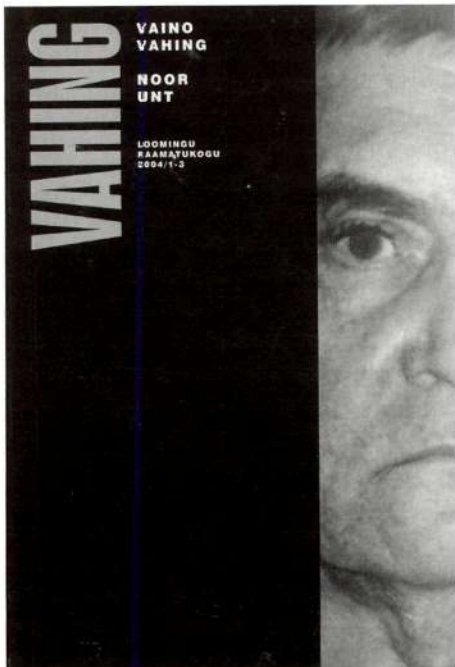
Aleks Satsi
„Loobumised kevade kasuks“
(O. Kool).
Rita – Leila Säälük.
Esietendus 17. III 1974 „Ugalas“.

Fotod „Ugala“ arhiivist



VAHINGU TEATRI LOOMINE

AARNE RUBEN



Vaino Vahing. Noor Unt. „Loomingu Raamatukogu“ 2004, nr 1–3, Perioodika AS, Tallinn, 176 lk.

„Unt lahutab naisest, tahab abielluda või koos elama hakata kolmanda naise-ga, kuid ei armasta kedagi. Ta on traagiline ja ei ole ka. Konkreetsetes, lühikest ajavahemikku hõlmavates tegudes on ta ideetu, aga tema hoiak, eluviis tervikuna omaks nagu mingit ideed. Millist? Just tema hoiakus peitub idee *à la* Kierkegaard – mitte idee labastatult ja lihtsustatult, vaid idee kui mõte.“ (Lk 95)

Teos on tegelikult meeletult põnev. Objektivne lugeja näeb selles kahte peategelast: hüsteerikust geeniust **Mati Unti** ja tema hingearsti dr **Vaino Vahingut**.

Säilitan oma toas ikka käeulatuses „Mana“ 1999. aasta numbrit, kus ju lausa fotoreportaaž seltskonnast, keda Va-

hingu mõttepäevikus kujutatakse. See on **Ivar Ivaski** ja **Juhan Viidingu** saabumine Undi ja ta naise **Kersti Kreismani** juurde 1974. aasta septembris. Siin näeme tõesti kogu seda seltskonda: sigaretisuitsu mattunud Unt, kes püüab Viidingut miskipärast õpetada, **Ain Kaalep**, kes kuulab Viidingut hardunult, **Andres Ehin**, kes kisub üksinda pläru, jpt. Tegemist on džentelmenidega, kes soovisid vähemalt kaheksa tundi päevas intellektuaalselt sädeleda. Paljud neist moodustavad omaette vaimuruumi, enamik jäi väga kardinaalselt omaette isiksusteks hoolimata sellest, et 1960-ndate lõpu suhteliselt vabamas atmosfääris elati boheemlasliku *community*’na, kõik mõistsid kõiki. Kui kedagi solvatakse, siis alati kaudsete sõnadega, näiteks: „Väga huvitav kiri Paul-Eerikult, mis paljastas ta ebasiira suhtumise minusse kui tuttavasse, kui kirjaniku... Nüüd on sellel lõpp.“ (Lk 95)

Teosest selgub ülihästi kirjanikuks olemise paradoksaalne nõiarang: tahad olla kirjanik, siis pead sa tundma inimesi. Et neid tunda, peab nendega väga palju suhtlema. Kui sa aga suhtled, siis tõmmatakse sind paratamatult intriigidesse. Mida kogenematum oled, seda altim oled sa neid ise üles kütma, kui aga oled elukogenud ja väiklasest norimisest üle, siis ei ole sa intriigid üleskütamiseks suutelinegi, sind tõmmatakse neisse.

„Kui Kaalep ütleb, et lapsed, ka tema tütar Triin, Unti austavad ja mõistavad, kuid Vahinguni veel ei küüni, siis on Unt sellest häiritud. Vaat kui viskab mind konjakiklaasiga.“ (Lk 98) Miks nii?

Ajakirja „Estonica“ andmetel on tänapäeval olemas *new bold Estonian literature*. Need on mu arvates just nood



Jaant Klõšeiko foto (ajakirjas „Mata“ 59, 1999.)

Ain Kaalep, Ivar Ivask, Juhan Viiding ja Andres Ehin
9. IX 1974 Mati Undil külas.

tegijad, kes ei viska konjakiklaasiga, kui keegi nende loomingut meelega alahindab. Tundub, et tegemist on sootuks uue ajastuga, kus nii kergesti ei solvuta. Kade loba ei häiri näiteks **Aapo Ilvest**. Aga Vahingu tegelane Unt on sellest kohe väga häiritud. Muidugi, teose loogika kohaselt on noor Unt hüsteerik. Ta ei tereta kedagi **Eglitist**, ei tule kohtumisele uhke **Runneliga**, ta toob Moskva hotellist „Rossija“ kaasa totaka reisielamuse, sest „*ustanovka* on selline“, et peab tooma.

Tänapäeva noored kirjanikud mitte ainult ei kakle omavahel, kahjuks kipuvad nad ka vähem omavahel suhtlema, palju vähem kui toonased.

Teoses antakse aimu, miks on noor Unt hüsteerik ja vahepeal ka paranoik. Ta suhted vanematega on väga problemaatilised. Kust algab psühhootiline seisund, mida ka mitme aasta pärast keegi skisofreeniaks ei diagnoosi? Olen kuulnud teooriat, et selline vaimuhaijus võib tekkida isiksuse distsipliini-

puudusest. Ja muidugi tulevad arvesse lapsepõlve mõjud – see on sõnapaar, mida Vahing ka ise tänapäeval kasutab.

Nõndaks, edasi. Noore Vahingu kirjapäevikus kõlab mõte, nagu hakanuks ta teosega „**Sina**“ oma psühhiaatri-imagot lõhkuma. Et toonases ühiskonnas ei usaldatud enam psühhiaatrist kirjaniku, kes kirjutab novelli, milles Mina käitub niivõrd moraaltult Sinaga. Aga see juba on kirjaniku elukutse eripära: alati on tegelasi, kes sind ennast su tegelastega samastavad. Salman Rushdie näiteks paigutas oma viimase romaani tiitellehele hoiatuse: ei tasu solvuda, solvumisaltitel inimestel tasub see raamat juba alguses kõrvale heita. See hoiatus on kaubanduslik: kui oled loll, siis ei kehti su jaoks selle raamatu puhul kunagi „parim enne“. Säilitustähtaeg on siis alati ületatud.

Lootuse andmine on üks esimesi asju, mis kuulub psühhiaatri elukutse juurde. Seda näeme VV raamatust. „Vaintsa“ lohutab noort Unti, sest tollel olevat



Mati Unt „Vanemuise” perioodil.

tõsised seisundid — võiks ehk juba paranoiat diagnoosida, sest viimane peab **Kuno Otsust** oma vaenlaseks nr 1. Aga Unt ei lepi sellega, et ainult teda lohutatakse: tema peab lohutajat tingimata vastu lohutama. Noore Vahingu puhul on see tõesti võimalik, rasked ajad ju. 12. oktoobril 1969 tunneb ta, et kirjandus- ja kunstiringkonnad suhtuvad temasse kui profaani. Ja siis 1972. aasta kevaddepressioon: „Tartu on nii räpane, inimeste sagimine nii mõttetüü, et kui püstol oleks, siis laseks ennast vist maha. Kuhu minna? Palamusele? Pole mul Palamust... Mida sinult soovin, naine? Mitte midagi peale üheülbaliste kihude rahuldamise.” (Lk 96–97)

Ja Unt tahab Vahingut aidata. Ta hoolitseb Vahingu korteri puhtuse eest ja kõneleb talle, et nii noorelt põhja joomine ei ole suurem asi.

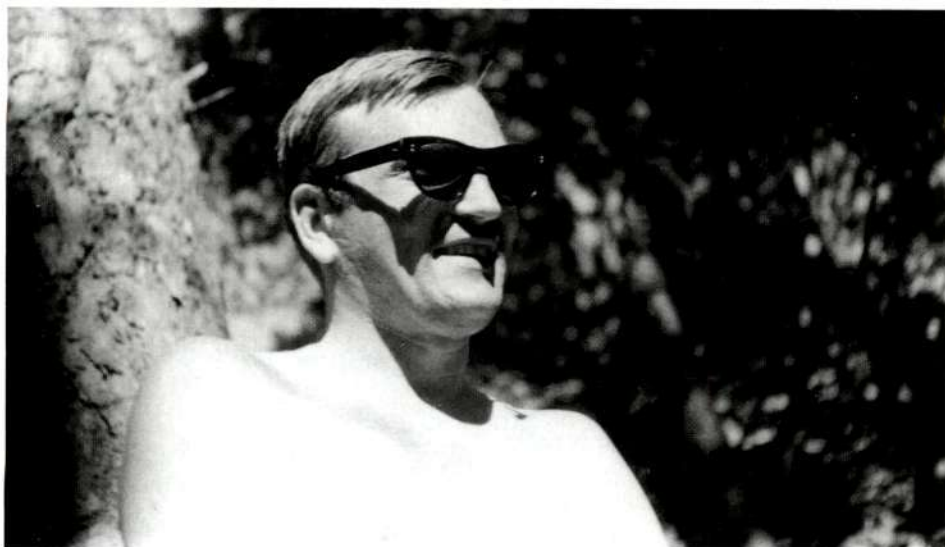
Lapsesuu küsib: miks on vaimutohteril depressioon? Kas ta ei tunne piisavalt psühhotehnikaid, et ängi maha suruda? 1967. aastal avastas **Arthur Janov** primaalteraapia ja see oli sama tähtis pöördepunkt kui kloorpromasiini leiutamine. Lapseea hingelise haigetsaamise ja gamine suureks ja väikeseks primaal-

stseeniks oli revolutsiooniline. Kahtlemata pidi Vahing teadma, kuhu ameeriklaste psühhoteraapiline mõte liigub. Ta teadis, et rängast depressiivsest seisundist on otseväljapääse. Ja kui psühhoteraapeut selle väljapääsu inimesele rajab, siis tegutseb ta üksnes sõnade, mitte ravimitega. See polnud ameerikalik, see oli demokraatlik ja humanistlik.

Uhiuued psühhoteraapiakoolkonnad ei olnud toonases N Liidus kättesaadavad. Depressiooni sattunud arst ravis end ise. Ta ravis iseend kas või sellega, et aitas päevast päeva teisi. Teiseks ravis ta end kirjutamisega. Sa ei pea maksma viitsadat dollarit Beverly Hillis primaalteraapia keskuses, kui võid minna oma isakoju, aasale, kus harva käid — ja kirjutada seal pika luuletuse. Kui see muidugi aitab hingehädast üle.

„**Noores Undis**” on märkimisväärne see, et Undi (väidetav haige) luuletused on huvitavamad kui Vahingu (väidetav terve) analoogilised katsetused. Mõistagi oli Unt haige üksnes väidetavalt.

Julgen arvata, et kui mõni patsient küsis „Sina” autorilt, kuidas ta julges seesuguse jõhkra raamatu kirjutada, siis vastas ta, et miks mitte. Vahing võis ju



Fotod Kaiju Orro arhiivist

Vaino Vahing 1960-ndate aastate lõpus.

patsiendile öelda, et vaimutohter on kohustatud kõik variandid paberi peal läbi mängima, mis elus iganes ette tulevad. Suheldes kinnismõttelise patsiendiga on psühhiaater üldse väga delikaatses olukorras: kuidas sa tõestad inimesele, et kaaskodanik X ei ole tegelikult tema vaenlane number 1?! Ja kas ta arvab nii rumalusest või paranoilisusest? Heakene küll, paranoikule annad rohtu, aga kas rumaluse ravi on ikka haridus? On ju haritud lolle märkimisväärselt ning veel suurema seltskonna jaoks tähendab haridus vaid karistavat ja ranget õpetajannat. Psühhiaater, kes lahendab neid keerukaid filosoofilisi küsimusi, peab lõpuks paratamatult jõudma probleemi-deni, et kas rumalus on haigus või pääsemine, kas surm on haigus või pääsemine... Californias primaalteraapia keskuses lahendatakse neid probleeme muidugi veidi teistmoodi. Kuid välja jõutakse ikka samade küsimusteni.

Muu hulgas jääb raamatust mulje, nagu oleks kõigil kolmel erinev visioon teatri tegemisest: niihästi Undil, **Hermakülal** kui ka Vahingul. Igäühel justkui oma teater. Õigupoolest on minul väga raske öelda midagi paikapidavat

toonase „Vaino Vahingu teatri“ loomise kohta: sündisin ju samal kuul ja aastal, millest jutustab selle raamatu 46. lehekülg. (Niisiis võin end peaaegu kaasaegselt pidada!)

Unt Vahingule, 1972: „Nii silmator-kav on su jutustusest õhkuv soov teatrit muuta omanäoliseks, teistest olnud teatritest erinevaks, „Vahingu teatriks“, nagu Jaan Tooming selle aasta või rohkem tagasi sõnastas. Milline teater see on, see peab selguma siiski praktikas, sa varjad selle (hellatundelisusest arvatavasti) müstifitseeritud terminoloogia ja hämara stiili taha.“ (Lk 85–86) Edasi selgub kirjast, et olulisem on, kui Vahing kirjani-kuna oma tõelise lavastaja leiaks. Kandidaadid langevad üksteise järel ära: Hermaküla (hull kabalistikani), **Normet** (ainult päevaprobleemide lah-kaja), **Kaarin Raid** (naine ja pealegi liiga häbelik), **Mikiver** ja **Komissarov** (avan-türistid), vanamehed (ei saa VV-st aru). Sest kõigest siis johtubki, et Vahingule on vaja täiesti erilist lavastajat, kes oleks andekas ja tunnetaks oma erilisust. Eri-liseks lavastajaks osutus aga ikkagi hull Hermaküla, kes tõi lavale „**Mehe, kes ei mahu kivile**“ ja „**Faehlmanni**“.

KIRJUTADA TEATRIST...

LEA TORMIS

Hakkasin koostama nimekirja neist hädavajalikest raamatutest eesti teatri kohta, mis meil veel puudu. See sai väga pikk. Parem on rõõmustada selle üle, mis olemas ja teada olevalt tulemas. Vaatamata sellele, et teatrit jäädvustada ei saa, on seda alati püütud teha. Ja kes vähegi teatrijalooga tegelnud, tunneb heameelt peaaegu iga kirjapaneku üle.

„Mida üldse tähendab olla üles kirjutatud? Mingis suhtes tähendab see sama, mis olemas olla. Millest jääb jälg, see on olnud, millest ei jää, seda poleks nagu olnudki. Millegi jäädvustamine, nii et seda saab mäletada, on vähemalt niisama tähtis kui millegi toimumine.“*

2003. aastal on teatriramatuid (siinkohal piirdun just eesti teatrist kõnelevatega) ilmunud isegi rõõmustavalt palju. Kõik need vääriskid tagasisidet, omakorda mingit peegeldumist kirjasõnas. Peale registreerimise „Teatrielu“ kroonikaosas ka lühiseloostust, parem oleks — arvustust kas või siinsamas TMKs. Praegu, aastavahetusel, kui neid ridu kirjutatan, polegi mul veel täit ülevaadet ilmunust. Neid raamatuid peaks vähemalt kümnekond olema, mis polegi vähe. Mul on ülesanne siin kahest erizänrilisest eesti teatriramatust kirjutada.

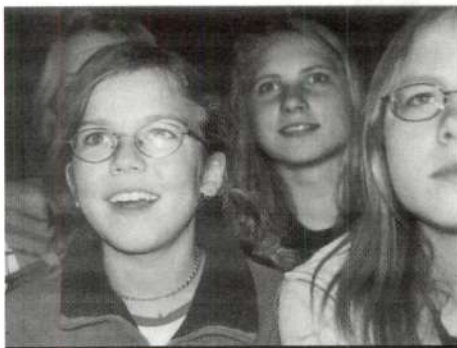
Rait Avestik. Eesti lasteteatrid. Härma-
metsa talu kirjastus, 2003, 204 lk.

Sellise raamatu ilmumine on juba iseenesest sündmus. Sain ülevaate meie lasteteatrite praegusest arvust, olukorrast, repertuaarist. Tunnistan ausalt — paljut lugesein siit esmakordselt. Liigkasutatud sõna „kaardistamine“ on see-

* Mihkel Mutt. Eestlusest. Fabian, 2003, lk 80.

RAIT AVESTIK

EESTI LASTETEATRID



kord omal kohal. Vähemalt üks teatricharu on seega kaardistatud, alusuuring on tehtud.

Järgnev pole õieti arvustus, sest ma pole võimeline võrdlema, kui täpsed on repertuaariloetelud, ega oskaks ka kontrollida kõiki muid fakte (vt lk 202 „Materjalid teatrite kohta“ — ainuüksi info-raasukeste kokkukorjamine paistab olevat suur töö). Häbi öelda, aga ma ei teagi, kas ja kus (peale mõne entusiastliku teatritegija enda algatuse) praegu kogutakse, talletatakse, järjepidevalt süstematiseeritakse selliste väiketeatrite arhiivimaterjale. Kas keegi on ka k o - h u s t a t u d neid dokumenteerima, kas need TMMi jõuavad? „Teatrielu“ kroonika registreerib küll ka nn vabatruppide lavastusi, aga ma ei tea, kas kogu teave sinna jõuabki.

Mõne harrastusliku väiketeatri kohta (millest seni ainult kuulnud, kui se-

dagi) tahaks rohkem infot. Aga ilmselt seda polegi, vähemalt kirjapandud kujul. Arvustusi ilmub suurtest teatritestki vähe. Lasteteatritest on tehtud mõned bakalaureuse- ja üks magistritöö, seega – varem läbi töötatud materjali pole palju. Avestiku raamatut lugedes veendun taas, et ka Kultuuriministeeriumi tellitud eksperthinnangutel on teatriloos seisukohalt mõtet.

Seega: käesolev raamat on ühekorraga ülevaade ja teatmik – mitmesuguse informatsiooni (sündmuste aastad, teatrite kontaktandmed, lasteteatrite organisatsioonid, festivalid, rahastamine jne) koondaja. Osalt ka lasteteatri bibliograafia. Repertuaarinimekirii niikuinii. Selle osa väärtus on ka teatrilooliselt suurem, kui „kuivade andmete“ kohta ehk arvataks. Nii ajaloo jäädvustamise seisukohalt kui ka lähiaastate ülevaate kättesaadavuse mõttes (näilises info-uputuses valitseb enamasti infopuudus). Tundub, et teatrikorraldusliku külje, ühiskondliku konteksti, publiku-uuringute tähtsust tuleks üldse rohkem teadvustada. Avestiku töös on selleks vähemalt alus pandud.

Ühtlasi on raamatus antud ka hinnangulisi lühikokkuvõtteid üksikute teatrite tegevusest. Mõne väiketeatri puhul on need küll ülinapid; aga ei saa vist eeldadagi, et autor oleks ise kõik lavastused ära näinud (kui kirjapandut võtta pole).

Kuigi repertuaariloeteludestki võib midagi teatri sisuliste taotluste kohta välja lugeda, püsib soov pisut rohkem kuulda, olgu või ühe-kahe lavastuse kunstilisest kandvusest. Kas või nii palju, kui on näiteks VAT-teatri ülevaates. Või Tartu Lasteteatri loomingu lühiise-loomustuses.

Mis viimasesse puutub, siis selle loovnähtuse kadumine (ärakaotamine) on üks valusaid punkte meie lasteteatrite loos. Autor vaeb objektiivselt tolle teatri tegevusi-nõrkusi, kuid on tunda

kriitilist hinnangut ka asjade käigule ja linnaisade suhtumisele. Siinkirjutaja jagab seda. Ma ei tea, kas eesti teatri ajaloolise tähendusega algkodu-hoone lastakse lihtsalt laguneda või müüakse muuks otstarbeks maha (nüüdseks olevat sealt lahkunud ka Teatrilabor)? Kas eesti kutselise teatri 100. aastapäeva eel tekib kaasaegne paralleel Wiera teatri vältimatu ja õnnetu lõpuga 1903. aastal? Teadmata asjade praegust seisust, jääb üle loota Tartu vaimu kultuurilembusele. Seda enam, et „Nipernaadi“ puupüsti täis suveetendused tõestasid vana „Vanemuise“ aiapidude legendaarse koha tänapäevast sobivust ja atraktiivust.

Paljukest me teame venekeelsete väiketruppide kohta? Raamatu antud lühiteave ärgitab taas lisa küsima. Kuigi autor endale seatud ülesande piirides neile ehk vastuseid ei tea. Või on teadlikult diplomaatiline. Lk 121 näiteks – kui rääkida ühe lavastaja monopolist (tugeva loovisiku ümber koondunud väiketrupp pole ju haruldus), siis tahaks ka teada selle seni kiiduväärselt tegutsenud teatri („Ilmarine“) tulevikuperspektiividest, lavastajate järelkasvu võimalustest autori pilguga nähtult. „Tuuleveski“ ja „Lepatriinu“ – viimase puhul ei saa raamatust õieti aru, kui suur on ja kellest koosneb trupp. Ja mida tähendab mängimine eestikeelse fonogrammi järgi. Pantomiiimi?

Võib-olla pole nende küsimuste koht siinses kirjatükis. Aga kes A on öelnud, peab varem-hiljem ka B ütleva: lugeja häälestub autorilt ootama edaspidist teemaarendust! Seda enam, et lastelavastuste praegust k o g u p i l t i ju raamatust ei saa. Nagu uurimistööle kohane, on autor käsitlusobjekti selgelt piiritlenud, mis on väljaande kompaktsusele muidugi kasuks.

Raamatu sissejuhatuses on sõnastatud n-õ ideaalne, efektiivne lasteteatri mudel: väiketeater, kutselisus, profes-

sionaalsus, majanduslik toetus riigilt. Sellega saab põhimõtteliselt nõus olla. Tehnilisi efekte, massistseene, meelelahutuslikku melu jms pakuvad muud meediumid niigi küllaga. Intiimsemas ruumis lastele ja lastega elusate ja leidlike ja ehtsate teatrimängude mängimine oleks just teatri kohus. Sellele lisaks vajavad siiski nii tegijad kui vaatajad ka suure lava kogemust – kas või suuremate muusikalavastuste näol. See tingib ka nn riigiteatrite lastelavastuste käsitlemist (mida siin ei tehta) ja sisulist analüüsimist, kui tulevikus loodetavasti kogu meie lasteteatri lugu (ka varasem ajalugu) kokku kirjutatakse.

Miks ja kas üldse peab lasteteatrist eraldi kirjutama? Raamatu teoreetilistes peatükkides („Teater lastele“, „Teater nukkudega“) on vastav alapealkiri „Milleks on vaja lasteteatrit?“. Kunstilised nõuded laste- ja täiskasvanute teatritele ju erinema ei peaks. Selles asjas toetub autor autoriteetide, ka lavapraktikute seisukohtadele, ega kipu ise otseselt teoretiseerima. Kuid ta seisukohad kooruvad siiski päris selgelt välja. Ja vaidlema ei kutsu.

Lasteateater ei vaja mingeid eraldi teooriaid, alustõed on tõesti igale teatri liigile samad. Spetsiifika lähtub pigem vanuselistest eripäradest ja muutumistest. Ja tänapäeval aina rohkem üldisest keskkonnast, mis laste maailmapilti tita-east peale kujundab. Teater saab olla vastukaaluks visuaalse meedia agressiivsele pealetungile, kus etteantud (kliše)kujutised pärsivad individuaalse kujutlusvõime erinevusi ja rikkusi. „Teater saab olla kohaks, kus keelel ja sõnal on väärtus“ (lk 17) – see asjaolu muutub üha olulisemaks. Kuigi lasteteatri kriitikud (raamatu autor sealhulgas) kaebavad, et eesti lasteteater olevat liiga tekstikeskne. Ega mänguline, kujundlik, kehakeelne teater välista head sõnakasutust. Sõnamängudki pakuvad lastele suurt lõbu. Mujal, pikaage-sama

turumajanduse maailmas, Põhjamaades eriti, kasutatakse regulaarselt just uue meedia võimalusi ka laste suunamiseks raamatu juurde, lugema ärgitamiseks. Asjaolu, et just Põhjamaade külalislavastajad on teinud meie viimase aja parimad lastelavastused, paneb mõtlema.

Kooliteatrid oleksid täitsa eraldi teema, mis vääriks omaette uurimist. Raamatu peatükk „Teatriõpetus“ keskendub teatriõppe kui protsessi, spontaanuse ja loova eneseväljenduse, suhtlemisõppe ja ühistegevuse tähtsusele. Mitte lapsnäitlejate ettevalmistamisele või etenduskõhlikule lõpptulemusele. Siin aimub raamatut sümpaatselt läbiv mõte lasteteatrist kui kunsti kaudu inimeste arendamise ja –kasvatamise kohast.

Nukuteatri spetsiifikat käsitlev peatükk refereerib pikemalt Rein Raua ja Juri Lotmani teooriateadlikke esseesid, tuues olulisi mõtteid õiges kontekstis laiemasse käibesse. See on otstarbekas, kui autor end selle ala asjatundjaks ei pea. Asja eest on ka Jaan Toominga essee „Asjaarmastajad ja elukutselised“ refereerimine harrastusliku ja kutselise teatri vahekorra puudutamisel. Minu meelest on sõnal „diletant“ halvustav kõla, ka nõukogudeaegne „isetegevuslane“ mõjus kroonulik-upsakalt. Igasuguse kunstiloome, olgu kutselise või harrastusliku, esmaeeldus peaks olema armastus asja vastu, millega tegeled. Vanaaegne sõna „asjaarmastaja“ võiks sobida küll. Vahekord professionaalsusega on jälle eriasi, nagu ka autor näib arvavat.

Raamatust imbub lugejasse tajumus, et hea lasteteater nõuab erilist pühendumust. (Aga mis ei nõuaks?) Missiooni-tunnet tundub Rait Avestikul olevat, jääb loota, et ta jätkab sama teema laiendamise ja süvauurimisega.

Hästi ei taha uskuda, et keegi tegijatest-vaatajatest tõsimeeli mõtleks, et lasteteater on midagi „teisejärgulist ja tähtsusetut“. Paradoks, miks tegelikkus sel-

list muljet tekitab, tuleks lähemale vaatlusele võtta. Kurtmine „madala prestiiži“ üle võib viimast ainult taastoota. Kellest peaks algama prestiiži tõus? Küllap tegijatest, aga ka kirjutajatest. Algus on nüüd tehtud.

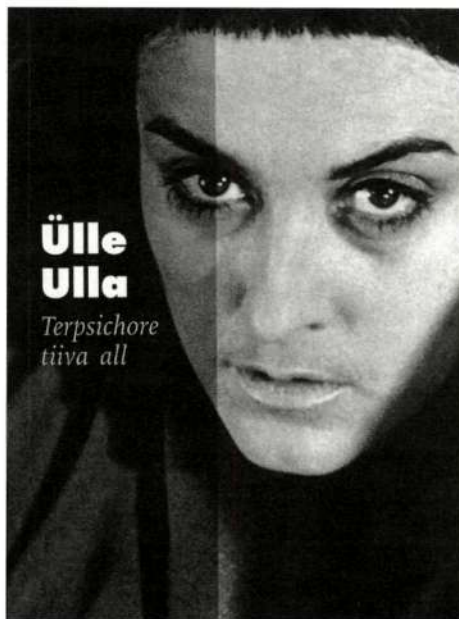
*

Ülle Ulla. Terpsichore tiiva all. Kirjastus „Kunst“, 2003, 271 lk.

Kui Ulla mälestusteraamatut ostma läksin, võeti mulle vitriinaknalt viimane eksemplar. „Läbi müüdud, tuleb juurde tellida.“ Loodan, et ostma tõttasid just artisti loomingust, olgu tantsu-, sõna-, varieteelaval või TVs, elamuse saanud inimesed. „Kroonikast“ eraeluseiku noolijad loodetavasti pettusid. Kauni näo taga kaanefotol avaneb raamatus igas mõttes ilus inimene.

See on kokkuvõtete tegija raamat. Eleegilise alatooniga, aga mitte ülearu nostalgiline. Armastusele, ilule ja headusele, nende märkamisele ja meeldejäämisele keskenduv elukiri. Valusad ja kibedad noodid ei puudu, kuid neile ei anta liialt volli. Autor ise nendib mitmes kohas, et tema mälestused teatritööst kipuvad olema ehk ühekülgselt ilusad. Kuid ka see iseloomustab inimest, et ta halba sageli ei märkagi, ei oska ega taha kahtlustada. Ning ka teadlikult hoidub teistest halba rääkimast, vähemalt selja taga rääkimast. On mäletaja valida, kas, mida ja kuidas ta tahab oma loomingu-rikkast (ja tolle aja kontekstis vägagi vaheldusrikkast) elust teistele jutustada. Tema valikut oleks ju kentsakas arvustama hakata!

Mõnd aega koolikaaslasena, vanema põlvkonnakaaslasena olen arvustajaks liiga subjektiivnegi. Muidugi on mulle eriti huvitav mälu-piltide (eriti varasemate) võrdlemine enda omadega. Mõne ajastulise märksõna kokkulangevus. Näiteks õhtune vanatantsumuusika raa-



diost, mis lapse omaette tantsima pani. Esimesi kinoelamusi: „Lumivalgeke ja seitse põialpoissi“ (mitte päkapikku!). Rahel Olbrei balletilavastuste vaimustav mõju lapselegi. Aga ka risti-rästi paberiribadega kleebitud aknaklaasid, sunduslik pimendamine, pommirünnakud. Sõjajärgsed trofeefilmid (La Yana ja Marika Rökki tantsud!). Endastmõistetav jalgsikäimine Piritale ja tagasi. Jne, jne. Mõni tagantjärele-teadasaamine: kuidas ma ometi s i i s ei teadnud, et Ülle ema (neiupõlvenime all!) on kunagises Hommikteatris töötanud, kui kunagi ammu 1920-ndate teatriuueendust uurisin!

Teatriloo seisukohalt oleksin lugejana üldse ahnem, küsiks inimesi päriksin rollide ja lavastuste kohta konkreetseid detaile juurde. (Teades küll, et tegijal on raske loomeprotsessi või -resultaati ümber jutustada.) Aga Ulla kirjutatu pole ajaloo-uurimise raamat. Sel on oma mõõdud, mida pole tahetud välja venitada. Ja näiteks Raveli „Bolero“-lavastuse ja tantsimise kirjeldus on lausa väike pärl ka tantsuloolasele.

Tegelikult on kogu raamat, ka teatrit mitte otseselt puudutav osa, kirjutatud teatriinimese tähelepaneliku pilgu ja vastuvõtlikkuse, märkamistäpsusega. Tantsijatöö olemusest ja eripärast kõnelevad peatükid on huvitavad ning mitteerialase lugeja jaoks ka harivad.

Ülle Ulla on leidnud tööd mitmel esituskunsti alal, nii mitmekülgset kogemust on vähestel. Ise paneb ta imeks enda rakendamist sõnateatris. Arvan, et otsustav on olnud just ta isiksuse võlu. Küllap leidub paremaid sõnakunstnikke, paremaid lauljaid – aga pole vist teist sellist, kelles liikumine, laul ja sõna nii isikupärase orgaanikaga liituks. Mis töökuse tähendust ei vähenda. Meil on ka traditsiooni sel alal: eesti parimad teatritantsijad on enamasti ikka olnud ka head, draamasoonega näitlejad. Tahtnud ja suutnud puht-tantsulist väljenduslikkust meeldejääva lavakuju loomisega ühendada, kui lavateos seda eeldab. Rääkimata neist, kes samuti pärast tantsukarjääri on ka sõnalava vallutanud (Velda Otsus kui eredaim näide, aga ka Endrik Kerge).

Ülle puhul avaneb raamatus ka tema pikaajne estraaditantsija ja varietee-looming. Viimane on meil kirjasõnas üldse peaaegu käsitlemata ala. Seda huvitavam on neid peatükke lugeda. Olles kunagi Üllet näinud mõnes „Virus“ hotellis varieteekavas, ka Leningradi *Music-Hall*’is, võin kinnitada, et ta ei teinud endale hinnaalandust üheski žanris. Ka Inge Põdra särtsaka ja nõudliku loomuse jäädvustamine selles seoses neil lehekülgedel on tänuväärne.

Kõnealuses raamatus räägitakse peamiselt vaid neist kolleegidest, kellest on head öelda – ja tehakse seda usutavalt.

Tõesti tore, et autor otsustas, kõhklustest hoolimata, oma raamatu ise kirjutada. Ilma intervjuueerija-küsitaja-ülesmärkija vahenduseta, oma esimese katsetusena. Nii nagu nad Aime Leisiga

panid äsja kokku ka ilusa informeeriva raamatukese balletikooli lõpetanutest. (Mis teha, kui tantsust, eriti tantsuteatri ajaloost on endiselt imevähe asjatundlikke kirjutajaid ja needki mitmel rindel hõivatud!) Ma ei tea, kas Ülle on töö käigus oma teksti varieerinud, parandanud, kärpinud või ümber teinud. Ei tea ka toimetaja rolli ulatust. Raamat mõjub vaba ja loomuliku meenutusvooluna, mis nagu iseenesest kulgedes, tagasi- ja ettehaaramistega, võtab siiski omal kombel tervikliku ning raamistatud kuju. Kui autor mainib, et huvi joonistamise, hoonete planeerimise, sisekujundamise vastu on perekondlik-päriilik, siis ei tulekski vormitaju imeks panna. Ta jutustab mälu loomulike seaduspärasuste järgi: üks nähtud või meelde tulnud detail või sündmus kutsub esile teise. Aga üleminekud on enamasti loomulikud, jutt ei valgu laiali, vaid keskendub taas meenutaja jaoks kõige olulisemale. Assotsiatiivsed seosed ei hakka vohama. Kirjapandud loodushetked on napid ja värsked (heinategemise rõõm, mereelamus, lillelõhn jne), perekondlikud pildistused diskreetsed. Ja kõik suubub ikkagi teatriarmastuse, teatrimaailma voolusängi.

Ülles on elus ja kunstis oma veendumused. Ta ei suru neid peale, aga ei häbene ka välja ütelda – isegi kui need kellelegi vanaaegsetena mõjuksid. Ta oskab elule tänulik olla, mis on lugejalegi õpetlik. See on väärrika inimese raamat.

Lugejaid kindlasti jätkub. Aga tahaksin raamatut eriti soovitada just teatri- ja tantsuainimestele. Muidugi tagamõttega: ehk saavad siit peale lugemismõnu ka julgust veel mõned potentsiaalsed mälestuste kirjutajad?

ÜTLEN „ESTONIA“ JA MÖTLEN „VANEMUINE“

Ants Lauteri lahkumine ja „Estonia“ kriisid esimese vabariigi ajal

KATRI KAASIK-AASLAV

(*Algas TMK 2004, nr 2*)

Tagasi kriisi juurde. 1925. aasta sügisel suri direktori ametist lahkunud (tegelikult lahkuma sunnitud) ja talitlusjuhi kohale taandatud Karl Jungholz. Tüli üks peategelane Einer sai oma endise ameti, talitlusjuhi koha tagasi, kuna sobivamat inimest, kes tunneks teatri majandusasu, ei olnud otsekohe võtta.

Toon kõigepealt sündmustiku kajastusi lehtedest, sest mõnikord on just distantseeritud kirjelduste najal hõlpsam toimuvast aru saada.

Kriitik Bernhard Linde kirjutab sügisel uue hooaja alguses:

Eesoleval hooajal on „Estonias“ midagi ümberkorraldatud. Niipalju kui eemalolijana märgata võib, seisab kogu uuenduste kompleks selles, et teatrit ei juhi enam direktor Jungholz vaid direktoorium, kes koosneb kõigist näitejuhtidest nagu ooperijuht Kompus, operetijuht Sällik, draamast Lauter, Villmer, muusikast R. Kull.¹

18. novembri „Päevaleht“ annab teada Jungholzi üha raskemaks muutuvast haigusest:

Endine „Estonia“ teatri direktor Jungholz on juba pikemat aega väga raskelt haige, ta põeb veresoonte laienemist jalas, milline haigus viimasel ajal terava kuju on omandanud, nii, et sunnitud oldi teda haigemajasse viima. Nagu meie kuuleme, olevat kriis siiski möödunud ja haige tervis paranemas.

19. novembri „Päevalehes“ kirjutatakse, et „Estonia“ seltsi juhatuse otsusega valiti teatri uueks direktoriks Hanno Kompus.

20. novembri „Päevaleht“ teavitab, et seoses Jungholzi haigusega on teatri juurde näitejuhina ja lavastajana tegevusse kutsutud Draamastuudio juht Paul Sepp. Lehes oli ka teade, et algasid „Estonia“ juubelipidustused ning sümfooniakontserdil esinevad dirigentidena Artur Kapp, Heino Eller, Juhan Aavik, Artur Lemba ja draama poolelt mängitakse „Saaremaa onupoega“. Piletihinnad 300 – 500 marka.

Ajaleht „Vaba Maa“ avaldab juubeli puhul tähtsamate estoonlaste pildid: kõrvuti Altermanni, Jungholzi, Sälliku, Lauteri ja Pinnaga on seal ka Villmeri pilt. Juubelipidustused kestsid kolm päeva.

24. novembri „Päevaleht“ toob ära uudise, et esmaspäeval kella poole 12 ajal lasi endale „Estonia“ fuajees kuuli pähe Rapla Kuusiku metskonna metsatülem, olles eelnevalt külastanud „Estonia“ einelauda ja joonud seal veidi õlut. Enesetapu põhjuseks olnud puudujääk kassas, mis ilmsiks tulnud.

27. novembril kirjutab ajaleht „Kaja“, et Karl Jungholz suri eelmisel hommikul kell 11, põhjuseks veresoonte laiendumine ja soone lõhkemisel tekkinud veremürgitus. Ajaleht kirjutab veel, et Jungholzil olid suured teened „Estonia“ teatris, kus ta oli töötanud viisteist aastat, et tema õlgadel olid kõige mitmekesised ülesanded: ta oli direktor, lavastaja, näitleja ja repertuaari kujundaja.

Karl Jungholz suri 48-aastaselt, ta



Karl Jungholz 1924. aastal.

maeti Tallinna Kaarli kiriku kalmistule Theodor Altermanni kõrvale.

Jungholzi haiguse ja surma põhjustest kirjutasid nii Üksip kui ka Pinna oma mälestustes üsna ühese tooniga. Sealt võib välja lugeda etteheidet kolleegidele (Lauter, Kompus, Tondu ja Villmer), kes juhi liiga hoolimatult kõrvale lükkasid.

ÜKSIP: Kohusetruu inimesena ei hoolinud ta endast ja pöördus arsti poole siis, kui oli juba hilja. Füüsilisele pingutusele tuli lisaks moraalne; ta pani, nagu ütlevad inglased, panuse vaele hobusele: kahe partei vahelises heitluses jäi ta vahele. Igatahes olid ta närvid lõpupoole täiesti läbi; ma juhtusin kord kuulma, kuis ta hüsteeriliselt trepil karjus: „Te kõik olete äraandjad, kõik!“ Ma ei tea ütelda, mis säärase purske põhjustas ning kelle kohta see lause käis. Minu mälestuse järgi ei olnud ta üle ühe kuu haiglas. Õhkkonna iseloomustamiseks võin veel ütelda, et „head inimesed“ talle haiglasse teate viisid, nagu ei kavatseks teater talle edaspidi palka maksta. Mina ei kuulunud tema pooldajate hulka, kuid sellest kuulnud, tundsin talle kogu südamest kaasa.²

Ilmselt mõtles Üksip siis „kahe par-

tei“ all „Estonia“ konflikti osapooli – draama *contra* operett.

Pinna vaatepunkt Jungholzi haigestumise ja surma põhjustele on Üksipi omast veelgi karmim, Lauterit ja tema kaasvõitlejaid lausa süüdistav:

Leidus siiski meie näitetrupis selline tooniandev näitejuht (mõtleb siin Lauterit, K. K.-A.), kes K. Jungholzi kui direktoriga rahul polnud. Jungholz haigestus. Ta kannatas veresoonte laienemise all, mis avaldus õige raskel kujul, ja tal seisis ees operatsioon. Kui Jungholz haiglas oli, leidsid mõningad tegelased Ants Lauteriga eesotsas, et teater ei saa olla ilma direktorita ja direktoriks määrati Hanno Kompus. Temast (Jungholzist, K. K.-A.) pidi pärast tervenemist saama büroo direktor. Jungholzile sellest ei räägitud: ei tahetud teda haigeveodil häirida. Kuid see oli ometi mingil kombel talle teatavaks saanud. Kui mina Jungholzi haiglas külastasin, oli ta tervis tugevasti halvenenuud. Ta ütles mulle muu seas, et minu külastäik tema juurde jääb viimaseks, et ta ei tahtvat enam elada – elu olevat muutunud talle mõtetuks. K. Jungholz vihjas sellega teguviisile, kuidas temaga selja taga ebakorrektselt oli käitunud. Mõni päev hiljem, 26. novembril 1925. a. sulges K. Jungholz silmad igavesele unele. Veremürgitus viis ta hauda. Ta ei jõudnudki operatsioonini. K. Jungholzi traagiline enneaegne surm, mille põhjustasid teatri telgitagused mahhinatsioonid, mõjus vapustavalt kõikidele. Sellest ainult ei räägitud avalikult.

Mul oli aastate kestel K. Jungholziga koos töötades võimalus jälgida tema hinge-laadi ja tundma õppida tema iseloomu. Ta oli äärmiselt õrnatundeline inimene, osalt ka fantast. Ta rääkis, et tal olevat võime tahtejõuga oma elundeid mõjutada, ja haiglas ütles ta mulle, et sugereerib ennast surema. Elkõige oli ta aga ihu ja hingega teatriga ühte sulanud ega tundnud väsimust, rühkides teatri edu ja heakäekäigu kasuks. Tema töövoime ja tahe olid võrratud.

Ma olin vaid näitleja ja seisin kaugel kõigist neist teatri saatuse loojaist, kelle ringike

koosnes peamiselt kolmest isikust: 1) direktor Hanno Kompus, 2) dramaturg Paul Olak ja 3) peanäitejuht Ants Lauter.³

Pinna ise oli samal ajal seotud oma erateatriga, olles „Estonia“ sündmustes kõrvaltvaataja. Tema seisukoht annab aimu negatsioonist Lauteri suhtes, oli ju Lauter, nüüdne mees number üks, tema koha „Estonias“ hõivanud. Ka sündmuste käik on Pinnal mälestuste järgi ekslik. Nimelt oli Jungholz, nagu eespool kirjas, juba kevadel teatridirektori ametist lahkunud ja Eineri asemel majandusdirektoriks seatud ning teatrit juhtis direktorium, kuhu ta ise ka kuulus. Jungholz jäi haigeks sügisel, kohe hooaja alul. Kui Pinna rääkis Jungholzi kavandatavast uuest ametikohast büroos (see on tänases mõistes kirjandustoimetuse ja reklaamiosakond kokku), siis siin võib oletada, et tegemist oli uue otsusega viia Jungholz (kas haiguse tõttu või muul põhjusel, ei ole teada) majandusdirektori kohalt veel vähem vastutusrikkale kohale.

Kui kõrvutada Pinna mälestusi Üksi pi mälestustega, siis hakkab silma üks seik, nimelt räägivad mõlemad, et Jungholzi haiglas viibimise ajal pidi temaga juhtuma midagi sellist, mille tõttu ta ei tahtnudki enam paraneda. Nende versioonide kohta ei ole ma leidnud kõrvalle ühtki kinnitavat lauset asjaosalistelt, ei Lauterilt, Villmerilt, Kompuselt ega ka teistel näitlejatelt.

Et pärast Jungholzi lahkumist juhi kohalt otsiti teatrile direktorit, on selge ja mõistetav. Uue direktori kandidaadina mainiti teatris ja ajakirjanduses eelkõige Karl Menningut, kes oli tollal suursaadik Berliinis. Ent Menning tänaud lahke kutse eest, öeldes kindalt „ei“.

Lõpuks võttis direktori kohused enda peale Kompus, kes juhtis teatrit 1925.–1929. aastani. Kompuse kohta veel nii palju, et ajakirjandus kajastas sündmusi vääralt. Näiteks tõlgendas Kompuse soovi mitte vastu võtta teatri-

direktori kohta nõnda, et see olevat teemale juhatuse poolt peale sunnitud. Kui seltsi ja kolleegide poolt oligi surve, siis mitte see ei olnud Kompuse vastupuiklemise põhjus, vaid ta tahtis pühenduda rohkem ooperijuhi tööle.

Lähem nüüd sündmustega ajas edasi kevadesse. Ega Jungholzi lahkumisega tülid lõppenud. 1926. aasta kevadel lahvas Lauteri ja Eineri vahel uus konflikt. Meeste vahel tekkinud nüüd isiklik tüli, mis olevat olnud põhjustatud kuulujuttudest. Milles asi seisnes, sellest annab aimu üks Eineri intervjuu.

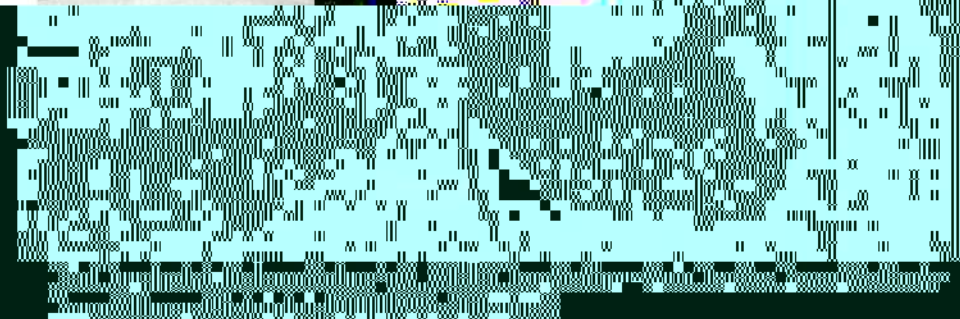
EINER: Paar sõna minu konfliktist hra Lauteriga. Kinnitan veelkord, et see konflikt oli puht isiklikku laadi, nii nagu seda seltsi juhatuse oma otsusega 9. aprillil tunnistas, soovitades tüli vahekohtuga lahendada. Konfliktiks andis põhjust teise isiku jutuajamine mitte kusagil võõras seltskonnas vaid hra Lauteri omas perekonnas.⁴

Mis siis juhtus? Kas mõtleb Einer siin Lauteri perekonna all esimest abielu näitlejanna Maria Merjanskajaga või alles alanud kooselu Villmeriga, ning mis teemal konflikt sündis, ei tea. Teatri juhatuse soovitanud tülipooltele vahekohtu, see toimuski, kusjuures kumbagi meest stüüdi ei mõistetud. Lauter tuletas siis juhatusele meelde selle lubadust, et Einer ei jätkata teatri talitlusjuhina, ometi aga on ta senini oma kohal. Juhatuse otsustas siis, et mõlemad mehed peavad teatrist lahkuma. Lauter lahkuski, aga juhatuse ja Einer otsustasid ümber, nii et Einer jäi oma kohale edasi.

Lauteri lahkumine vallandas ajalehtedes uuesti „Estonia“ teema, otsiti teatrikriisi põhjusi ja soovitati lahendusi.

Kriitik Harald Wellner:

Praegune „Estonia“ teatri juhtimise ja valitsemise vorm on lihtsalt ära iganenud ning teater oma laialdase majapidamisega on aineliselt kehvalt teatriseltsil üle pea kasvanud. [- - -] „Estonia“ ja „Vanemuise“ seltside teeneid Eesti teatri arendamises tuleb hinnata kõrgelt, kuid muutunud olude



The first step in the process of developing a new product is to identify the market opportunity. This involves understanding the needs and desires of the target audience and identifying a gap in the market that can be filled by a new product. Once the market opportunity has been identified, the next step is to conduct a feasibility study to determine if the product is viable. This involves analyzing the costs of production, the potential demand for the product, and the competitive landscape.

Once a feasibility study has been completed and it is determined that the product is viable, the next step is to develop a business plan. This document outlines the financial projections, marketing strategy, and operational details of the product. The business plan is essential for securing financing and for guiding the development of the product.

The next step in the process is to develop a prototype of the product. This involves creating a scaled-down version of the product that can be used to test the design and to gather feedback from potential customers. Prototyping is an important step because it allows the designer to identify and correct any issues before moving forward with full-scale production.

Finally, once a prototype has been developed and tested, the next step is to launch the product. This involves setting up a distribution network, launching a marketing campaign, and monitoring the product's performance in the market.

The process of developing a new product is a complex and multi-step process. It requires a deep understanding of the market, a clear vision of the product, and a willingness to invest time and resources. By following these steps, designers can increase their chances of creating a successful product that meets the needs of the market.

One of the key challenges in the product development process is balancing the need for innovation with the need for cost-effectiveness. While it is important to create a product that is unique and stands out from the competition, it is equally important to ensure that the product is affordable and accessible to the target audience.

Another challenge in the product development process is managing the risks associated with launching a new product. There is always the possibility that the product will not be successful in the market, and this can have significant financial and reputational consequences. To minimize these risks, it is important to conduct thorough market research and to develop a strong business plan.

Despite these challenges, the process of developing a new product can be a rewarding and fulfilling experience. It allows designers to bring their ideas to life and to create something that can make a positive impact on the world.

In conclusion, the process of developing a new product is a complex and multi-step process that requires a deep understanding of the market, a clear vision of the product, and a willingness to invest time and resources. By following these steps, designers can increase their chances of creating a successful product that meets the needs of the market.

peab juhtima asutust [- -] teatri juhtimine on puhtmajanduslik töö. [- -] Meil ei ole intriige. [- -] Kui draamatrupp harrastas rasket ja moderni repertuaari ning selle tõttu publikut oli vähe, tõsis mittetõsiseid nokkimisi muusikalistelt truppidelt: need ütlesid vahest draamanäitlejale: mis te jändate oma tõsise kunstiga, millest löövad lärmi kunstinimesed ja ajakirjandus, meie aga oma plärt-suga tõmbame saali täis ja toidame teid.

[- -] Draama sissetulek etendusest on läbiseegi 25 000 marka, isegi 10 000, muusikalised etendused tõid 60 – 70 000 marka korra pealt. Draamatrupp ei leia poolehoidu rahvalt.

LAUTER vaidleb vastu: Kui draamateendused tõesti on annud palju vähem sissetulekuid kui operetid, siis see on loomulik juba hindadegi poolest. Kuid veel enam, draamale on loomulik toetus ja kui riiklisest toetusest arvata 2 miljonit draamale, siis ta on kindlast endaga väljas, kuna operett muidugi ei peaks saama toetust [- -] Pärast draama ja opereti ja ooperitrupi lahknemist, jäi hr. Einer lihtsalt teatri kassapidajaks ja Jungholzi surm võimaldas tal saada talitusdirektoriks. Mõni aeg hr. Einer hoidis end tõesti tagasi ja vahekord draamategelastega paranes.

Lauter selgitab 7. septembri „Päevalehes“ oma lahkumise põhjusi, rõhutades, et need on draamale tehtavad pidevad süüdistused ning eelarvetega hämmamine, et 1926. aasta kevadel levitati laimu, „mis jällegi ei puudutanud mind üksi, vaid ka „Estonia“ juhtivaid jõude ja vanemaid tegelasi“.

Pärast „Estoniast“ lahkumist sõlmis Lauter lepingu üheks hooajaks Pärnu „Endlaga“, töötas Draamastuudios, Tallinna Töölisteatriis – lavastas ja mängis. Võib arvata, kui palju loomingulist eluvust tema kaasamängimine neile truppidele tõi.

Seltsi juhatus pidas vajalikuks siiski, maksu mis maksab, Lauter „Estoniasse“ tagasi tuua. Sellest otsusest on näha, kuidas n-õ ajast ja arust selts heitles ma-

jandusraskuste ja kunstiliste tõekspidamiste vahel.

1927. aasta 19. jaanuaril teatab „Päevaleht“ Lauteri tagasikutsumisest. *Nagu selgus, on teatrikomisjoni poolt direktor Kompusele ülesandeks tehtud Lauteriga tagasituleku üle läbirääkimisi pidada.*

„Vaba Maa“ lisab samal päeval, et Lauter on andnud oma põhimõttelise nõusoleku tagasitulekuks, küsimuse lahendamisel on aga tarvis enne selgitada mõned üksikasjad.

Mis need üksikasjad olid, selgub ühest Lauteri intervjuust.

LAUTER: Põhimõtteliselt olen ma ikka valmis olnud „Estonias“ töötama. Kui ma seal eemale olen jäänud, siis just sellepärast, et võim „Estonias“ ei kuulu mitte „Estonia“ juhatusele, kellele ta teatri põhikirja järgi peaks kuuluma, vaid juhatuse ametnikule – teatri talitlusjuhile.

„Postimees“: Kas teete oma tagasituleku olenevaks teatri talitlusjuhi lahkumisest?

LAUTER: Pean seda enesestmõistetavaks. [- -] Praegu on nii, kõneallosed isik ilmutab oma erapoolikust teatrite üksikute alade vastu.⁷

1. aprillil annab „Päevaleht“ teada, et Ants Lauter on „Estonias“ tagasi: *Esmakordselt esineb Lauter täna 1. aprillil lord Dillingi osas.*

Lauter oli „Estoniast“ ära 1926. aasta sügisest kuni 1927. aasta kevadeni. Terve hooaeg. Ise ta võtab hilisemais mälestusis tollased sündmused kokku nii:

Pärast Jungholzi tuli mingisugune teatrikolleegium või komisjon, kes siis teatrit juhtis. [- -] 1926 läksin ma korraks „Estoniast“ ära, sellepärast, et seal repertuaari valikus ja teatri juhtimises läks jame ots vahepeal liialt opereti kätte, operetis olid primadonnad ja primadonnade mehed, kes hakkasid tugevasti asjaajamist mõjutama (Mõtleb siin ilmselt abielupaar Einerit. K. K.-A.) Tekkis hoiak, et draama on teatris üldse üks armuleivasööja, et kõik elavad opereti arvel [- -] võtsime selle asja teravalt



Paul Sepa „Kohtumõistja Simson“ (H. Raudsepp).
Deliila – Erna Villmer, Simson – Ants Lauter. Esietendus 24. II 1926 „Estonias“.

üles. See oli ühenduses ka August Eineriga, kes oli teatris asjaajaja ja kelle kaudu süvenes juhatuses ja mujal liialt suur opereti pooldamine. Esitasin oma seisukoha, et enne ma tagasi ei tule, kui „Estonia“ juhtimine ümber kujundatakse. Mulle anti ametlikult teada (see oli vist nii 1927. aasta kevadel), et nüüd on see asi lahendatud. Aga Einer jäi edasi. Me käisime temaga aastaid teineteisest mööda, ja alles hiljem hakkasime jälle teretama.⁸

Siiani pole ma „Estonia“ kriisiga seoses puudutanud selge sõnaga üht kõige olulisemat tegurit – raha. Rahast ei räägi nende sündmuste kirjeldamises näitlejad Üksip, Pinna, ka mitte Lauter, see olnuks nagu kõrvaline põhjus, ikka peeti põhipuudusteks isiklike suhteid, teatritöö korraldust ja prioriteetide segi-ajamist. Küll aga räägib kriisi laiematest tagamaadest 1927. aastal Hanno Kompus: *Võrratu problemaatilisem aga kui „Estonia“ valitsemiskorra kriisi lahendus, on tolle kitsikuse kõrvaldamine, mis ä n g i s t a b mitte ainult „Estoniat“, vaid Eesti teatrit üldse* (Minu sõrendus. Kui tänapäevasel need sõnad

kõlavad! K. K.-A.) Ja isegi mitte ainult eesti teatrit, vaid kogu lääneilma teatrit.

[- -] Siin tuleb nimetada kardan juba tüütuseni korratud asju: teatrid tühjenevad, publik väheneb, rahast on alati puudu; film näib ilmud teatrile kardetavaks, hoolimatuks võistlejaks; kuid filmi enda kõrvale kerkis omakorda veelgi jõhkrum konkurent: staadion. [- -] Teater üldse on saamas kohaks vähestele, valituile, asjatundjaille.

Raha, õigemini selle puudumine, oli üks sisemiste lahkkelide põhipõhjustest. Tülis olid ju vastamisi talitlusjuht ja draamatrupp, raha ja loojad. Seda mõtet kinnitavad „Estonia“ seltsi aruanded ning ajakirjanduses ilmunud teated teatri rahalisest seisust.

Nagu kõik Eesti teatrid, maadles ka „Estonia“ kroonilise rahapuudusega. Kui võrrelda Eesti kutseliste teatrite riiklike toetuste summasid neil aastail, siis raha hulk kasvas iga aastaga ja suuremas mahus just maailma majanduse kriisiaastail 1929–1933, aga kroonilisi võlgu, mis tulid hooajast hooaega, see ei likvideerinud. Jutt on ainult osalisest riigi toetusest, teatrid kuulusid seltsi-

dele ja pidid ise oma majandusasjad korras hoidma. Riigi toetust sai teatritest kõige rohkem „Estonia”, mis moodustas umbes pool kogu toetussummast, järgmine oli „Vanemuine” – sai umbes veerandi jagu; ning siis tulid väiksemad teatrid: Eesti Draamateater (sai riigilt raha alates aastast 1924), Töölisteater (alates 1925) „Endla” (alates 1928), „Ugala” (alates 1920), Võru „Kannel” (alates 1926), Kuressaare teater (alates 1924), Valga teater (alates 1935).

Reportaazi korras toon fakte „Estonia” teatri ja Eesti riigi vahelistest rahasuhetest 1920. aastate teisel poolel (kõik summad on kroonidesse arvestatud), kasutades nii ajalehtede ülevaateid kui ka „Estonia” seltsi aruandeid.

Oktoobris 1925 avaldab ajaleht „Kaja”, et majandusliku kitsikuse tõttu tuli eelmisel hooajal teatri kunstilisel alal nähtavale tuntav tagurpidi minek. Riigi ja omavalitsuste abirahana lootis „Estonia” selts saada 97 052 krooni, sai aga 65 000. See on ligi 30 000 krooni vähem! Eelarvet ei saanud tasakaalu viia ka seetõttu, et kaasa tuli eelmistest hooaegadest võlana 20 000 krooni, mis tegi kokku 50 000 krooni puudujääki.

Talvel 1926 toob „Päevaleht” ära „Estonia” märgukirja riigivanemale, mille sisuks on küsimus, kas tunnustatakse „Estoniat” riikliku teatrina või ei. Kui tunnustatakse, siis nõutakse teatrile iga-aastaselt toetust eelarve korras, senini on olnud toetussummade määramine kõikuv ja sõltuv komisjonide koosseisust. Ja nii ei saa teater oma tööd kavadada, rääkimata tõsisematest kunstilistest taotlustest.

1926. aasta augustis kirjutab „Päevaleht” „Estonia” teatri küsimusest: *Meil on kevadest elavalt meeles, et Riigikogu poolt Estonia teatri toetussumma kärbiti vähemaks, kui Estonia tarvilikuks pidas. Selle tagajärjel oli Estonia teatri juhatus sunnitud oma kavatsusi eelolevaks hooaja aastaks piirama.*⁹

Samal teemal jätkab „Vaba Maa”: *Kui „Estonia” uue aasta algul uue eelarve kokkuseadmisele Riigikogu ja valitsuseringkondades toetusi saamises tõkkeid leidis, tegi ta žesti ja pakkus teatrit kogu kupatusega riigi kontrolli alla. Valitsus oli aga ettepaneku lahkelt tagasi lükanud.*¹⁰

Teatri majanduselu näitena toon ülevaate 1926/27. aasta hooajast. Kokku anti 125 draamaetendust, 62 ooperi- ja 114 operetietendust. Teatrietendused andsid tulu 99 000 krooni. Sellele lisandusid kontserdisaali üür, riidehoiuruumid, kontserdibüroo tulu, külalistenendused, mis tõi seltsile lisaraha kokku 24 300 krooni. Etendusi vaatas 121 000 inimest: draamat 34 800, ooperit 28 100, operetti 58 800. (1920-ndate lõpul elas Tallinnas ca 130 000 elanikku.) Teatri-tegevuse kulude üldsumma oli 296 000 krooni. Palgad üksi võtsid seltsi eelarvest üle 190 000 krooni. Hoolimata riigi toetusest ja Tallinna linnalt saadud abirahast, mis tegi kokku 90 000 krooni, tuli leppida 32 000 kroonise puudujäägiga.

Teatri toimimise üldkulud kasvasid iga aastaga: 1931. aasta majandusaruandest selgub, et põhikulu kokku oli teatril samal aastal 334 000 krooni (seega 30 000 krooni suurem kui 1927. aastal), riigilt saadi abiraha 110 000 krooni. Kusjuures piletitulu oli 202 100 krooni. (Andmaks aimu raha väärtusest: 8000 krooni eest sai tollal osta 150 ha maatüki taluga, kolmekordsed kivimajad maksid 30 000 – 80 000 krooni).

Palvekirju rahaasjus saadeti valitsusele igal aastal. Toon näitena katke kirjast, mille saatis „Estonia” seltsi juhatus 1928. aastal tollasele haridusministrile (teatrid nimelt kuulusid haridusministeeriumi haldusalasse kogu esimese vabariigi vältel): *Herrale haridusministrile. Nagu juurde lisatud eelarvest näha, ületavad „Estonia” seltsi kunstiliste ettevõtete kulud eeloleval tegevusaastal kassatulud 145 000 krooni võrra. Selle puudujäägi katteks on peale riigi ja Tallinna linna abirahade*

ning seltsi toetuse kokku 95 000 krooni ulatuses ette nähtud veel 50 000 toetus Kultuurkapitali summadest. Käesolevaga on meil au paluda, et Teie, herra minister, meile selle 50 000 toetuse nõutamiseks oma mõjuvat kaasabi osutaksite, esinedes Vabariigi Valitusele ettepanekuga – määrata vastav summa „Estoniale” Valitsuse käsutusse langevast Kultuurkapitali osast. Tallinn 18. 04. 1928, Allkiri: talitlusjuht E. Vöölman.¹¹

Olgu öeldud, et kõnealusel aastal eraldati „Estoniale” haridusministeeriumi palvel Kultuurkapitalist palutud 50 000 asemel vaid 18 000 krooni. Et alati anti ikka vähem, kui küsiti, oli reegel. (Kultuurkapitalist anti sel aastal õppe- ja täiendusraha Ants Lauterile 750 krooni, Erna Villmerile 750 krooni ja Paul Pinnale 250 krooni.)

Kõige suuremaks väljaminekuks teatrile olid niisiis töötajate palgad, lavastused läksid maksma ainult 10 protsenti üldkuludest. „Estonias” töötas 1930. aastate algul ca 14 draamanäitlejat, 6 operetisolisti, 11 ooperisolisti, 30 lauljat teatrikooris, 11 tantsijat, 34 orkestranti ja kümnekond inimest juhtkonnas. Kunstiline ja tehniline personal moodustas kokku 200 inimest.

Veidi andmeid ka näitlejate eluolu, palkade ja lepingute kohta.

LAUTER: Nädalas oli kolm draamatendust. Estonia tõi aastas välja keskelt läbi viis ooperit, kümme operetti, seitse kaheksa sõnalavastust. Lavakujunduses kasutati palju fundusdekoratsioone, kokkuklapitud dekoratsioone. Paljud draamainimesed olid kinni ka operetis. Tööpäev kestis umbes 9 tundi. [- -] Mina sain suurt palka, umbes 250 krooni kuus, ja Villmer teenis 150 krooni kuus, kahe inimese peale oli see tolle aja kohta suur palk – 400 krooni kuus. Aga oli teisi näitlejaid, kelle palk oli 100, 120, 130 krooni. Kui see oleks jäänud ainult elamiseks, aga kostüümide muretsemine nõudis raha ja korterid maksid tol ajal palju, peaaegu pool näitleja palgast. Mis asja natuke kergemaks tegi, oli see, et väga sageli

anti uueks aastaks või jõuluks täiendav kuupalk, selle järgi, kuidas sissetulekuid oli, kuidas teater majanduslikult töötas.¹²

150–200 krooni oli tollal keskmine korralik kuupalk. Õppinud töölise palk oli 25–35 senti tunnis, väiksema ametniku kuupalk 60–80 krooni, ülikooli korralise professori palk oli 350 krooni kuus. Näitlejail pidi lavariietusest endal olema: naistel kaasaegsed kostüümid, mantlid, kleidid, jakikesed, kingad, saapad; meestel frakk, smoking, peale selle veel paar ülikonda. Ajaloolised kostüümid olid teatri poolt. Teater hakkas 20ndate lõpul tegema primadonnadele ja tähtsamatele osatäitjatele kõiki kostüüme, sest need muutusid üha teatraalsemaks.

Vaatamata rahapuudusele tehti teatrisaalis põhjalikke remonditöid, mis kõik läksid põhikulude sisse, teatrisaal värviti üle, parandati saalis toolide asetust (kohtade arv oli 950), parandati lava ringhorisont ja valgusseadeldist.

Ajakirjandus oli kõik need aastad „Estonia” suhtes valvas ja kriitiline, nõudes teatrilt oma kunstiaseme tõstmist ja riigilt teatri toetamist kui hädavajalikku sammu, et tagada teatri loominguline areng.

Üldiselt maksab sõnalavastuste ja muusikalavastuste kohta see, et „Estonia” peab teatrit oma tegelaste kulul ning ilma jätkuva toetuseta riigi poolt seisab meie teatri areng kammitsas ning rüüstatakse ta teenistusse andunud talente.¹³ „Estonia” ja „Vanemuise” toetamine peaks võetama üheväärtuslikkudena riigi eelarvesse ja ettenähtud kindla summaga.¹⁴

Niisiis, esimese vabariigi esindusteatri majandus-loomingulisele olukorrale on ring peale tehtud. Teatriloolane Lea Tormis vaatleb probleeme „Estonia” ümber ja sees ühe osana üleeuroopalisest majanduskriisist ja on seisukohal, et ajakirjandus võimendas miinuseid „Estonia” tegevuses – lähtudes sellest, millistes majanduslikes tingimustes teatrit teh-

ti, oli kunstiline ja meelelahutuslik-ärilise pool üsnagi tasakaalus.

LEA TORMIS: *Enne Jungholzi surma olid nii teatrisisesed kui välised vastuolud „Estonia“ organisatsioonilise ja kunstilise juhtimise ümber teravnenud. 20-ndate aastate keskel ja teisel poolel lööb laineid ka nn. „operetisõda“ – kriitika, kes tahaks näha rahvusliku teatrikunsti üleöö jõudmist maailmatasemele, ei ole rahul kergema repertuaari sagedase ülekaaluga mängukavas, leiab vigu trupi formeerimises ja juhtimises jne. Põhjendatud nõudlikkusega käib aga kaasas ka [- -] ajakirjanduse sensatsioonihimu; esineb intriigi- ja skandaalimaigulisi avaldusi. Tegelikult on nende aastate „Estonia“ repertuaaris väärtteoste osa küllalt suur, eriti kui arvestada teatrikunsti ühiskondliku kandepinna ja majanduslike võimaluste kitsust – see näitabki trupi ärksama osa püüdlusi teatriuundusele... Ja kui siis 20-ndate aastate keskpaigas, majanduskriisi kannul, teatrite, ka „Estonia“ külastatavus langema hakkab, saavad loomulikult teatrikriisi-jutud, vaidlused teatri juhtimispõhimõtete ümber, vastastikused süüdistused teatri ja kriitikute vahel jne. uut hoogu.*¹⁵

Olen Tormisega nõus. Paljud probleemid ja konfliktid teatris algasid siis ja algavad ka praegu rahast, õigemini tema vähesusest. Siis hakatakse otsima süüdlasi. Ja see süüdlaste otsimine võtab vahel päris nõiajahi ilme, kaldutakse kergesti ühisesse paanikasse ja ühel hetkel ei mäleta enam keegi, millest probleem algas ja mis on olukorra tegelik seis, enam ei otsita lahendusi, vaid vastasseise. „Estonia“ olukord oli keeruline, nüüd tagantjärele vaadates, ei oska ühelegi osapooltele rohkem õigust anda kui teistele. Ühelt poolt, jah, Lauteri-Villmeri meeskonnal oli õigus, nad tundsid, et nende pingutusi ei hinnata, nende tööd halvustatakse, sealt tekkis vastasseis operetipoolega, kes käitus ehk tõesti upsakalt. Teisalt tuleb aru saada ka talitlusjuhist, kes nägi operetisisetuleku allikat, millest katta draama

väljaminekud. Ta pidi kindlalt jälgima teatri rahakotti, et üldse toime tulla. Ei olnud ju teatril sel ajal, toonitan, kindlat toetust riigi poolt, põhisosas pidi arvestama vaid selle rahaga, mis tuli etenduste tuluna, ainult selle peale sai uut repertuaari ehitada.

Erinevad huvid ühe katuse all tekitasid segadust ja konflikte, ja samas saab ehk ka öelda, et „Estonia“ kriisil oli oma positiivnegi pool: otsiti uusi lahendusi ja neid ka leiti: „Estonia“ seltskond tuli olukorrast välja igatahes mitte kaotajana – riigilt saadi rahalist toetust juurde, teatri juhtimine seati kindlamatele alustele, määratleti täpsemalt direktori ja alajuhtide ülesanded.

Ja kui vaadata „Estonia“ tülide tagajärgi mängimise poole pealt, oletan, et terve trupp oli neis sündmustes vägagi kaasamõtlev ja tegev... ja see omakorda tähendas seda, et rohkem mängiti „Estonias“ neil kahel aastal teatripoliitika mängu kui loodi põnevaid ja otsingulisi lavastusi, rolle. Sest teatris on ikka nii: kui näitlejad-lavastajad peavad koosolekut, siis proovisaalis ei ole nad „kohal“.

¹ Bernhard Linde. Teatri mõttekillud. „Kaja“ 8. IX 1925.

² Üksip, lk 157.

³ Paul Pinna. Minu eluteater ja teatrielu. Tln, 1995, lk 214.

⁴ „Päevaleht“ 10. IX 1926.

⁵ Harald Wellner. Kriis „Estonia“ teatris. „Vaba Maa“ 19. VIII 1926.

⁶ Bernhard Linde. „Estonia“ teater hooaja algul. „Kaja“ 28. VIII 1926.

⁷ „Postimees“ 21. I 1927.

⁸ Ants Lauter. Käidud teedelt. Tln, 1982, lk 66.

⁹ „Päevaleht“ 20. VIII 1926.

¹⁰ „Vaba Maa“ 21. VIII 1926.

¹¹ TMM, „Estonia“ seltsi fond.

¹² Lauter. Käidud teedelt. Lk 68.

¹³ „Vaba Maa“ juhtkiri 16. XI 1927.

¹⁴ Kangro-Pool, „Rahva Sõna“ 15. V 1929.

¹⁵ Lea Tormis. Eesti teater 1920–1945. Lk 15.

KÕIGI AEGADE TIPP

EVA KOFF

Alessandro Baricco „Novecento“.

Tõlkija, lavastaja ja näitleja Vahur-Paul Põldma. Muusikaline kujundaja Toodes Luts, kunstnik Arp Ole.

Uue Vana Teatri esietendus 13. VI 2002
Tartu Teatrilaboris.

LÕPP JA ALGUS

„Palun, olge lahked, näidake lõppu, kas võiks lõppu näha?“

Millest saab alguse üks hea lugu? Kust algab ookean? Muusika? Armas-
tus?

Kunstnik Plasson, tegelane itaalia kirjaniku Alessandro Baricco romaanist „Ookean meri“, ihkab maalida merd. Ta seisab rannal lõuendi taga, kastab oma pintslit merevette ja püüab kujutada t õ e l i s t merd. Üksteise järel lõpetab ta kümneid silmale nähtamatuid maale ja signeerib need. Plasson teab, et inimese nägu maalides tuleb peale hakata inimese a l g u s e s t, tema silmadest – ja küsib siis: „Kust a l g a b meri?“

Teine tegelane samast romaanist, Bartleboom, uurib seevastu piire looduses. Ta kirjutab suurteost nimega „Piiride entsüklopeedia“ ja veedab iga päev pikki tunde mere ääres – Bartleboom tahab selgusele jõuda, kus l õ p e b meri.

Baricco 1994. aastal kirjutatud lavamonooloog „Novecento ehk 1900“, millest rääkides on autor ise kahelnud, kas tegemist on draamateksti või lihtsalt valju häälega ette loetava jutustusega, algab hetkel, mil üks ookeanilaeva „Virginian“ reisijatest tõstab pilgu ja märkab Ameerikat. See on loo algus. Lõppu lool ei olegi. Lõpp võib olla ookeanil, laevasõidul või inimelul – heal lool lõppu ei ole.

Vahur-Paul Põldma otsustas „Novecento“ Eestisse tuua ja meile seda jutustama

hakata. Daniele Monticelli ja Margus Oti abiga tõlkis ta loo eesti keelde. Algul jutustas ta seda kodus lähedastele, siis Uue Vana Teatri esimese lavastusena – lavastaja on ta ise – Meistrite Hoovi kohvikus šokolaadi rüüpäjatele, nüüd sama õue uues väikeses teatrisaalis teatrisõpradele.

Baricco tekstis jutustab erakordse klaverimängija Novecento loo tema parim sõber, trompetimängija Tim Tooney. Vahur-Paul Põldma lavastuses on aga jutustajaks hoopis üks noor flöödimängija, kes enne kontserti oma noodiraamatu vahelt „Novecento“ teksti leiab. Kahjuks ei pruugi sellest mõttest esimest stseeni esmakordselt jälgides aru saada, ja nii mõtleb nii mõnigi teatrikülastaja üllatunult, miks on kavalehe vahel flöödikontserdi programm ja trompetimängija laval sõrmitseb flööti... Niisiis, Uue Vana Teatri lavastuses me näeme enda ees noort muusikut, kes endalegi ootamatult flöödipalade asemel sõnaga esineb.

Näitleja alustab vaikselt, monoloogi algul on tunne, et lugu on lõppenud. Kõik on juba olnud. Teatud mõttes see ongi nii – vana trompetimängija jutustab sõbrast, keda enam ei ole. Mida hetk edasi, seda rohkem monoloogi maailm avardub, kuni hetkeni, mil kõlab viimane lause: „... tõuse püsti ja mine ära. Lugu sai läbi.“ Ei tahaks minna, Novecento ju mängib veel, mis siis et paradiisis, aga mängib... Lavastus jätab loo vaatajas edasi elama – olgugi et ühel hetkel peab püsti tõusma ja koju minema.

JUTUSTA ÜKS HEA LUGU

„Temal oli... hea lugu. Tema o l i g i tema hea lugu.“

Oma raamatu „Siid“ eessõnas ütleb Baricco, et „kui sa asjadele nimesid ei leia, võtad appi lood. See lihtsalt käib nii. Juba ammusest ajast peale“. „Novecentogi“ on lugu, mis aitab sõnastada



Vahur-Paul Põldma.

inimest, ookeani ja muusikat. Lugu klaverimängijast, kes sündis ja suri ookeanilaeval. Kelle muusikast sai legend maal, kuhu ta kunagi ei astunud. Aastate pärast jutustab selle loo meile Tim Tooney. See on hea, lõputa lugu: kui keegi on selle sulle jutustanud, siis jääb see sinuga, isegi kui sa päriselt eales oma jalga ookeanile ei tõsta. Tulla teatrisse ja veeta peaaegu kaks tundi selle looga tähendab õõtsuda mitu nädalat ookeanil, trotsida läikivat südant ja kuulata koos vaeste emigrantidega klaveril mängimas Novecentot, „kõigi aegade tippu“. Pärast kõike seda pole sa enam endine. Siis oled sa kuulnud ja näinud. Tundub, nagu oleks võimsate, kestma jäävate lugude aeg möödas. Justkui oleks käimas üks hoopis teistmoodi aeg: fragmentidest koosnevate tekstide, virtuaalsete mängude ja hiigelsuurte reklaamfotode aeg. Nagu poleks ühe suure ja lihtsa loo jutustamisel, inimese elaval häälel ja jutustaja silmadesse uppunud kuulajatel enam meie maailmas kohta. Baricco tõestab oma monoloogiga vastupidist. Nagu ütleb Novecento isegi: „Kui sul on varuks hea lugu ja keegi,

kellele seda rääkida, siis ei ole sa päris põhja käinud.“

Kõigi eelduste kohaselt peaks ilma muusikata ja peaaegu lava kujundamata või kostüümiga vaeva nägemata lavastatud monotükki olema igav vaadata. (Olen kuulnud, et mõnes Eestimaa nurgas kartvat inimesed monotükke nagu tuld – kui juba tulla teatrisse, siis ikka asja pärast!) Aga ei ole igav. Peaaegu kaks tundi istud oma kohale naelutatult paigal ja – õõtsud ookeanil. Maa on vaid „kauged tuled, või mälestus, või lootus“, aga sina istud ning mõtled inimese elule ja... „millelegi muule“. Kui juba keegi, kes on 13-aastane ja elab läbi oma puberteedi tipp hetke, istub teatris ja kuulab kaks tundi üht üksinda laval kõnelevat 30-aastast meest, siis peab maailm, mis esile manatakse, olema elav.

PEATEGELANE: OOKEAN

„Laevalt saab maha tulla, aga ookeanilt...“

„Novecento“ tegelaskond on kirev: peale klaverimängija Danny Boodman T. D. Lemon Novecento enda leidub seal kõiksugu muusikuid, üks kummaline laevakapten, esimeses klassis reisivaid



Vahur-Paul Põldma.

kalestunud südametega rikkaid, vaeseid ja jultunud emigrante, kes pika reisi jooksul kõik laevas leiduvad kardinad endale rõivasteks õmblevad, ja muidugi... ookean, peategelane! Ei saa unustada ookeani. Elavat ja halastamatut ookeani, kellel on alati õigus, kes võib paljastada tõe meie eneste kohta, kui vaid mässama hakkab. Kes saab inimesega teha, mida tahab. Kui vaid tahab.

Novecento on sündinud ookeanil ja sureb ookeanil. Novecento ei mängi iial sadamates, vaid alles keset vett, seal, kus „maa ei ole enam midagi muud kui kauged tuled, või mälestus, või lootus“. Novecento mängib, sest „ookean on suur ja hirmus“, ta mängib, et „inimesed ei tunneks, kuidas aeg möödub“, et „nad tantsiksid, sest see, kes tantsib, see ei sure ning tunneb end jumalikult hästi“.

Ja kes kord on ookeanil olnud, ei saa temast enam lahti. Ookean, millel on oma võimsusele vaatamata lõpp, aitab mõista, et elu ise on lõputu.

Monoloogi kuulamisel tekib ookeanil õõtsumise tunne. Miks? Baricco tekst on ühest küljest muusika oma laulvuse ja rütmimuutustega, teisest küljest meri, mis va-

hel tüüne, vahel aga julm nagu mõirgav loom. See eeldab näitlejalt tööd hääle ja rütmiga: hääle peab ulatuma madalalt kõrgele ja kõrgelt madalale, hääletugevus vaikseimalt sosinalt kõige valjema röökimiseni, tempo aga rahulikult ja aeglaselt sõnavoolult tormava sõnakärestikuni. See tekst peab elavas ettekandes olema nagu ookean ja sellise tunde suudab Vahur-Paul Põldma minu arvates vaatajas tekitada.

INIMESE MAAILMA PIIRID

„Siis sa oled istunud valele toolile, sest see on klaver, millel mängib Jumal.“

Novecento kodu on laev. Elades laevas, asub ta olemise ja mitteolemise piiril – ta on inimeste maailmas olemas, aga ei ole ka. Ta pole kunagi olnud kusagil „kirjas“ ja kõigub seega poolkodutuna oma maailma ja inimeste maailma vahel. See on tema jaoks ainus viis olemas olla.

Igal sõidul Ameerikast Euroopasse või Euroopast Ameerikasse läbib Novecento kodu maailm. Ikka paar tuhat inimest, igäihel turjal oma elu, omad unistused ja omad hirmud. Novecento ei loe raamatuid, ta loeb inimesi; nii unistab

ta, tema, kes ta pole kunagi laevalt maha astunud, linnast, kus on „lõhnavate juustega naised, kõik kohad täis valgust ja palju tiigreid“. Aga ta ei taha sinna linna minna. Ta ütleb: „Maa on mulle liiga suur laev.“ Maa on klaviatuur, millel on liiga palju klahve, et sellel võiks mängida inimene. Tema tahab mängida oma klaveri kaheksakümne kaheksal klahvil lõputut muusikat. Olla ise lõputu, laevmaailmas, millel on algus ja ots.

Laev on laval meie ees – sõnadest tehtud, aga tõeline. Füüsiliselt on olemas vaid laevatrepp, millel Novecento ühel erilisel hetkel kaks sammu maa suunas teeb. Lühi-keseks hetkeks saab flöödist ja paelast näitleja käes V i r g i n i a n – lihtne kujund, mis töötab, tekitades selge tunde kahe mandri vahel pendeldavast ja ookeani tujudele alluvast laevast. Laev on inimese piiridega maailm, kust tal pääsu ei ole – neis piirides elades peab ta otsima piiritut. Väike teatrisaal, üks näitleja, mõned kuulajad – ja ometi avaradub selles „kitsikuses“ paari tunni jooksul kõigi osalejate maailm.

MUUSIKA SÕNADES

„Iga hetk oli tunne, et nüüd kohe-kohe peaks klaver plahvatama.“

Baricco (kes on ise ka muusikakriitik) tekst on võimas oma muusikaalsusest. „Kõigil lugudel on oma muusika,“ on ta öelnud. Nagu eespool võrreldud: „Novecento“ on tekst nagu ookean, nagu muusikapala. Rütm, tempo, tämber – seda teksti kuulates ootame me näitlejalt palju.

Vahur-Paul Põldma on lavastanud teksti ilma muusikata. Remargid, mis annavad juhiseid monoloogi ettekandmisel kõlava muusika kohta, loetakse lihtsalt ette. Esimene reaktsioon võiks olla: miks lavastada selline muusikast kõnelev tekst vaikuses?

Seekord on lavastaja tahtnud, et muusika hakkaks kõlama kuulaja peas, olgu see siis d ž ä s s, või r a g t i m e ... Tal on õnnestunud väljendada muusikat sõnades – kuulates ei teki kahtlustki, et kuuled Novecentot

oma „võluklaveril“ mängimas või Atlantic Jazz Bandi esimese klassi tantsusaalis mõnd r a g t i m e'i vihtumas... Ja hetkel, mil Novecento oma ülbe konkurendi Jelly Roll Mortoniga muusikalist kahevõitlust peab, on kuulajal tunne, et sekund veel, ja klaver tema sõrmede all plahvatab tõeliselt.

PILT KUKUB ÄRA

„Ripuvad aastate kaupa ja siis järsku kukuvad, ilma et midagi oleks juhtunud...“

Baricco tekstis on hetki, mil hing jääb kinni. See on tõesti „nagu pilt kukuks ära“, korruga jahmatus, rõõm ja hirm. Siis, kui madrus Danny Boodman kümnepäevase Novecento esimese klassi tantsusaalist klaverilt leiab ja tunneb, et on isaks saanud; siis, kui vana Danny naerdes sureb; siis, kui kaheksa-aastane Novecento on mitu nädalat kadunud olnud ja surnuks tunnistatud, aga siis järsku välja tuleb, olles vahepeal mingi seletamatu ime läbi õppinud klaverit mängima; siis, kui Tim Tooney saab teada, et kahekümne seitsme aastane Novecento pole iial laevalt maale astunud; siis, kui Novecento ja Tim metsikut tormi trotsides klaverit mängides ookeaniga tantsivad; siis, kui sigaret Novecento sõrmede vahel süttib põlema... klaverikeeltest, mille ta on hetk tagasi kuumaks mänginud; ja „siis, kui keset ookeani Novecento tõstis söögilauas pea ja ütles: „Kolme päeva pärast New Yorgis lähen laevalt maha.““

Kui „pilt kukub ära“, peab olema hetk vaikust, paus, mis kannab vaataja jahmatust, rõõmu või hirmu. Olen näinud nelja „Novecento“ esitust ja võin öelda, et need intensiivsed hetked on järjest enam elavad, järjest enam õiges kohas. Selline pauside ja rõhuliste fraaside õige kasutamine eeldab mõttetööd tekstiga; on rõõmustav, et Põldma on senise saja mängukorra jooksul seda mõttetööd pidevalt jätkanud – ja tulemus võidab sellest märkatavalt.

KÕIGI AEGADE TIPP

„Räägitakse, et ta olevat kõigi aegade tipp.“

Baricco on üks tänapäeva itaalia kirjanduse tippe. Räägitakse, et ta olevat kord oma kirjastajale ohtes öelnud: „Kuule, me müüme ju liiga palju raamatuid...“ Ja ta mitte ainult ei müü raamatuid, vaid müüb suurepäraseid raamatuid. Novecento tegi klaveri mängimisest võlukunsti, nii et ka Jelly Roll, kelle muusika „oleks pannud nutma isegi sakslasest masinisti“, pidi muusikalises kahevõitluses talle alla jääma. Ta oli **kõigi aegade tipp**.

Baricco tekst on maailmas kirjutatud lavamonoloogide seas kindlasti üks „kõigi aegade tippudest“. Prantsuse näitleja Jean-François Balmeri sõnul pole ta vaatajatelt kunagi saanud nii palju kirju kui Novecentot mängides. „Tegevus toimub ookeanil, eraldatuses,“ ütleb Balmer. „Inimesed unistavad kõik vahel suurest maailmast eemale tõmbumisest. See tekst inspireerib omal kombel kõiki.“

2000. aastal valmis itaalia režissööril Giuseppe Tornatorel „Novecento“-aine-line film pealkirjaga „The legend of 1900“, peaosas Tim Roth. „Novecentost“ jäi kinolinal järele vaid veidi halearmas romantiline looke ookeanil elavast geeniusel ja tema trompetimängijast sõbrast... Filmi kahvatus paneb eriti selgelt mõistma, milles siis ikkagi seisneb Baricco teksti võlu. Baricco on loonud uue maailma – kus elab Novecento, kus kõlab muusika, kus mühab ookean – sõnadega. Just Baricco kirja pandud sõnades on peidus loo imepärane graatsia. Ja kui neid sõnu enam pole, kaob ka ime.

Vahur-Paul Põldma on „Novecentot“ lavastades ja mängides oma raske ülesandega võluvalt toime tulnud – ta on andnud tekstile eestikeelse elu (ka tõlge on lõpptulemusena mahlakas ja kõnekeelne) ja lavastanud loo nii, et elav ettekanne on tõepoolest

elav. Olles oma näitlejatee alguses, sarnaneb ta natuke isegi noore flöödimängijaga, kes lavastuses noodilehtede vahelt Baricco teksti leiab.

Baricco „Novecento“ jutustaja, vana trompetimängija aga paneb mõtlema võimalusest kuulda seda teksti kunagi mõne vane ma näitleja suust. Kelleltki, kel turjal suur elu- ja lavakogemus ning kes seetõttu loole oma pikast elust koorunud värve lisaks. Miks ei võiks see olla näiteks Arne Üksküla, keda paljud eesti teatri üheks „kõigi aegade tippudest“ peavad ja kelle kohta öeldakse: kui see mees oleks sündinud mõnes linnakeses Hollywoodi lähistel, kataksid praegu sajad maailma kinod tema näopiltidega oma fassaade... Aga kindel on see, et „Novecento“ on hõrgutav maiuspala igale näitlejale, kes ei karda tööd ning tahab oma mõtte, hääle ja kehaga luua ühe kordumatu maailma.

ALESSANDRO BARICCO on sündinud 1958. aastal Torinos ja on tänapäeva Itaalias üks silmapaistvamaid kirjanikke. Baricco on kirjanik, keda armastavad ühtviisi tuliselt nii kriitikud kui ka rahvas. Ta on õppinud filosoofiat ja töötanud ajakirjanikuna, sealhulgas muusikakriitikuna. Baricco asutas mõned aastad tagasi koos sõpradega oma laadse kooli, mille nimi on Scuola Holden ja kus õpetatakse narratiivitehnikaid, alustades kirjandusest ja filmist kuni ajakirjanduse ja koomiksiteni välja. Oma esimese romaani „Raevu lossid“ (Castelli di rabbia, 1991) eest pälvis ta mitu kirjanduspreemiat nii Itaalias kui Prantsusmaal. Teise romaani „Ookean meri“ (Oceano mare, 1993) eest sai ta Itaalia tähtsaima, Viareggio kirjanduspreemia. Eesti keeles on Bariccolt seni ilmunud vaid üks raamat, lugu „Siid“ (Varrak, 2002). See on kummalise kerguse ja graatsiaga jutustatud lugu armastusest, igatsusest ja valust. Lugu, millel on Baricco enese sõnul „valge kõla“ ja mis jääb, nagu kõik Baricco senised tekstid, lugejas kõlama kaua pärast seda, kui ta on raamatu käest pannud.

SELLEKS, ET MEELDIDA, PEAB OSKAMA LIITA JA LAHUTADA

TANEL LEPSOO

(*Algas TMK 2004, nr 2*)

Võisime näha, et tähtsamad bulvariteatri jooned on selles näidendis olemas: Freudi tegelaskuju on küll kompleksne, kuid tema probleemid on verbaliseeritud: ta ei tea, kas ta näeb und või mitte, ta ei tea, kas uskuda külalise reaalsust või üleloomulikkust. Teisisõnu: Freud ei tea, kas Jumal on olemas või mitte. Samas aga ei kandu ei temaatilised keerukused üle dramaturgilisse lähenemisse: publik on informeeritum kui tegelane, ta jälgib tegelase kõhklusi ja küsimusi, kuid samas teab õiget vastust või vähemalt õiget küsimust. Autori malnidus on ilmne nii remarkides, kui ka dialoogis, seetõttu pole ka midagi imestada, kui juba esimesest stseenist leiame ka autorifraasi:

FREUD: Sa oled ikka veel väike tüdruk. Lapsed on loomupäraselt filosoofid: nad esitavad küsimusi.

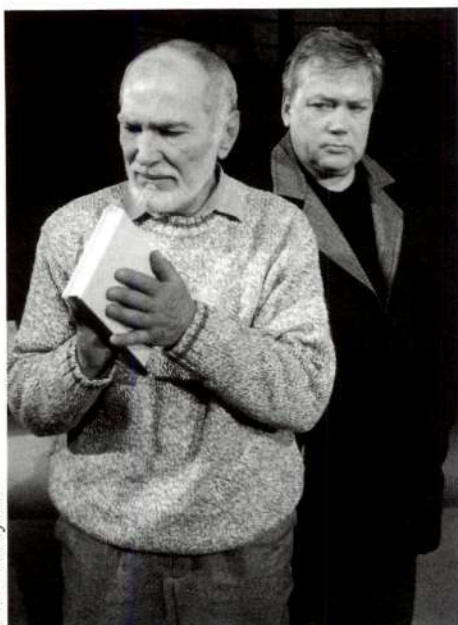
ANNA: Aga täiskasvanud?

FREUD: Täiskasvanud on loomupäraselt idioodid: nad vastavad.¹

Võrdlust bulvariteatri skeemidega võiks jätkata, kuid silma torkavad ka olulised erinevused. Juba märkisime, et vaatajas tekitatakse turvatunne, kasutades ära tema teadmisi ajaloost. Mineviku käsitlemine pole võõras ka bulvariteatril: üks esimesi ajalugu käsitlevaid hästi-tehtud-näidendeid on Scribe'i „Klaas vett“ (1840), mille tegevus toimub XVIII sajandi alguse Inglismaal. Ka sellest näidendist võib leida hoolikalt konstrueeritud intriigi, kus vaataja in-



Éric-Emmanuel Schmitti „Don Juani öö“. Lavastaja Tõnu Lensment.
Don Juan – Peeter Volkonski, Angélique de Chiffreville – Hilje Murel.
Esietendus 29. III 2003 „Ugalas“.



Éric-Emmanuel Schmitti „Enigma variatsioonid“. Lavastaja Mikk Mikiver, Abel Znorko – Mikk Mikiver, Erik Larsen – Tõnis Mägi. Esietendus 16. X 2001 „Ugalas“.

formeeritusel on väga tähtis koht, samuti reaalselt eksisteerinud tegelaskujusid (kuninganna Anne, hertsoginna Marlborough jt), kuid piisav hulk vihjeid tegelaste iseloomuomadustele aitab intriigi sasipuntras orienteeruda ka vaatajal, kes ei tunne Inglise õukonna ajalugu, näidendi stereotüübid on mõistetavad: kaunis printsess, noor armunu ja kuri peaminister. Erinevalt bulvariteatrist ei saa aga „Külaline“ üldse funktsioneerida, kui vaataja ei tea midagi Freudist, II maailmasõjast, natsidest, gestaapost jm. Kui bulvariteatri autorid ammutasid oma materjali vaataja konkreetsest igapäevareaalsusest, siis Schmitt lisab sellele veel tema kultuuriteadmised, lugemuse, kujutlusliku maailma. Seetõttu võibki Schmitti näidendites kohata reaalselt eksisteerinud isikuid (Diderot, Frédéric Lemaître, Milarepa) ja ka „valmis kirjutatud“ kirjanduslikke tegelasi (Hamlet, Don Juan). Tegelase ste-

reotüüpiseerimine ei toimu mitte ainult üksühesel ülekanandel (näiteks toome lavale homo, teeme tema üle nalja ja pärast tunne kaasa), vaid reaalse ja fiktiivse maailma segamisel. Stereotüüpe ei saa kasutada mitte ainult tegelaste identifitseerimiseks, vaid nendega võib mängida, nende kõigutamiseks vaatajat üllatada. Stereotüübi ja tegelase käitumise erinevusest tekkivat pinget võib kasutada ning vaataja märkabki, et koristaja on ka inimene ja et elumehel on südametunnistus. Viies tegelase referendi vaataja igapäevareaalsuselt tema kujundlikku maailma, teeb autor võimalikuks abstraktsemate teemade kaasamise, sh ka müstiliste joonte kasutamise nagu „Külalises“, ning võib viia näidendi sündmustiku lausa teispoolusesse nagu „Kahe maailma hotellis“ („L’Hôtel des deux mondes“), mis kujutab piirsituatsiooni elu ja surma vahel, või siis lühimonoloogis „Suutropp“ („Le Bâillon“, 1997), mis kujutab tegelast pärast surma.

Seetõttu erinevadki Schmitti teemad bulvariteatri traditsioonilistest teemadest, kuid seda vaid abstraktsiooni tasandil: kui bulvariteater küsib, miks naisel ei võiks olla mehega võrdväärne koht ühiskonnas ja perekonnas, siis Schmitt küsib, mis on armastus; kui bulvariteater tahab teada, miks inimesed hindavad raha üle kõige maailmas, siis Schmitt tahab teada, millised on inimese väärtushinnangud; kui bulvariteater räägib abielurikkumisest ja sarvekandmisest, siis Schmitt küsib, milline on inimese vabadus. Abstraheerimise tulemusel ei saa näidend anda ka tekkinud küsimustele väga otseseid ja kindlaid vastuseid, seetõttu jäävadki Schmitti näidendite lõpud lahtiseks. Kas lõpetada kaasinimeste hingede muserdamine („Valognes’i öö“)? Kas Jumal on iga inimese sees („Külaline“)? Kas inimlikkus on midagi väärt („Golden Joe“)? Kas eelistada karjäärile armastust („Frédéric“)? Kas ta-

sub elada lootuses („Kahe maailma hotell“)? Näidendid ei anna meile vastust, kuid kristlik-kodanlik moraal annab. Ja vastus on loomulikult „jah“. Need küsimused ei ole filosoofilised ega üldinimlikud, vaid didaktilised. Schmitti näidendid õpetavad meile, et me peame tundma, lootma, tüksteisest hoolima ja iseendisse uskuma.

Selles seisnebki autori oskus ühendada traditsiooniline teatrivorm kaasaajaga: läbi didaktika, mis pole enam nii näpuga näitav kui varem, mis ei takerdu sotsiaalsetesse oludesse ning piirkondlikesse erisustesse, läbi müstika, mis kõditab vaataja uudishimu, kuid samas tundub rääkivat tema enese probleemidest, ning lõpuks läbi abstraktsiooni, mis jätab vaatajale tunde, et ta on veetnud õhtupooliku filosoofilistel teemadel mõtiskledes.

Kolmas küsimus: kuidas ühendada publik?

“Postimehe” uudisenupp refereerib Schmitti ennast, kelle sõnutsi tema näidendid „meeldivat tema pereliikmetele, tõsistele töönimestele, keda enim rõõmustavad ootamatud pöörded sündmustikus, aga samas ka autori intellektuaalidest sõpruskonnale”.² Samas ei maini Schmitt kusagil, et ka tõsised töönimesed peavad mingilgi määral tundma Freudi, Diderot’i, Shakespeare’i ja Molière’i. Schmitti teater pole kindlasti mitte proletariaadi teater, vaid suunatud keskmiselt haritud ja jõukale kodanlusele, seega kõige homogeensemale ühiskonnakihi, mida on veel võimalik leida. Seltskonnale, kelle elus väljendub kord ja süsteem, kindlad asjad, püsivad väärtused, kelle kujutlust maailmast on võimalik lavaliselt kujutada. Teades suurepäraselt, mida tema sihtgrupp on koolis õppinud, millised probleemid neid igapäevaelus vaevavad, kuivõrd nad tahavad ise otsustada, kuivõrd lasta end autoril üllatada, milliseid etendusi nad



Éric-Emmanuel Schmitti „Kuldne mees“.

Lavastaja Andres Noormets.

Cecily – Anneli Rakhema,

Joe – Indrek Saar.

Esiendus 21. III 2003 Rakvere teatris.

vaatamas käivad ning mida üleüldse teatrilt ootavad, kirjutab Schmitt vastavalt oma publiku soovidele.

Seetõttu on Schmitti keelekasutus kirjanduslik, selge ja arusaadav. Ta ei kasuta erinevaid keeleregistreid³, tema sõnamängud on universaalsed ning tõlgitavad, tema tegelased, isegi need, kes on kõige madalamast ühiskonnakihi, räägivad haritlasele omasel viisil, võttes aeg-ajalt endale julguse paar krõbedamat sõna kuuldavale tuua. Schmitt ei saa panna tegelasi rääkima erinevaid keeli, sest sellega muudaks ta nad oma ühtsele ja võrdlemisi piiratud keeletunnetusega publikule arusaamatuks, ta ei saa ka rakendada individuaalset kirjavaiisi, otsida iseene väljendust keele kaudu, sest selline lähenemine kaotaks ära nii realistliku illusiooni kui ka publiku homogeensuse. Vaatajad saalis ei mõistaks enam kujutatavat ühtviisi, tekst sisaldaks elemente, mis libiseksid



Éric-Emmanuel
Schmitt
„Kahe maailma
hotell“.
Lavastaja
Ain Prosa.
Julien Portal –
Hannes Prikk ja
Marie –
Kersti Tombak.
Esietendus
12. I 2001
Rakvere teatris.

autori kontrolli alt välja, ja oht publiku killustumiseks oleks suur.

Tervikliku publiku leidmise, saali sisenevate vaatajate ühendamise, jätab Schmitt seega ühiskonna ülesandeks. Seni, kuni ühiskond toodab ühtviisi mõtlemaid, ühtviisi rääkivaid, ühtviisi käituvaid indiviide, seni kuni mingitegi vahenditega on võimalik – kas või kõige abstraktsel kombel – leida inimesi, kes üksteisega sarnanevad, seni on võimalik ka neile meeldida. Et see praegusel ajal on võimalik, seda näitab Schmitti näidendite edu üle Euroopa, rõhu nihutamine konkreetsest abstraktse suunas võimaldab rääkida arusaadavalt nii prantsuse kui ka eesti kodanlasega, kes on lugenud tõenäoliselt samu raamatuid ja mõjutatud sarnastest klišeedest.⁴ Teatud kultuuriline ühisosa võimaldab ühelt poolt publikut liita ja teiselt poolt kirjutada tekste, mis peegeldaksid kujutluslikku maailma väljaspool tekstiruumi. Tegu on edukalt töötava representatiivse teatriga, mis peab tegema järeleandmisi: selline teater saab toimida vaid kindla publiku ja kindlate teemade piires. Kõike siiski ei saa.

Viimane küsimus: kus on autor?

Autor, kes suhtub teatrisse kui kaup, mida reklaamida ja müüa (ma ei pea siin hetkel vajalikuks üles lugeda kõiki tekstiväliseid võtteid, mida Schmitt kasutab, et edu saavutada, ent mõtelgem kas või filosoofiadoktori kraadile, mida ta edukalt afišeerib), kellele publik on sihtgrupp, mida tuleb hoolikalt valida, ja näidend toode, mida tuleb hoolikalt viimistleda, et see nõudlusele vastaks, on kahtlemata vägivaldne, manipuleeriv ja ebaaus. Ent teda selles süüdistada ei ole mõtet – sama tulutu oleks süüdistada manipuleerimises ja ebaaususes mõnd krimi- või ulmekirjanikku. Etteantud raamistikus osav manipuleerimine ongi see, mida publik säärastelt teostelt ootab. Kuid nii, nagu publik suudab vahet teha heal ja halval põnevusromaanil, nii suudab publik hinnata ka head bulvarikirjanikku. Ja Schmitti hinnatakse just nimelt seetõttu, et ta on suutnud lisaks traditsioonilistele skeemidele oma näidenditesse paigutada veel midagi enam – oskuse viidata mitte ainult igapäevareaalsusele ning olustikulistele momentidele, vaid destilleerida maailmamürast kõrtsivestluste kvintessentsi.

Schmitti tegelased ja sündmused viitavad väljamõeldisele, fiktsioonile. Nendele stereotüüpidele, mis meil maailmast on ja mis on loodud keele ja kirjanduse vahendusel. Seetõttu ei eksisteeri Freud ja Diderot „rohkem“ kui Don Juan ja Hamlet. Autor käib tegelastega ümber sama vägivaldselt kui oma vaatajaga, sundides neile peale oma maailmapilti. See on veel üks põhjus, miks Schmitti näidendid on keeleliselt koherentsed ning tegelaste keelekasutus leksikaalselt ja süntaktiliselt sarnane: autor ei kehasta ennast kellekski teiseks, vaid ütleb läbi tegelaste „mina“. „Ma oskan ainult ütelda „mina“,“ tunnistab Schmitt ühes intervjuus, rääkides muu hulgas ka sellest, kuidas ta oma proosaloominguski kaldub üha enam mina-vormi poole.⁵ Ja see polegi sugugi ebaaas.

Schmitt on autor, kes on varjunud vormide, stereotüüpide, abstraktsete küsimuste ning käibetõdede taha. Tihti lausa kramplikuna tunduv soov oma publikuga arvestada, klammerduda selle maailma külge, mis teda publikuga ühendab, paneb teda rääkima kahel häälel. Ühe autori me tunneme ära seal, kus ta end otseselt kuuldavale toob – osutavates remarkides, mis annavad korraldusi lavastajale ning suunavad lugejat, kuidas teksti interpreteerida; teatud tegelaste kaudu, kes on autorile lähedasemad ja kes väljendavad seda, mida ta isegi tahaks meile ütelda; autorifraasides, kus ta dialoogi katki raiub, et vaatajaga otsesesse kontakti astuda ning talle mõni maksim või kalambuuri edasi anda. Ja teist autori häält, mis püüab kontrollida ka sündmusi, tegelasi, kirjaviisi, oma loomingu, iseenast, maailma, mis kipub kontrolli alt kaduma ning mida, paradoksaalselt, suudab valitseda vaid sõna. Sõna, mis peab valitsema sõna...

Ja selles valguses ei näe me enam enesekindlat filosoofiadoktorit, kes an-

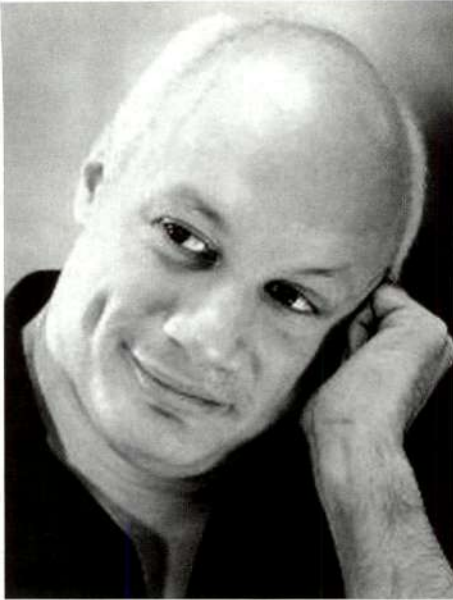


Priit Grepi fotod

„Kahe maailma hotell“.

Julien Portal – Hannes Prikk ja Marie – Kersti Tombak.

nab intervjuud vaimustunud ajakirjanikele, vaid tavalist XXI sajandi inimest, kes tunneb end sama ebakindlalt kui iga teine ja kellel pole võtta kusagilt ime-rohtu, et maailma stabiilsuse ja püsivuse suunas tagasi pöörata. Võib-olla just seetõttu on Schmitt kõige parem seal, kus tema tegelased pole vastakuti mitte üksteisega, vaid oma keelega, ja kus nad peavad tunnistama, et just sõna on see, mis neid lahutab ja ühendab – „Enigma variatsioonides“ –, mis oma konstrueeritusele, kunstlikkusele ja moraalile vaatamata näitab kahe tegelase (kahe „mina“) üksindust sõnade maailma vastas. Üks, kes on kirjanik, ja teine, kes kirjutab. Mõlemad on loonud oma kujutusliku maailma, mis juhuse tahtel on üheks saanud, ja nüüd võiksid nad teineteist armastada, kui nad ei avastaks, et see on võimatu. Ainus asi – kõik –, mida nad pakkuda suudavad, kõlab viimases repliigis: „Ma kirjutatan.“



Prantsuse dramaturg ja prosaist Éric-Emmanuel Schmitt on sündinud 28. III 1960 Lyonis. Ta on õppinud kirjandust, muusikat ja filosoofiat. 1987. kaitses ta doktorikraadi teemal „Diderot ja metafüüsika“. Tema draamaloomingut on tunnustatud muu hulgas ka *Prix de l'Académie Française* ga.

Éric-Emmanuel Schmittilt on ilmunud neli-teist teksti, mis on kas teatrile kirjutatud või lavale toodud:

La Nuit des Valognes (Don Juani öö), 1991; Le Visiteur (Külaline), 1993; Golden Joe, 1995; Les Variations énigmatiques (Enigma variatsioonid), 1996; Le Libertin (Vabamõtleja), 1997; Milarepa (monoloog), 1997; Le Bâillon (Suutropp, lühimonoloog), 1997; Frédéric ou le Boulevard du Crime (Frédéric ehk Kuritöö bulvar), 1998; L'Hôtel des deux mondes (Kahe maailma hotell), 1999; Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran (Härra Ibrahim ja Koraani öied), 1999; L'École du diable (Saatana kool, lühinäidend), 1999; Mille et un jours (Tuhat üks päeva, lühinäidend), 2000; Oscar et la dame rose (Oscar ja roosa daam), 2003; Petits crimes conjugaux (Väikesed perekondlikud kuriteod), 2003.

¹ Autorifraaside roll bulvariteatris vajab eraldi käsitlemist, kuid ma tahaksin siin tähelepanu juhtida sellele, kuidas avaldub autori vaatepunkt. Freudi lause on kahtlemata mõeldud Annale, kuid samas ka otse publikule; kui remarkide abil annab autor kaudseid juhiseid näidendi mõistmiseks, siis autorifraasiga sageli otseseid. Antud näite juures: vastuseid ei ole, on küsimused. Sama ütleb Schmitt ise peaaegu sõna-sõnalt paljudes intervjuudes. Seda, kuidas nende vastustega tegelikult lood on, näeme allpool.

² „Rakveres esietendub metafüüsiline komöödia“. „Postimees“ 9. I 2001.

³ Erandiks võib pidada Marie tegelaskuju „Kahe maailma hotellist“, kuid temagi keelekasutus ei eristu mitte leksikaalselt, vaid teksti transkribeeritud lohaka häälduse poolest. Et tõlke puhul lähevad just sellised elemendid kergesti kaduma, on mõistetav (ja õige) Margus Kasterpalu tähelepanek kõne all oleva näidendi kohta, et „segasus, mis originaalis tõenäoliselt teksti kõnekeelsusele osutab, on tõlkes teisenenud (eriti monoloogilistes lõikudes) häirivaks literatuursuseks“. (Kasterpalu, M. „Lausutud sõnadel on erinev kaal“. „Postimees“ 16. I 2001.)

⁴ „Valognes'i öö“ („La Nuit de Valognes“) asendamine „Ugalas“ pealkirjaga „Don Juani öö“ on siin kõnekas, sest eestlasele tundmatu kohanime asendamisel tuuakse kohe mängu ka vaataja üldkultuurilised teadmised. Samas oleks, kultuurikonteksti erinevuse raamides, huvitav jälgida näidendi „Vabamõtleja“ („Le Libertin“) saatust Eesti lavadel, sest vajalik taustinformatsioon Diderot'ist, mis näidendi käivitaks, keskmisel vaatajal puudub. See, et erinevas kultuurikontekstis võivad Schmitti näidendid tagasilööke anda ja mitte soovitud eesmäärke täita, näitab näidendi „Frédéric ou le Boulevard du Crime“ turnee Montréalis, mille Jean-Paul Belmondo ja tema trupp pidid vähesel publikuhuvi tõttu planeeritud varem katkestama. (Vt „La Presse“ 29. III 2000 ja „Le Monde“ 2. IV 2000.)

⁵ Intervjuu Jean-Claude et ja Sophie-Justine Liéberiga. „L'art du mystère“ ajakirjas „La Nouvelle Revue Française“, nr 534–535, juuli-august 1997, lk 91.

OOPERI TULEVIK

DAVID POUNTNEY

Kõigepealt hea uudis – ooperil on tulevikku! Vaatamata kõigile majanduslikele, sotsiaalsetele ja poliitilistele kotermannidele, mis võivad ooperi tuleviku küsimärgi alla seada, on see tulevik kindlustatud tänu lihtsale kunstilisele tõe – lugu, mida räägitakse laval muusika kaudu, jääb alati haaravaks ning kütkestavaks kogemuseks.

Mõnede inimeste jaoks on termin „ooper” niivõrd seotud mingite kindlate poliitiliste ning kultuuriliste eelarvamustega, et nad kas tunnustavad seda või hoopis kaotaksid selle – nad soovivad arutleda mõttetu küsimuse üle: „Mis on ja mis ei ole ooper?”. 1960-ndate ja 1970-ndate avangardistlikud heliloojad, kes küll tundsid tahtmist jutustada lugusid muusika kaudu, kuid häbenesid sõnaga „ooper” seonduvaid implikatsioone, nimetasid seda „muusikateatriks”; nende täielikud vastandid Broadwayl ja Shaftesbury avenüül nimetasid sama asja kommertsversiooni „muusikaliteatriks”. Leidke erinevus! Kuid sõna *opera* tähendus on lihtsalt „töö” ja kiire pilk ajalukku paljastab hiiglasliku hulga meelelahutust, mida selle terminiga on tähistatud; alguses olid kergelt ning osavalt muusikasse seatud näidendid, muusikasse, mis täiendas, kuid kunagi ei varjutanud teksti. Meil olid vaatamängud, mis combineerisid ka kõige väiksema draama kallite lavaliste efektide, koomiliste vahelaste ning tantsudega, kahasse ülevate tunnetega. Meil olid viimseni formaliseeritud õukonnadraamad, milledes tekst ägises muusika keerukuse all ning tegevusest sai ritualiseeritud pooside kogum. Siis taasavastati karakter ja süžee ning ühendati uuesti muusika ja draama. Ja me oleme ikka veel XVIII sajandi lõpus.



Sir Peter Maxwell Davies ja kuulus briti lavastaja David Pountney pärast Daviese ooperi „Mr Emmet Takes a Walk” maailma esietendust 2000. aastal.

Tänu jumalale ei ole see kõik olnud tõsine – meil on olnud *commedia dell'arte*'st välja kasvanud *commedia buffo*, poliitilist satiiri, vulgaarset janti, realistlike komöödiad, sürrealistlike komöödiad, sentimentaalset romantikat, kõrgelt idealistlike komöödiad, komöödiad, mis seotud rahvusliku saatuse või koduse kombusetusega, ja päris palju komöödiad, mis ei olegi üldse naljakad. Meil on olnud *thriller*-like süžeedega melodraamasid, filosoofilisi tragöödiad, kööktubade viletsust, talupojaidüllid, romantilist üksildust, linna-realismi, ajaloolisi oopereid, kaasaegseid oopereid, fantastilisi oopereid ja päris palju oopereid, millel pole üldse mingit süžeed.

Kõike seda ülimat leidlikkust ja küllust ühendab üks lihtne valem – räägitakse lugu, laval, muusika kaudu.

Hästi, see kõik on minevik. Milline on tulevik?

Üks, mida niivõrd mitmekesine minevik meile õpetab, on see, et tulevik on peaaegu kindlasti variatsioon möödunud. Sajandite jooksul on läbi proovitud

niipalju võimalusi muusika, teksti, tegevuse ja kujundi kombineerimiseks, et midagi täiesti uut me arvatavasti ei avasta. Teisest küljest, me arvatavasti avastame, et peaaegu kõik möödunud aegade ooperimudelid võivad olla viljakaks kasvupinnaseks tulevikuooperile. Kas me püüame seda arengut juhtida või sõltub kõik *Zeitgeist*’ist ja me peame ainult suutma sündmuste kannul püsida? Mõnes mõttes on loomulikult tösi, et me saame liikuda ainult suunas, mille määravad laiemad kultuurilised ja poliitilised hoovused, sotsiaalne ja ajalooline areng. Kuid minu arvates on meil kõigil, kes ühel või teisel viisil hoolime ooperitraditsiooni jätkumisest, hiiglaslik vastutus, et uurida seda, mis ajalugu meile on jätnud, tajuda, kuidas seda minevikus on juhitud ning mõjutatud, ja kirglikult ning kohusetundlikult otsustada, kuidas seda laeva tulevikku tüürida. Igasugused voolud ja hoovused võivad meid küll vedada-tõugata eri suundadesse, kuid visa järjekindlus annab siiski tulemusi.

Tänu ooperi olemuslikule kütkestavusele ning ajapikku meie käsutusse kogunenud repertuaari küllusele olen ma kindel, et puhtalt oma traditsiooni toel sammub ooper veel kaugele tulevikku. Kuid need, kes ei tee muud, kui elavad nagu parasiidid mineviku arvel, nean ma kusagile põrgu eriti karmi ossa. Suuremat reeturlikkust oma kohustuste suhtes ei ole olemas. Seega, ooperi tulevik ei sõltu minu arvates sellest, kui mitu korda järgmisel sajandil esitatakse „La Bohème’i”, või sellest, kuidas seal tegelased on riietatud, kas seda esitatakse internetis, kas ta on ümber tehtud esitamiseks parklates, jälgitav miljonitele tänu murule projitseerimisele jalgpallimängude ajal või kas temaga on ükskõik millisel teisel viisil ümber käidud ja manipuleeritud.

Kõik sõltub sellest, milliseid lugusid me soovime oma uuel sajandil rääkida,

millise muusika kaudu me neid räägime ja millise publiku me leiame, kes neid kuulaks. Kui me oleme vastanud neile küsimustele, võime naasta „La Bohème’i” juurde ning nautida selle geniaalsust, teadmises, et oleme ära teeninud õiguse maitsta mineviku vilju, tänu sellele, et oleme rahuldanud oleviku vajadused. Ja andku jumal, et uus sajand ei tooks meile ideed, et oleviku vajadusi rahuldaks täielikult see, kui me seaksime „La Bohème’i” tegevuse ümber Brixtonisse. Ma räägin uutest töödest. Ma räägin karmist tõest – kui me ei toida uut, ei ole meil mingit õigust elada vana kulul. Kahjuks vaid väga vähesed ooperimajad maailmas saavad „kätt südamele pannes öelda”, et nad peavad sellest tingimusest kinni. Palun lubage mul siis korrata: me oleme pärinud tõelise küllusesarve. Need, kes seda ekspluuteerivad, ise sinna midagi uut lisamata, reedavad sellesama pärandi, mille hooldajad nad enda sõnul on, ja nad tuleks selle juurest kõrvaldada!

Millenniumipalavikul on üks – ainult üks – eelis, ja see ei ole päris kindlasti kuplikujuline. [Vihje Londoni *Millenium Dome*’ile, meelelahutus- ning vabaajakeskusele, mis ehitati uue aastatuhande puhul, kuid kannab suurt kahjumit. *Tlk.*] See annab meile võimaluse vaadata tagasi suvaliselt määratletud perioodile ajaloos ning tunda, et me suudame seda mõtestada. Ajavahemiku 1822 – 1913 üle arutlemine ei tundu lihtsalt seesama. Vaade möödunud sajandile toetab minu arvamust, et me ei peaks muutma repertuaari, mis on eripärane või radikaalne – sõjaeelses Euroopas olid sellised normiks. Hoopis sõjajärgne komme etendada üha vähem ja vähem uusi tükke ning tugineda üha enam vanadele, on traditsioone rikkuv teguviis. Ooperi pika ajaloo mõistes on see tava- de eiramine ja me peame teada saama, miks nii on läinud ning mida teha, et see ei jätkuks.

Terve mõistus tütleks, et populaarsed ooperid lihtsalt olidki populaarsed, ka uuena. Nagu terve mõistusega ikka tihti juhtub, pole selline vastus päris õige. Õige on küll see, et loovuse voog, mis andis meile uskumatult palju uusi teoseid, voolas, eriti Saksamaal, raugemata kuni sõja alguseni. Selles teoste tulvas (millest osa on taas päikest näinud tänu valgustuslikule seeriale *Entartete Music*) oli keerulisi ja problemaatilisi teoseid nagu „Wozzeck”, mis sai sellegipoolest märkimisväärse menu ja austuse osaliseks, või ka Janačeki teosed – iroonilisel kombel oma sajandi tähtsaim lavateoste osa –, mis ei saavutanud jätkuvat edu enne kui kuuskümmend aastat hiljem. Oli ka suur kogus oopereid, mis olid omas ajas edukad, kuid on nüüdseks teatrite repertuaarist jäljetult kadunud. Paljuski on just sellised need, mis meid praegu peaksid huvitama. Mitte sellepärast, et neid taas elustada – jumal hoidku selle eest! –, vaid selleks, et neil on meile anda väärtuslik õppetund repertuaari taas elustamises. Mitte keegi ei suudaks täita hooaega uute meistriteostega. Teisest küljest, tavaline hästi tehtud film võib inimese kinno meelitada isegi siis, kui ta ei tahaks seda pärast enam mitte kunagi vaadata. See lihtsalt rahuldab publiku vajaduse uue loo järele ning hoiab tasakaalu nende vahel, mis on huvitavad sellepärast, et nad on uued, ja nende vahel, mis on huvitavad sellepärast, et nad on tõeliselt sügavad. Keerulistel ja ambitsioonikatel teostel, mis laiendavad inimeste arusaamade piire, oli mineviku repertuaarides oma koht, kuid vastukaaluna neile etendati ka teatritükke, mis täitsid lihtsalt publiku lõbustamise ülesannet. See tasakaal lubas publikul säilitada usu, et ka uusi teoseid on võimalik mõista ja nautida. See eeldus on täielikult haihtunud, välja arvatud kriitikute, spetsialistide ja väikese entusiastide ringis. Selle asemele on asunud väsinud teadmi-

ne, et raisates järjekordse õhtu uue eten- duse külastamise peale, täidame lihtsalt oma kohust. Selle parimaks tõenduseks on fakt, et enne sõda esietendused uued teosed peaaegu samaaegselt paljudes ooperimajades – praegu oleks see en- nekuulmatu. Eeldatakse, et uus teos on läbi kukkunud juba enne, kui see algab, ning ooperimajad soovivad endale vaid maailma esietendust, mida võiks sama hästi nimetada ka maailma lõppetendu- seks.

Uuel ooperil on vilets maine. Enamik mõistlikke teatrikülastajaid ei puutuks seda isegi pika toikaga mitte, ja õigesti teevad, sest enamik uutest ooperitest on loodud inimeste poolt, kellel on väga vähe teadmisi meediumist, mille alal nad töötavad, väga vähe kogemusi selles meediumis ja väga ebaterve põlgus lihtsa teatraalse „käsitööoskuse” vastu, põlgus, mis loomulikult viitab samavõr- ra ebatervele põlgusele publiku vastu, kes on nii aeglane nende tööd mõistma ning kiitma.

Selle viletsa maine üks põhjusi on veel tõsiasi, et umbes kuuskümmend või seitsekümmend aastat tagasi pakkis ooperi see haru, mille ülesandeks oli publikut kõige vahetumal ja kergemal viisil lõbustada, vargsi oma asjad kokku ja marssis uksest välja. Ta tundis, et mi- dagi on mäda. Inimesed ei tahtnud mee- lelahutust, nutikust, suhtlemist, lõbu ega isegi seda nukrusehingust, mis nen- de asjadega ikka kaasas käib. Viini ope- rett pani poe kinni, ületas Atlandi ja taas alustas „Show Boatina”, teosena, mis defineeris Ameerika Muusikali kui sellise.

Mõelgem hetkeks sellele tükile – ta tegeles hirmuäratavalt keerulise ning tähtsa rassiprobleemiga; ta tegi eepilise rännaku läbi Ameerika Ühendriikide kujunemisaastate; ta on päris kindlasti sama palju ooper USAst kui „Müüdnud mõrjsja” on ooper Böömimaast. Tulgem

veidi lähemale tänapäevale. Mis teeb „West Side Storyt“ mitteoperi? Mille poolest erineb „West Side Story“ žanrimääratlus „Carmeni“ omast? Kunagi kasutasin ma operi ja muusikali vahe defineerimiseks järgmist kahtlase väärtusega määratlust: ooper on lugu, mida räägitakse muusika kaudu, muusikal on lugu, mida saadab muusika. Ma ei usu seda enam. „Carmenis“ on rohkem muusikat ja osa sellest on keerulisem kui see, mille poole Bernstein on püüelnud, kuid olemuslikult on mõlemas tükkis muusika ja draama tööjaotus sama. Miks ühte peetakse ooperimajades esitamiseks sobivaks ja teist mitte? Miks ei ole Sondheim ooperihelilooja? Kas sellepärast, et ta muusika on teinekord üsna kõhnake? Meyerbeeril oli suurepärase ooperikarjäär ka kõige kõhnema muusikaga! Kas „Ooperifantoom“ pole mitte operi fantoom? Loomulikult ei julge ma seda heliloojat siinkohal mainida... aga samas, miks mitte? Minge seda *show'd* vaatama, see on suurepärase meelelahutus, ja te märkate, et kohati on helilooja tõepoolest üritanud kirjutada ooperit, isegi kui te arvate, et tal ei ole see õnnestunud. Miks on „Miss Saigon“ täis väljakannatamatult igavaid ja halvasti komponeeritud retsitatiive? Sest tahetakse, et see oleks nagu ooper – ja see loomulikult tähendab, et ka publik tahab, et see oleks nagu ooper, sest inimesed, kes selliseid *show'sid* toodavad, ei tee midagi, mida publik ei taha. See, mida publik siinkohal tõepoolest tahab, on pidev kõrgendatud tunnete voog – aga see on ju operi pärusmaa. Kuid ärge öelge neile, et tegu ongi ooperiga, see tähendaks *show'le* lõppu!

Teisisõnu, ooper on kaotanud suure osa oma loomulikust publikust, kuna ta on unustanud, kuidas kaitsta oma loomulikku kohta kommertssektoris – see koht on käega katsutavalt lähedal, mitte kusagil kaugustes. Loomulikult, ooperiteatrid ju mängivadki „Show Boati“,

„West Side Storyt“ ja Sondheimi, eriti mida kaugemale me jõuame Londoni kõrgelt spetsialiseerunud kommertssektorist. Ja meie [Suurbritannia. *Tlk.*] kaks rahvuslikku ooperiteatrit on teeninud terve varanduse oskuslikult toodetud muusikalilavastustega.

Aga ma ei räägi vanade teoste lavaletoomisest. Ma ei väida, et ooperimajad peaksid esitama mineviku muusikalipärle, nagu ma ei väida ka seda, et *Covent Garden* peaks tooma lavale Hindemithi tsükli. See oleks jällegi kõigest mineviku ekspluateerimine, kuigi kui te suudate Hindemithi teha sama edukalt kui *National Theatre's* tehakse „Carouseli“ ja „Oklahomat“, siis palju õnne teile. Mulle pakub huvi üksnes fakt, et siamaani suudetakse kirjutada edukaid uusi muusikale – ja loomulikult ka palju viletsaid muusikale –, aga mitte keegi ei suuda enam kirjutada edukaid uusi oopereid, võib-olla ainult härrased Adams ja Glass. Miks see nii on? Ma kahtlustan, et põhimõtteliselt nad üldse eriti ei püüagi. Inimesed, kes kirjutavad muusikale, töötavad rangete seaduste järgi, – ebaõnnestumine on väga kulkas, edu on väga kasumlik. Ja ülim kohtumõistja on publik. Uue operi kõrbe- maastikul puuduvad seadused, välja arvatud need, mida dikteerib helilooja südametunnistus; ning seal puuduvad ka kohtumõistjad, välja arvatud kolleegide kitsas ring.

Sellest, et ülim kohtumõistja oleks publik, on asi suisa kaugel – alati kui järjekordne uus ooper auväärsest läbi kukub, süüdistatakse publikut selles, et nad on liiga „konservatiivsed“ või liiga „laisad“.

(Järgneb)

Loengust „The Future of Opera“ The Royal Over-Seas League'is, Londonis veebruaris 1999 lühendatult tõlkinud

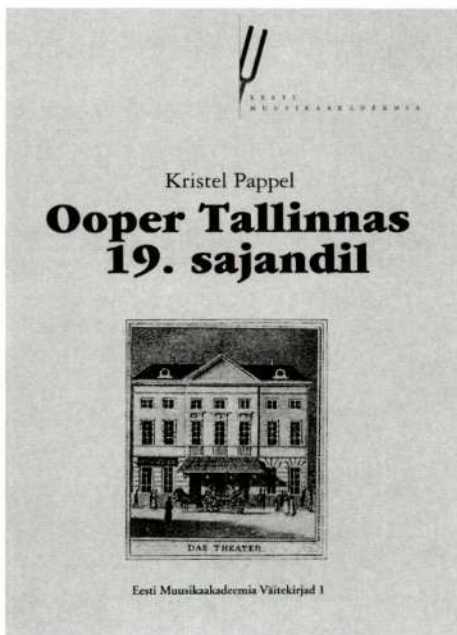
TANEL KUNINGAS

RAAMAT OOPERITEATRIST TALLINNAS

LUULE EPNER

Tänavu jaanuaris leidis Eesti muusikaelus aset üpris erakordne sündmus: Eesti Muusikaakadeemias kaitsti esimene doktoriväitekeri muusikateaduse alal, mida võib samal ajal pidada ka esimeseks doktoritööks teatriteaduses iseisvas Eestis. Niisuguse topeltsaavutusega tuli toime muusikateatri uurija ja teatrikriitik **Kristel Pappel**. Publitseeritud EMA väitekirjade seeria esimese numbrina, Andres Rohtla elegantses kujunduses, on tema uurimus „**Ooper Tallinnas 19. sajandil**” kättesaadav kõigile muusika-, teatri- ja ajaloo huvilistele. Olgu lugemissoovituseks öeldud, et autor oskab ajaloolisi andmeid, fakte ja arve sünteesida ning ilusas eesti keeles elavaks kirjutada, nii et Tallinna Teatri ooperilavastamise lugu saab lugeda kui huvitavat, kohati suisa põnevaid romaani, ilma et uurimus kaotaks oma teaduslikku ilmet. Faktitüpsed, detailidesse ulatuvad kirjeldused manavad ülemöödunud sajandi Tallinna teatrielu lugeja vaimusilma ette värvikalt ja veenvalt.

Saksakeelse Tallinna Teatri (*Revaler Theater*, hiljem *Revaler Stadttheater*) tegevusest on meil seni teada olnud vähe. Baltisaksa teatriloo uurijate tähelepanu on rohkem olnud suunatud Tartu teatrielule: mainitagu Evald Kampuse kirjutisi ning Eva Raua magistratööd Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi teatrist. Laiemale lugejaskonnale määratud Karin Kase raamatus „Teatritegijad, alustajad” (1970) räägitakse nappidel lehekülgedel baltisakslaste draamalavastustest, ooperit puudutamata. Niisiis on tege- mist põhiliselt läbiuurimata valdkonna-



ga, mille kaardistamine on nõudnud allikmaterjalide läbitöötamist aukarustatavas mahus. Autor on veetnud lugematuid tunde nii Eesti kui ka Saksamaa ja Riia arhiivides, muuseumides ning raamatukogudes, samuti on ta läbi töötanud asjaomaseid käsitlusi eesti, saksa, inglise, soome, vene ja rootsi keeles – kirjanduse loetelu küünib ligi 130 nimetuseni. Kristel Pappeli uurimus paistab silma allikmaterjali tühjendava kasutamise ning selle ülimalt täpse ja hoolika käsitlemise poolest. Allikatruu uurijana ei ole ta järele andnud kiusatu- sele täita tühikuid fantaasia abil või välja käia lennukaid oletusi. Kild killu haa- val kokku pandud pilt ühest XIX sajandi ooperiteatrist on täiel määral usaldus- väärne.

Käsitus hõlmab pisut enam kui sajandi pikkust perioodi – mainimisi on jutuks esimene katse luua Tallinnas püsiteater, mis tehti aastal 1795, lähivaatluse alla võetakse aga teatritegevus XIX sajandi algusest kuni aastani 1902, mil Tallinna Teatri maja Laial tänaval hävis tulekahjus. Sajand on pikk aeg, seetõttu on igati põhjendatud vaatenurga kitsendamine: Kristel Pappel võtab fookusesse Tallinna Teatri toimimise institutsioonina, teatri repertuaarivaliku ning ooperite esituspraktika. Sel moel seatud fookus tundub muusikaajaloo raamistikus olevat üsna uudne. Valgustatakse muusikaloo teatripoolset külge: küsitakse, milline oli muusikateoste lavaline teostus konkreetses ajaümbruses, kuidas seda mõjutas ajastu kultuuripraktika. Tõepoolest, oma lavaelu kaudu muusikateatris on ooper kõige tihedamalt seotud ajastu teatrikorralduse ja -konventsioonidega, rääkimata publiku maitseelistustest ning ootustest, mis on alati teatrižanre vorminud. Kristel Pappel kinnitab, et ooperiuurimine on kaua aega tähendanud muusikateose käsitlemist lahus teatripraktikast, alles 1970. aastatest peale on viimast hakatud tähtsustama (lk 13). Uued rõhuasetused on lähendanud teatri- ja muusikaajaloo uurijaid. Ühiste metodoloogiliste probleemide olemasolust annab tunnistust seegi, et muusikateater on tõusnud nimekate teatriteoreetikute (näiteks saksa teatriuurija Erika Fischer-Lichte) huviorbiiti. Eestis on teatri- ja muusikaajaloo suhestamisel teinud tänuväärset tööd Kristel Pappel ise; paljuski tänu tema tõhusale toetusele on peale kasvamas uurijate noor põlvkond (näiteks teatrimiootik Ester Võsu ooperit käsitlev magistritöö).

Tundub, et uudse lähenemisnurgaga töö metodoloogilisi alusprintsipi võinuks pikemalt ja üksikasjalikumalt lahti kirjutada. Teatriajaloo uurimine ei ole pelk allikate kogumine ja kirjeldamine,

vaid nõuab vastamist tõsistele teoreetilistele küsimustele – Kristel Pappeli töö vastab neile vaikumisi, oma meetodit ja uurija-tõekspidamisi sisupeatükkides välja näidates, ent ära oleks kulunud nende rõhukam eksplitseerimine. Olgu näiteks üldse mitte skolastiline küsimus – kas on võimalik ajaloosündmusi (nende seas mineviku teatrilavastusi) rekonstrueerida või on õigem rääkida pigem uurija konstruktsioonidest olemasolevate „jälgede“ põhjal. Kui rekonstruktsioon assotsieerub teatrimineviku „õige“ taastamisega, siis konstrueerimise mõiste kätkeb kujutlust uurija aktiivsemast, subjektiivsuse pitserit kandvast tegevusest. Ilmselt võib nõustuda Thomas Postlewaitiga (artiklis *Historiography and the Theatrical Event: a Primer with Twelve Cruxes*, 1991), et täielikust rekonstruktsioonist siiski rääkida ei saa, kuivõrd minevikusündmused on meile ligipääsetavad vaid osaliselt ning dokumentide kaudu, mis juba kätkevad tõlgendusi: „Sündmusi tehakse, mitte lihtsalt ei leita.“

Kristel Pappeli uurimus pole mitte ainult uudne oma probleemiasetusel, vaid ka aktuaalne ja vajalik teemavaliku poolest. Baltisaksa kultuuri uuringud on Eestis viimasel aastakümnel jõudsalt edenened. Osutatagu vaid Jaan Unduski artiklitele baltisaksa mentaliteedist ja identiteedist või Liina Lukase kirjutistele baltisaksa kirjandusest ja eesti-saksa kirjandussuhetest, teatri alal väärib tähelepanu rahvusvahelise liikmeskonnaga *Thalia Germanica* tegevus jne. Seitsmesaja-aastase orjaöö pilti on välja vahetamas heledamates toonides ajaloonägemus, milles baltisakslastele kuulub väärikas koht. Kristel Pappeli monograafia annab oma panuse baltisaksa uuringutesse. Tõsi, ta ei rõhuta eraldi eesti-saksa kultuurisuhteid, pigem vaatlleb Tallinna Teatrit ühe saksa kultuuriruumis üpris tüüpilise, Saksamaa teatritega sarnase mitmežanrilise linnateate-

rina. Kuivõrd aga Tallinna Teatrit külastasid teada olevalt ka eesti soost linlased, saame tänu kõnealusele uurimusele täiendada ja täpsustada ettekujutusi XIX sajandi eestlaste kultuurikogemusest — sellest pagasist, millega ärkamisaja laineharjal asuti üles ehitama oma, rahvuslikku kultuuri, teatrit sealhulgas. Selgitamaks baltisaksluse mõju ja tähendust eesti kultuuriloos, on ilmselt tarvis sellealaseid uuringuid tihedamalt lõimida, edendada kirjandus-, teatri-, ajaloouurijate koostööd, mis juba praegu toimib ühiste tööühmade ja seminaride kaudu.

Raamatu kaheksas peatükis valgustatakse peaaegu kõiki teatri kui etendusinstituutsiooni tahke; lugeja saab teada, millised olid ülemöödunud sajandi mängupaigad ja teatrimajad, kuidas teatritööd korraldati ning juhiti, kellest koosnes teatritrupp, milline oli mängukava, mis žanre eelistati ja kuidas ooperid esitati. Kahes mahukas lisas tuuakse ära Tallinna Teatri truppide liikmeskond ja ooperirepertuaar ajavahemikul 1795–1902. N-õ produktsiooni poole täielikkus (mõistagi olemasolevate andmete piires) on vahest seletuseks sellele, miks on kõrvale jäetud teatrikommunikatsiooni teine pool — etenduste retseptioon, s.o publiku vastuvõtt ning kriitika tõlgendused ja väärtustused. Küllap ei oleks doktoriväitekirja žanris kirjutatud uurimus mahutanud samaväärselt täielikku pilti ooperite retseptioonist. Et publikut ja tema mõju teatriprotsessidele on teatriajaloolased viimastel aegadel aina rohkem tähtsustanud, siis lootkem, et see pilt edaspidi samal kombel kildudest kokku panakse, loodetavasti autori enda poolt.

Raamat on komponeeritud loogiliselt ja süsteemikindlalt. Enne teatritegevuse juurde asumist visandab autor peatükis „Tallinn 19. sajandil” selle ajastu tausta: Tallinna poliitiline staatus, majandus ja olme, elanikkonna sotsiaal-

ne ja rahvuslik koosseis, tallinlaste kultuurielu. Saame ettekujutuse linlaste muusikaharrastusest ja vilkast kontserdielust ning üldjooneliselt ka (potentsiaalselt) teatripublikust. Kui midagi soovida, siis ehk pisut enam tähelepanu baltisaksa identiteedi küsimusele muutuvates poliitilistes oludes — näiteks Aleksander III venestamispoliitika mõju baltisakslaste rahvustundele ja kultuurielule. Tõsi, vähemalt ooperirepertuaari ei näi venestamine mainimisväärselt mõjutanud olevat. Kummardusena ametlikule rahvuspoliitikale mõjub ehk vaid Mihhail Glinka patriootilise ooperi „Elu tsaari eest” („Ivan Sussanin”) agar etendamine sajandi viimastel kümnenditel.

Omaette peatükk on pühendatud teatritegemise kohtadele: hooned, kus Tallinna Teater paiknes, nende arhitektuur ja interjöö. Mängupaikadest maalatakse autorile omaselt üksikasjalik pilt, kuni kappide arvuni näitlejate garderoobides — järjekordne tunnistus selle kohta, et Kristel Pappel oskab ajaloodokumentidest ammutada nii palju kui võimalik ning kogutud andmed viimseini ära kasutada. Ta on leidnud põnevaid allikaid, näiteks annab kirjeldustele värvi tsitaat omaaegsest reisikirjast, kus üks sajandialguse reisija jagab lugejatega rusuvat muljet, mille olevat jätnud Suurgildi saal: *Nüüd seisame teatri poolel. [- -] Raske on leida teist kohta, mis oleks nii pentsik ja nihestunud kui see. Inetu sammaste keskel mõjub monstrumina ja sumbunud, ängistav pimedus, mis võtab sisenemat vastu, tekitab kohe vöörastava tunde...* Jne. (Lk 29–30) Õnneks leidis metsee- ning juba 1809. aastal võis trupp kollida uude hoonesse Laial tänaval, Tallinna esimesse teatrimajja. Toodud andmete järgi otsustades oli see pärast sajandi keskpaiga suurt põlemist üles ehitatud maja isegi praegusaja mõõdupuude järgi täiesti korralik teater, avara lava ja suure mugava saaliga. Kui toonastest teatrietendustest ei ole pildimaterjali,

siis teatrihoonetest õnneks küll – peatükk on illustreeritud vanade joonistustest ja fotodega.

Andmerohke ülevaate saab lugeja teatritrupi struktuurist, näitleja ja laulja elukutsest üldse ning Tallinna Teatri tähtsamatest lavajõududest eraldi. Teemast olenevalt on eritählepanu all koori ja orkestri koosseis. Iseäranis huvitav, kohati lõbustavgi on lugeda näitleja argipäevast ja töökorraldusest. Vanade teatriseaduste ja lepingute alusel on Kristel Pappelil õnnestunud üsna täpselt välja selgitada omaaegsed reeglid: millised olid näitleja õigused ja kohustused (viimaste mittetähtmist karistati trahvidega); kuidas oli korraldatud kostüümide hankimine (näiteks tõik, et meestele mureses kostüümid direktsioon, kuna naised pidid oma kleidid ise ostma); kuidas tehti proove ja juhiti etendusi. Seda koloriitset pilti näitleja professionist XIX sajandil on päris õpetlik kõrvutada praeguse praktikaga. N-ö teatrigograafiline ülevaade näitlejate-lauljate rännuteedest näitab kujukalt, kui ebapüsivad olid omaaegsed trupid ning kui elav „verevahetus“ käis Saksa- ja Põhjamaade teatrite vahel. Ka publik olevat tahtnud laval näha aina „uusi nägusid“ (lk 73), millisele ootusele teatrisüsteem ka vastu tuli.

Kuna teatrirahva „voolavus“ oli suur, oli Tallinna Teatril sajandi vältel õige arvukalt direktoreid, kapellmeisterid, lavastajaid, näitlejaid-lauljaid jne. Kristel Pappel tutvustab neid mõistagi valikuliselt, visandades terve rea karakterseid lühiportreesid, mille toel omandab selgemad kontuurid ka pilt XIX sajandi teatritrupist kui tervikust. Kogu faktirohkuse juures tahtnuks siiski mõnd arvu veel lisaks: nii on näitlejate arv trupis esitatud vaid hooaja 1895/96 kohta, mistõttu näitetrupi suuruse dünaamika ei tule esile, erinevalt orkestri arvulisest koosseisust, mida on võimalik täpselt jälgida.

Teatriajalugu õpetades ja kirjutades on mulle ikka tundunud, et seda peaks ideaalis esitama mingisuguse ruumilise või hüpertextina, kus oleksid korraga nähtaval teatriprotsessi erinevad kihid ja tasemed: teatrite ja loojate (lavastajate, kunstnike, näitlejate) lood, lavastuste read jne. Teater on kollektiivne ja institutsionaliseeritud kunst. Nii on teatril väljal tegutsejaid ja mõjutegureid rohkem kui kirjanduses või teistes „individuaalkunstides“ ning nende omavahelisi ristumisi-hargnemisi on õige raske lineaarselt kulgevaks narratiiviks joondada. Ometi on see paratamatu, võib vaid teha valikuid teatriprotsessi all-lugude ühe või teise järjestusviisi vahel. Kristel Pappel on valinud niisuguse esituse, mispuhul Tallinna Teatri truppide liikmeid tutvustatakse ametite kaupa: eraldi direktorid, siis muusikadirektorid, kapellmeisterid jne. Selle täiesti põhjendatud esitusviisi korral jääb pisut ähmasemaks ettekujutus loominguulistest kooslustest ja teatri ajaloolisest arengujoonest. Autor on sellest ohust teadlik ning viitab mõnigi kord ühe nime juurest teise juurde sõlmimaks seoseid lugeja teadvuses. Näiteks nimetab ta järjekindlalt ühe või teise direktori juhtimise all töötanud lauljaid, või annab lavastajate kohta teada, kelle trupis nad ametis olid. Võib-olla tulnuks kasuks mõne sünkroonlabilõike andmine trupist mõnel olulisemal perioodil, kas või teatridirektor Eduard Berenti ajal, kes juhtis Tallinna Teatrit tervelt kaksikümmend seitse aastat.

Trupi analüüsile järgneb peatükk Tallinna Teatri ooperirepertuaarist, mida vaadeldakse kõigepealt žanrite kaupa – saksa, prantsuse ja itaalia žanrid koos näidetega olulisematest teostest. See tavalugejale väga hariv ülevaade tutvustab ühtlasi ooperi ajalooliselt eripärast žanrisüsteemi. Kristel Pappel tõdeb, et Tallinnas lähtuti eelkõige saksa kultuuriruumi repertuaarieelistustest,

mis ei tähendanud tingimata saksa ooperite prioriteeti. Üllatavalt palju mängiti prantsuse oopereid, sajandi jooksul kasvas ka itaalia ooperi osatähtsus. Mängukava oli mitmekesine, kuid kõiki oopereid lauldi siiski saksa keeles, erinevalt praegusaja originaalkeelt eelistavast praktikast. XIX sajand pakub erilist huvi selle poolest, et siis kujuneb välja tänapäeva repertuaarikaanon. Tallinna Teatri mängukava näitel on see protsess üpris hästi jälgitav. Autor osutab, et kui sajandi algul koondus publiku huvi pigem teatud žanritele (näiteks oli vaibumatult populaarne koomiline ooper), siis sajandi lõpul võttis kuju klassikaliste meistriteoste ring, mida publik ikka uuesti näha soovis. Kaanoni kujunemist illustreeriv diakrooniline repertuaarivaatlus – populaarsemad ooperid kuue hooaja näitel – täiendab tänuväärset eelnenud läbilõiget žanrite kaupa. Lähemat võrdlust Euroopa, eeskätt Saksamaa ooperirepertuaariga ei ole ette võetud, ilmselt pole selle järele vajadust, sest suuri erinevusi, kas või oma aja kesksete žanrite või teoste puudumine eriti silma ei paista. Põhiliselt said Tallinna ooperisõbrad nautida Euroopa menurepertuaari; keerukama muusikalise koega ooperite etendamist piirasid siiski lauljate-orkestrantide võimed ja oskused. Nii osutab Kristel Pappel sellele, et Wagneri hilisema perioodi muusikadraamadest osutus jõukohaseks vaid „Nürnbergi meisterlauljad“ (lk 100), ning ka Verdi küllalt nõudlike ooperite pidevam lavaelul algas Tallinnas alles 1890. aastatel.

Üks Kristel Pappeli raamatu uudsemaid ja intrigeerivamaid peatükke on käsitlus ooperite esituspraktikast. See pakub huvi laiemastki kui muusikajaloolisest vaatenurgast, niivõrd kui ooperite etendamise konventsioone ja võtteid saab üle kanda ka sõnateatri lavastustele. Just siin kerkib aga täie teravusega küsimus minevikulavastus-

te(re)konstrueerimise võimalikkusest ja piiridest. Teater on, teadagi, kaduv kunst ning omaaegse esitusstiili taastamise edukus sõltub sellest, kas, kui palju ja missuguseid jälgi on ajavoolu vajanud etendustest järele jäänud. Nagu selgub, on Tallinna Teatri ooperietenduste kohta andmeid säilinud napilt: vähesed märkused teksti- ja osaraamatutes, mille kogu säilitatakse Teatri- ja Muusikamuuseumis (kahjuks pole säilinud ühtki ooperipartituuri), kõigest kaks režiiraamatut lavastaja märkmetega. On tõepoolest kaelamurdvalt keeruline ülesanne nii vähese dokumentatsiooni põhjal esituspraktikat taastada. Kristel Pappel ei ole läinud lünkade fantaasia abil täitmise ahvatlevat, ent ohtlikku teed. Selle asemel on ta püüdnud olemasolevat nappi andmestikku täielikult ära kasutada ning teiselt poolt otsinud ja leidnud tuge Arne Langeri, Erika Fischer-Lichte jt uurimustest, mis lubavad analoogia alusel ka Tallinna laval toimunut konkretiseerida – olid ju lavastusvõtted XIX sajandil suurelt jaolt stereotüüpsed. Nii saame lavastuslikest lahendustest päris hea ülevaate, olgugi et režiimärkmeid on olnud kasutada vaid kahe Donizetti ooperi kohta („Lucrezia Borgia“ ja „Lucia di Lammermoor“). Näiteks tutvustatakse XIX sajandi teatrile iseloomulikke misansteene – nn gruppi ja *tableau*’d – kõigepealt üldjoontes, Arne Langeri järgi, ning piltlikustatakse neid siis näidetege Tallinna Teatri lavastustest. Samal moel saame kõigepealt ettekujutuse lavalise käitumise põhireeglitest üldse (lauljate staatilisus, seismine näoga publiku poole, pantomiimilised stseenid jm), millele seejärel Tallinna näitlejate kohta palju lisada polegi – võib oletada, et Eestis näideldi nii nagu mujalgi. Vahest on see üks põhjusi, miks on peatükis palju ruumi antud allikatele endile: tekstiraamatuid, märkmete laadi ning paiknemist nendes kirjeldatakse

ülitäpselt (näiteks lk 128, 134, 140 jm), samuti illustreerivad peatükki fotod tekstiraamatute lehekülgedest (lavastustest pole pildimaterjali säilinud). See on omal moel põnev ajalooline materjal, kuigi mõnes kohas, näiteks alapeatükis „Solistid”, on disproportsioon allikakirjelduse ja allikakasutuse vahel silmatorvakav. Muidugi pole see uurija süü, kui pilt jääb lünklikuks. Näitlemisviisi, teatri ehk kõige püüdmatum ja raskemini jäädvustatav komponent, jääb paratamatult suuresti varjule ajaloohämarusse. Kristel Pappel möönab, et näitlejate liikumise ja tegevuse kohta leidub väga vähe märkusi. Kui lähtuda usust, et lauljad püüdsid esmajoones täita neid liikumisi ja tegevusi, mis olid libretos kirjas (vrd lk 141), siis võiks ehk abi otsida remarkidest – ühendades remarkidega etteantu ja teadmised misantsteenide kohta kehtinud lavakonventsioonidest, oleks võimalik täielikumalt kirjeldada, mis laval (suure tõenäosusega) toimus, mida nägid omaaegsed vaatajad. Muidugi jääb küsimuseks, kui kindlalt võime eeldada, et lauljad tööpoolest sooritasid remarkides ettenähtud liikumisi ja tegevusi.

Kristel Pappel käsitleb ka muusikateoste kohandamise küsimust. Ta kinnitab, et nn autoritruudus, mille ümber uuema aja teatris on nii palju piike murtud, ei olnud XIX sajandil mingi range kriteerium – täiesti endastmõistetavalt tehti muudatusi nii libreto tekstis kui ka muusikas sobitamaks ooperit trupi võimete ja võimalustega. Peaasjalikult oli tegemist kärbetega (näited on Mozarti „Võlflöödi”, Lortzingi „Salaküti”, Donizetti „Lucia di Lammermoori” jmt esitustest), kuid haruldane polnud ka kõnetekstide ülekirjutamine ja aktualiseerimine (näiteid selle kohta pole küll kuigi palju toodud). Niisiis võib ülemöödunud sajandi ooperiteatri esituspraktikas näha huvitavat vastuolu: stereotüüpne, eeskujud ja reegleid järgiv lavastus- ja

näitlemisstiil kombinatsioonis muusikateoste vaba muutmise ja kohandamisega.

Konventsionaalse (stereotüüpse) ja originaalse vahekord ning selle muutumine XIX sajandi ooperirežiis on üks laiemaid probleeme, millele Kristel Pappeli uurimus tähelepanu juhib. XIX sajandi lõpukümnenditel tekib Euroopas lavastajateater (Meiningeni teater, Otto Brahm, André Antoine, Moskva Kunstiteater jne); lavastajast hakkab kujunema teatriteose autor, režiiist loominguline tegevus. Kas uued tendentsid mõjutasid ooperirežissuuri Eestis, ei ole kõnealuse töö küsimus, kuid huvitav oleks seda selgitada hilisemat ajalooajalooperioodi käsitledes.

Tõdegem, et Kristel Pappeli „Ooper 19. sajandi Tallinnas” on autori seatud raamides ammendav uurimus, mis toob uude lähenemisenurga alt esile ooperiajaloo teatrilise külje (esitusviisi); samal ajal avab see uusi uurimisperspektiive, tõstatab küsimusi, millele pole veel täielikke vastuseid. See on aruanne ühest uurimisretkest minevikku ning teeviit tulevikku.



Muusikateadlane ja -kriitik **KRISTEL PAPP** on sündinud 6. novembril 1961 Moskvast. 1980. aastal lõpetas ta viiuli erialal Tallinna Muusikakeskkooli (õpetajateks Marta Toona, Niina Murdvee ja Mare Teearu) ja aastal 1985 samal erialal Tallinna Riikliku Konservatooriumi (dotsent Mare Teearu klass); 1989. aastal lõpetas ta sama kõrgkooli muusikateaduse erialal (juhendaja dotsent Merike Vaitmaa). Aastail 1989–1993 täiendas ta end Eesti Ajaloo Instituudi juures aspirantuuris muusikaajaloo alal ning oli 1993–1995 Eesti Muusikaakadeemia magistriõppes. Kristel Pappel kaitses esimesena pärast Teist maailmasõda Eestis muusikateaduse alal kraadi

magister artium aastal 1995 (juhendaja professor Urve Lippus) teemal „Muusikateater Tallinnas XVIII sajandi lõpus ja XIX sajandi esimesel poolel“. Aastail 1997–2003 oli ta EMA doktorant (juhendaja professor Urve Lippus) ja kaitses jaanuaris 2004 (esimesena EMA juures) doktoriväitekirja „Ooper Tallinnas 19. sajandil“.

Kristel Pappel on end täiendanud ka 1991 ja 1994 Bayreuthi ülikooli muusikateatri uurimisinstituudis ning aastast 1998 Dresdeni ülikooli juures professor Hans-Günter Ottenbergi juhendamisel.

1984. aastast töötab Kristel Pappel Tallinna Muusikakeskkoolis ja aastast 1995 Eesti Muusikaakadeemias muusikaajaloo õppejõuna.

Kristel Pappel tegeleb peamiselt muusikateatri ajaloo ja teoreetiliste küsimuste uurimisega. Ta on pälvinud 1994 Lüübecki linna uurimisstipendiumi ja TEMPUSE stipendiumi (uurimistööks Bayreuthi instituudis) ning Eesti Teadusfondi uurimistoetuse aastail 1998–2001. Lisaks ulatuslikumatele töödele on ta avaldanud artikleid ja arvustusi eesti muusika, kontserdielu ja ooperiteatri kohta ning pälvinud Eesti ajakirjanduses korduvalt muusikakriitika aastapremia, sh ajakirjalt „Teater. Muusika. Kino“ (1991, 1994, 1998) ja kultuurilehelt „Sirp“ (1987, 1993, 1996). 1991. aastal pälvis Kristel Pappel Eesti teatri aastapremia kriitikuna, 1996 Eesti Kultuurkapitali aastapremia.

Kristel Pappel kuulub rahvusvahelistesse uurimisrühmadesse: *Thalia Germanica* ja *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (Universität Chemnitz/Leipzig), samuti on ta Eesti Arnold Schönbergi Ühingu asutajaliige.

Tema senised tähtsamad publikatsioonid on „Muusikateater Tallinnas XVIII sajandi lõpus ja XIX sajandi esimesel poolel“ (Tallinn, 1996); „Ooper Tallinnas 19. sajandil“ (Tallinn, 2003); „Von der Wandertruppe zum ständigen



Harri Rospu foto

Kristel Pappel veebruaris 2004.

Theater. Schwierigkeiten des Übergangs im Tallinner (Revaler) Musiktheater 1795–1809“ (*Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 3*. Chemnitz, 1998); „Verdi an einem deutschen Stadttheater im Baltikum: Aufführungspraxis und Rezeption in Tallinn/Reval.“ (*Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte – Gegenwart – Zukunft*. Bonn, 2003); „Mozarts Opern in Tallinn (Reval) vor 200 Jahren.“ (*Music History Writing and National Culture*. Eesti Muusikaloo Toimetised 1. Tallinn, 1995); „Die ersten Aufführungen von Richard Wagners Opern im Revaler (Tallinner) Theater“ (*Das deutschsprachige Theater im baltischen Raum 1630–1918*. Frankfurt/Maini ääres, 1997).

(Toimetus)

HAPRA ILU MUUSIKA

Kümme aastat Roman Haubenstock-Ramati lahkumisest

SAALE KAREDA

Ma usun, et inimlikkus peitub õrnuses. Õrnuses, armsuses, headuses. Jämedus viib teises suunas, eskaleerudes mõrvas. Need on kaks ise asja. Mind kohutab juba jämedus, rääkimata hullemast. Ma usun, et inimene peaks olema õrn. [- -]

Karjumine ei aita, see on korä juba nii. Pigem vastupidi: kui piinatu karjub, ärritab see üksnes piinajat. See on tüüpiline. Niisiis vaikne muusika. Seepärast räägin ma selgest piirist jämedakoeliseuse ja tundlikkuse vahel.

Roman Haubenstock-Ramati¹

See on uue muusika mõistatusi, et nii auditiivse kui ka visuaalse andega **Roman Haubenstock-Ramati (1919–1994)** looming ei ole kunagi saavutanud laialdast tuntust. Ehkki Darmstadtis sõjajärgse avangardi üks huvitavamaid ja leidlikumaid loojaisiksusi, ehkki orkestri- ja kammerteostega tähtsamail uue muusika foorumitel pidevalt esindatud, ei õnnestunud tal kunagi tõmmata endale sellist tähelepanu nagu Boulezil, Nonol või Stockhausenil. Osaliselt võib siin süüdi olla RHRi tagasihoidlik loomus – valjude helide looja ei olnud ta kunagi, ei muusikas ega elus. Ta ei tõstnud iial kära ei oma isiku ega kunsti ümber, ei püüdnud end tunnustuse leidmiseks trendidega sobitada. Sama delikaatne, vaimupeen ja mõistatuslik, kui ta oli inimesena, on ka tema muusika ning graafiline looming. Mitmekülgne andekus mõjus pidevalt üksindusse ja vaikusse teel olijale omakorda isoleerivalt: muusikute jaoks oli kummastav

tema loominguga graafiline poolus ning kunstnike tsunftile jäi ta võõraks, sest ta oli esmajoones ju ikkagi helilooja. Nii kulges tema pidevast emigratsioonist (elu teisel poolel siseemigratsioonist) kujundatud tee akustiliste ja optiliste kunstide piirialal, olles juba varasest noorusest saatuse poolt ette valmistatud määramatuseks ja mitmetähenduslikkuseks. Helilooja, Graafik, Kompositsiooniprofessor, Kahtleja, Kannataja, Teadja – RHR oli omamoodi kaasaja kunsti Sokrates – austatu ja põlatu, hinnatu ja veidrikuks peetu, ka kardetu.

Maailmakodanik

RHRi elu oli kirju ja kannatusterohke, see ei muutnud teda aga kibestunud künnikuks. Kaasaegsete kirjelduste järgi õhkus temast lõpmatut inimlikkust ja erilist soojust. Sündinud 27. veebruaril 1919 Krakówis saksa-juudi soost eduka ehitusettevõtja pojana, oli tal enne sõda võimalus õppida, mida soovis. Viiuli- ja klaveriõpingute kõrval köitsid teda värvid – ta joonistas ja maalib meeleldi. Juba gümnaasiumi päevil õppis ta ka konservatooriumis viulimängu ja muusikateooriat, muusikahuviliste õpilastega loodi muusikaring, kus kanti ette RHRi esimesed kompositsioonikatsetused. Pärast gümnaasiumi lõpetamist jätkas ta kompositsiooni ning ka filosoofia ja muusikateaduse stuudiumiga. RHRi kompositsiooniõpinguid juhendasid Artur Malawski ning hiljem Józef Koffler – mõlemad ennesõjaaegses kontekstis väga prog-

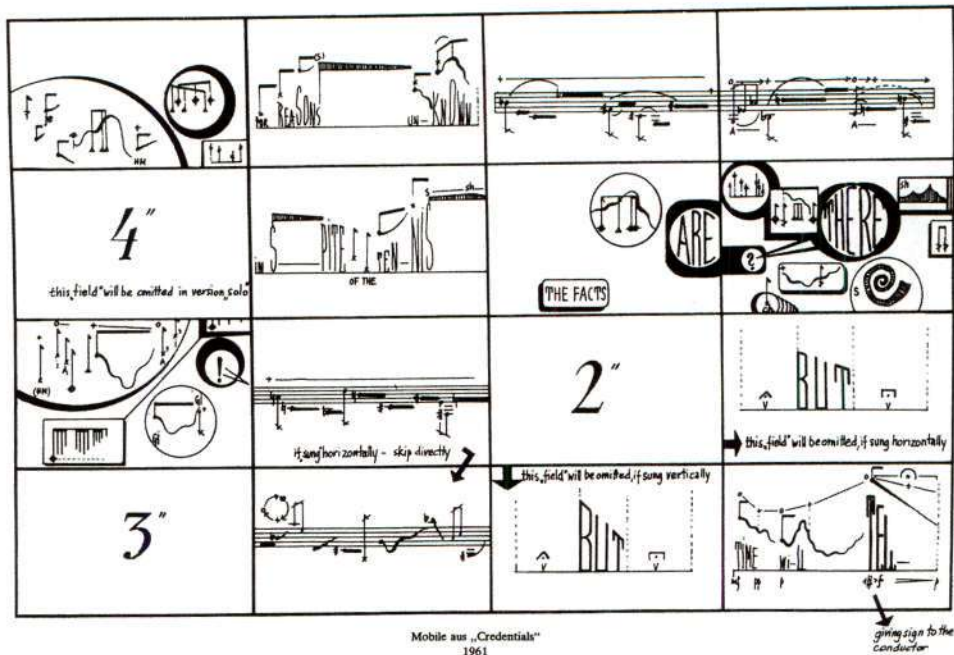


Roman Haubenstock-Ramati.

ressiivsed, kaasaja kompositsioonitehnikatele avatud õppejõud, Koffler sealjuures endine Schönbergi õpilane (1920 – 1923) ja esimene dodekafooniat kasutav poola helilooja. RHRi esimesed tööd olid mõjutatud Szymanovskist ja Stravinskist, aga ka Ravelist ja Debussy, seejärel Schönbergist, kuid dodekafoonikut Schönbergi mõttes ei saanud temast kunagi. 1938 tutvus RHR esimest korda Anton Weberni partituuridega, see vajutas tähendusrikka pitseri tema edasisele loometeele. „Siin nägin ma oma teed ja ma usun, et olen seda liini alati hoidnud,“ rääkis RHR 1971. aastal. „Loomulikult mitte järeleaimamise mõttes; ma näen seda täna pigem kui tugevat hingesugulust: ka mina otsin, nii nagu Weberngi, alati uut ja selle uue jaoks sobivat vormi, ainsat võimalikku vormi.“²

1. septembril 1939 marssisid Hitleri väed Poola ning RHRi perekond põgenes ida poole Lvovi – Saksa sõjatand-

rilt Vene okupatsioonipiirkonda. Lvovis lõpetas RHR Koffleri juures oma kompositsioonistuudiumi, 1941 vahistati ta nõukogude võimu poolt süüdistatuna kontrrevolutsioonilises tegevuses ja spionaažis – RHR valdas kahtlaselt paljusid võõrkeeli ning omas Prantsusmaa ja Šveitsi viisat. See, et ta Siberi vangilaagrisse veeti, päästis ta elu, kõik Lvovi jäänud sõbrad hukati, ka Koffler, vanemad ja üks vend hukkusid koondu-laagreis. Pärast Venemaa liitumist liitlasvägedega ja amnestiat eksles ta mööda Kesk-Aasiat Poola armee otsinguil ning oli seejärel sõja lõpuni liitlasvägede armees Lähis-Idas. Sõja-odüsseia järel pöördus RHR pereliikmete otsinguil tagasi Krakówi, plaanides jääda vaid aastaks. Siin tutvus ta oma naisega ja abiellus ning üritas iga paari kuu järel saada luba väljarännuks Iisraeli. RHR elatus esialgu kriitikutegevusest, oli seejärel Krakówi raadio muusikaosakonna juhataja ning andis välja ni-



Mobile aus „Credentials“
1961

giving sign to the
conductor

Lehekülg RHRi teosest „Credentials or ‘Think, Think Lucky’“ häälele ja kaheksale mängijale.

© 1963 by Universal Edition A. G. Wien/UE 13676 www.universaledition.com

mekat muusikaajakirja „Ruch muzuczny“. Sotsrealismi haardest õnnestus tal pääseda alles 1950. aastal – Poola jäädes poleks tal olnud heliloojana mingit tulevikku.

Israellis rajas RHR ameerika raha abil riikliku muusikaraamatukogu ja sai selle esimeseks direktoriks ning tegutses ka õppejõuna Tel Avivi ülikoolis ja muusikaakadeemias. Seal trükiti ja kantiette tema esimesed autoriseeritud teosed, 1954 kõlas tema muusika ka juba Donaueschingenis. 1957. aastal võimaldas Prantsuse raadio stipendium tal töötada pool aastat Pariisis Pierre Schaefferi *Studio de recherches de musique concrète*’is, lühike Pariisi etapp oli aga eriti oluline sügavate mõjutuste poolest nii muusika (Messiaen) kui ka kujutava kunsti alal (ameerika kunstnik Alexander Calder), sel ajal tutvus ta ka Pierre Bouleziga.

Samal aastal külastatud IGNMi

muusikapidustused Zürichis töid RHRi ellu järgmise olulise pöörde. Elitaarse, eelkõige XX sajandi muusika kirjastamisele pühendunud *Universal Edition*’i legendaarne direktor Alfred Schlee, kellele kirjastus võlgneb tänu enamiku uue muusika klassikute, ka Pärdi „avastamise“ eest, tajus Zürichis RHRiga kohutades tema potentsiaali ning kutsus ta Viini, pakkudes nii teoste kirjastamise lepingut kui ka töökohta *Universal Edition*’is. Viin jäi helilooja kodulinnaks elu lõpuni. RHR oli algul tegev kirjastuse *Universal Edition* uue muusika lektoraadi juhina (aastani 1971), andes ekspert hinnanguid uutele teostele, kritiseerides kirjastuse programmi ning, mis eriti oluline, arendades ja luues uusi notatsioonivorme ja muusikagraafikat. 1959. aastal korraldas ta esimese muusikagraafika näituse Donaueschingenis.

1966. aastal tabas RHRi järgmine saatuselöök – Kafka-ainelise ooperi

„Ameerika” esiettekanne Berliini *Deutsche Oper*’is kujunes üheks suurimaks teatriskandaaliks uue muusika ajaloos. Lääne-Berliini publikule oli RHRi ooperi mõistatuslik mittelineaarsus ning abstraktsiooniaste arusaamatu. Kui puldis oleks stoilise rahuga Bruno Maderna asemel seisnud mõni õrnema närvikavaga dirigent, oleks ettekanne katkenud, sest vilistamine ja *buh*-hüüded olid niivõrd tugevad. Pärast teist ettekannet võeti ooper mängukavast maha. „Ameerika” rehabiliteeriti alles 1992. aastal Grazis festivalil „Steirischer Herbst”.

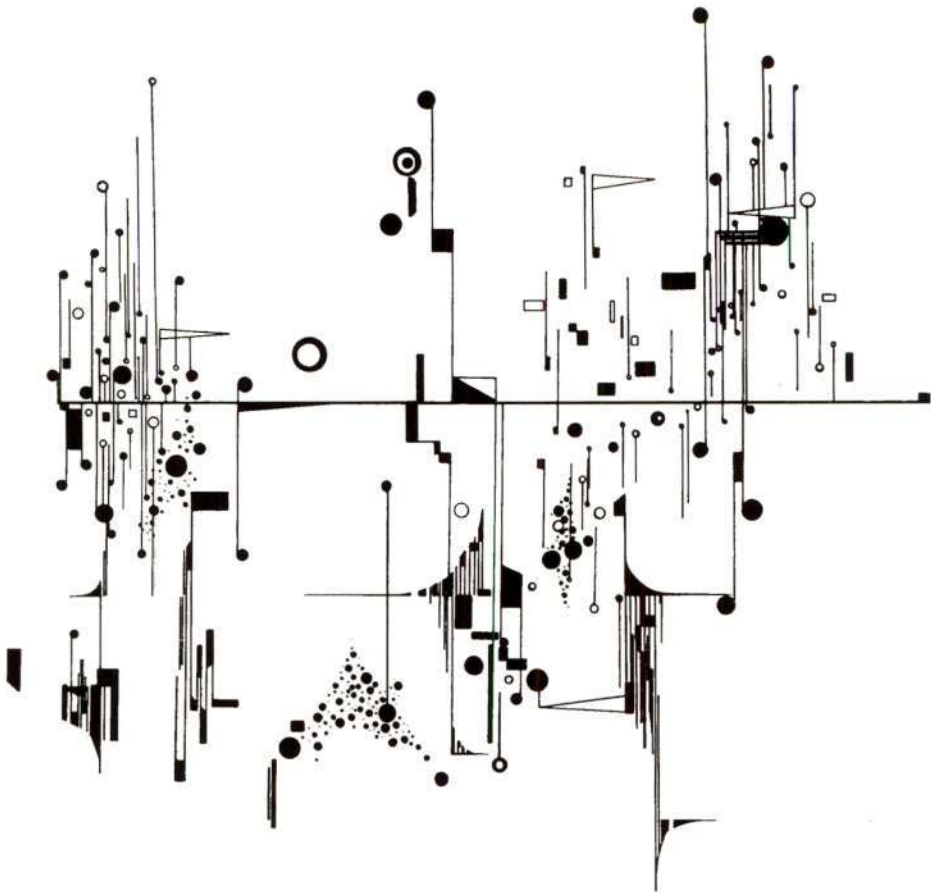
RHRi kutsuti külalisprofessorina loenguid ja kursusi pidama kõikjale üle maailma: Darmstadt (1964 ja 1965), Yale Ülikooli New Havenis, Stockholm, Tel Avivi, San Franciscosse, Buenos Airesesse, Bilthovenisse jm. Graafikuna esines ta näitustega Viinis, Berliinis, Kölnis ja Grazis. Aastail 1973–1989 oli RHR väga hinnatud kompositsiooni-professor Viini muusikaülikoolis, aastail 1976–1986 juhatas ta seal ka elektronmuusika ja eksperimentaalse muusika instituuti, alates 1990. aastast oli *Klangforum*’i mentor ja president. 1991. aasta uue muusika festival „Wien Modern” oli pühendatud RHRi loomingule. Ka kõige konservatiivsemad Viini muusikakriitikud olid lõpuks sunnitud tunnistama RHRi muusika peenekoelisust, iseseisvust ning erakordsust, mis peegeldas selle looja karismat.³

„Ma ei komponeeri seriaalselt – ma mõtlen seriaalselt!”

1964. aastal tsiteeriti seda RHRi mõtet Donaueschingeni muusikapäevade kavavihikus tema orkestriteose „Vermutungen über ein dunkles Haus” (1962/63) kommentaariks. „Ma ei ole kunagi kasutanud oma teostes kaks korda sama tehnikat või käsitlenud sama probleemi. Ma olen alati püüdnud tegeleda aktuaalsete küsimustega. Ma ei

komponeeri seriaalselt – ma mõtlen seriaalselt! Seriaalne tähendab minu jaoks: loogilis-atonaalselt või konstruktiiv-atonaalselt. Dodekafoonina on „seriaalse mõtlemise kool”! Seriaalselt mõelda tähendab mitte kunagi ortodoksseks jääda, alati midagi uut avastada. Seriaalselt komponeerimine tähendab seevastu manipuleerimist abstraktsete väärtustega, mis – ülekantuna helidele (neid võiks aga üle kanda ka näiteks värvidele) – loovad akustilisi seoseid.”⁴ Tsitaat pärineb ajast, mil RHR lõi lühikese aja jooksul palju eriilmelisi teoseid.⁵

See faas RHRi loomingus avas palju uusi aknaid, soodustas uut moodi mõtlemist, teostega „Mobile for Shakespeare”, „Liaisons” ja „Credentials” jõudis ta oma kuulsale „**мобиилсе**”, s.t **variaabli vormini** ning esteetiliselt nauditavate uuendusteni noodigraafikas. Selle protsessi tagapõhjast 1950. aastate muusikas RHRi pilgu läbi: „Viiekümnendail aastail eksperimenteerisid Stockhausen ja Boulez variaablite vormidega, niisiis vormidega, mis ei ole ühemõttelised. Oma teosega „Klavierstück XI” sisenes Stockhausen uude ruumi – ja ei läinud edasi. Ka Boulezi Kolmas klaverisonaat näitas jalutuskaigu võimalusi partituuris. Ja siis oli kõik läbi. Mina olen õigupoolest ainus, kes on jäänud. Mind huvitab, et igal ettekandel toimuks midagi muud, ütleme, et see ei tohiks olla kogu aeg üks ja seesama. See ei ole ka nii teistmoodi kui Cage’il, see ei ole mingi *random*, kus võib toimuda üksipuha mis. Need on konkreetsed asjad, aga nad suhestuvad üksteisega igal ettekandel erinevalt. Ja nii tekib alati elav muusika.”⁶ Stockhausen astus palaga „Klavierstück XI” korraks lineaarsusest välja, tuli siis aga lineaarse mõtlemise juurde jälle tagasi. RHRi muusika mõistatuslik mitmekihilisus osutas algusest peale vastupanu sunni- viisil fikseeritud suhete ja proportsioo-



Igor Stravinsky in memoriam

Kalle Kallaste

nide maailmale ning tema sümpaatia kuulus aja jooksul üha enam põgusale, fikseerimatule, mittelinearsele.

Juba 1952. aastast peale liikus RHR vormi mõttes variaabluse suunas. Tema ettekujutused variaablitest vormidest kristalliseerusid 1958. aastal teostes „Mobile for Shakespeare” ja „Liaisons”, milles ta esimest korda konkretiseeris ja realiseeris „dünaamiliselt suletud vormi” printsiibi. Sealjuures sünteesi-

takse vastandid variatsioon ja kordus; tulemuseks on „mobiil” – uus, variaabel vorm, mis põhineb pideval kordusel, ehkki samad seosed ei pöördu kunagi tagasi. Need kaks teost esindavad kahte võimalikku „mobiili” tüüpi. Esimese tüübi puhul on elemendid korrastatud linearselt ketitaolisteks tsüklikeks ja on loetavad ainult kahtepidi, algsel või ümberpööratud kujul. Teise tüübi puhul on tsüklid asetatud väljade kaupa, kus-

juures tekib 16 erinevat lugemisvõimalust (kontinueeteiti). „Mobiilide“ partituurilehed koosnevad väikestest, sageli malelauataoliselt kujundatud ruutudest, mis sisaldavad väiksemaid muusikalisi üksusi, osaliselt graafilises, osaliselt tavapärasel notatsioonis; neid üksusi võib esitada vabalt valitud järjekorras. RHRi „mobiilide“ vertikaal, st kooskõlad, ei ole ette määratud ning nad ei ole teatud kraadini üldse ette ennustavad. „Kui „mobiile“ ette kantakse, siis on vaid algus ja lõpp täpselt paika pandud. Kõik, mis vahepeal toimub, on alati erinev. Eksisteerivad vaid kaks kindlat punkti: „A“ ja „B“, vahepeal on kõik muutumises. See on universum.“⁷

Mittelineaarsed mõistatused

Korrastatuse element korrastamatuses, mõistatuslikkus ja määramatus, ent mitte omavoli iseloomustab „mobiilseid“ vorme. „Ilusaimad on mõistatused, mis võimaldavad erinevaid lahendusi: alati võib öelda, et lahendus ei sobi. Teist sammu saab selgitada esimese kaudu, kolmandat teise kaudu jne – esimest sammu ei ole aga võimalik üldse selgitada.“⁸

RHRi teostesse on sisse programmeeritud juhuse roll, kuid tema stiili puhul ei saa siiski rääkida aleatoorikast. „Ma leian termini 'aleatoorika' olevat ebakohase, sest ka täringuga – nagu Cage –, saab väga täpselt komponeerida. „Mobiilide“ puhul ei mängi aleatoorika üldse mingit rolli. Seal on tege mist sünkroonsuse ja asünkroonsusega. Üks punkt kohtab teist ainult ühe korra. Siin ei ole täringuga midagi pistmist, pigem siis juba lotoga. Aga kui võtta terminit 'aleatoorika' üldistavalt, siis on kõik aleatoorika, välja arvatud sõjavägi ning vangla.“⁹

RHR ei olnud graafilise notatsiooni leiutaja, küll aga üks selle andekamaid kasutajaid ja edasiarendajaid. Ta oli esimesi, kes võttis kasutusele uusi vahen-

deid kõla vabastamiseks traditsioonilise mõtlemise kammitsaist, kellel õnnestus vabastada kõla viie-joone-süsteemi kodeeringuist ja kitsendusest ning luua graafilise notatsiooni kaudu uusi aegruume. Ta murdis oma „mobiilvormidega“ traditsioonilise vormimõtlemise ranguse ning võimaldas interpretidele jälle kaaslooja vastutust.

„Muusikalise notatsiooni probleem tekib ühemõttelisel notatsioonil baseeruvate stabiilsete vormide ülemineku-momendil variaabliteks vormideks, mis, vähemalt osaliselt, peaksid baseeruma mitmetähenduslikul notatsioonil. Stabiilisel muusikal ei ole nii nagu teravustatud fotol mingit põhjust minna vastuollu ülesmärkimise ühetähenduslikkuse nõudmisega. Teisiti on see aga variaabli muusika puhul, milles aeg – nagu ka teravustamata foto või liikuva objekti pildistamise puhul, – muutub kaasloojaks. Need on kaks erinevat valdkonda. Stabiilse muusika notatsioonist ei ole võimalik tuletada norme variaabli muusika üleskirjutamiseks.“¹⁰

RHRi loodud nn proportsionaalne notatsioon lahkub traditsioonilise notatsiooni kahedimensioonilisest koordinaadistikust ning hõlmab ka ruumi parameetrit. See on aegruumiline notatsioon. Kui konventsionaalses notatsioonis on ühe noodi või kooskõla pikkus täpselt paika pandud, siis proportsionaalsete meetrumitega notatsioonis on see rastrist, st taktist „vabastatud“. RHR ei keera aga ka konventsionaalsele notatsioonile selga, enamasti kombineerib ta täpset notatsiooni assotsiatiivsega. Töö proportsionaalse notatsiooni kallal paneb RHRi intensiivselt tegelema vormi problemaatikaga. „Tonaalse ajastu heliloojail oli võimalus luua meloodiaid, teemasid ja harmooniaid; vähesed, stiiliga hästi seotud vormid olid selle loomeprotsessi sõidukid. Uute vormide leiutamine oli sekundaarne probleem, mis peaaegu automaatselt ära lan-



Roman Haubenstock-Ramati.

ges. Meie jaoks, vastupidi, muutus struktuur seriaalse meetodi automaatseks kaasaandeks. Ainus, mis meile leiutada jäi, ainus asi niisiis, mis meie komponeerimist õigustab, on seega vorm. Tänapäevane helilooja peab „vormi välja mõtlema“, ta peab looma vormikontseptsioone. Kas need kontseptsioonid on seriaalsed, aleatoorsed, kasutavad variaableid või stabiilseid struktuure, on samavõrra sekundaarne, kui oli sekundaarne tonaalse helikeele meloodilis-harmoniliste uuenduste jaoks vormikorsett. [- - -] Muusikaline vorm – alati suhestudes vastava aja ja stiiliga – on muusikaliste sündmuste aegruumiline kontseptsioon.”¹¹

Irratsionaalsel maastikul

RHRi lemmiklause õpilastele kõlas: „Alguses on viga.“ „Ma leian, et kui keegi komponeerides veatult, alati teab, kus ta asub, alati teab, kuhu ta läheb,

tähendab see tegelikult ainult seda, et ta ei otsi mitte ennast.”¹²

Otsingud auditiivse ja visuaalse kunsti piiril viisid RHRi 1971/72 kolme tsükli loomiseni, üldpealkirjaga „Poetics“. Need ei ole enam partituurid tavatähenduses, vaid puhtalt graafilised notatsioonid. Iga tsükkel koosneb kuuest kuni kaheksast lehest, mida võib mängida ükshaaval või üheaegselt, mängijate arv on varieeruv. See tsükkel on loodud pärast intensiivset tegelemist Joyce'i teostega „Finnegans Wake“ ja „Ulysses“ ja siin läks RHR interpretidele jäetava vabadusega kõige kaugemale. „Minu jaoks on „Finnegans Wake“ normaalse romaani lõppstaadium, semantika, keele lõhkumine – niisiis luigelaul poeetilise, romaanilaadse teose semantilistele struktuuridele. Ja ma arvan, et tsüklid „Poetics“ on just nagu luigelaul muusikalisele notatsioonile traditsioonilises mõttes. Ma usun, et nii kaugel

läksin ma seetõttu, et olen alati maalinud ja joonistanud. Minu eeskujud on Klee ja Kandinsky ja seal jookseb ka piir maalikunsti ja muusika vahel. Ma ütlesin kord naljatavalt, et ma imestan, miks Kandinskyt ei mängita. Aga Kandinskyt ei saa tegelikult tõesti mängida, kuna tal puudub teadlikkus ajast. See on ühe-hetke-pilt. Võib vaadata, kuidas see on tehtud, aga rännata seal ei saa. Minu teoste puhul peab rändama ja igaüks leiab sealjuures oma tee. [- -] Kunstis eksisteerib alati pinge realismi ja abstraksiooni vahel. Abstraheerida on palju raskem kui mõelda realistlikes, konkreetsetes, looduslähedastes kategooriates. Kuna meil on tänapäeval olemas kino ja fotograafia, ei ole realismil enam mõtet. Midagi olemasolevat järele aimata ei ole põhjus kunsti luua. Pigem vastupidi. Me loome midagi, mida ei eksisteeri.”¹³

Jättes kõrvale kogu tehnilise keerukuse, mis seostub RHRi muusikaga, on need eelkõige irratsionaalsed kvaliteedid, mis teevad tema muusikast suure kunsti. Aastakümneid varem kui reaalteadlased aimas RHR kaose aluseks olevaid korrastavaid printsiipe ja väljendas neid nii oma muusikas kui ka visuaalses kunstis. Nii nagu teadus determinismile hüvasti ütles ja mõistab kosmost osana suurest kaosest, milles leiavad teatud tsüklite järel aset maailma uuesti loovad korrastumised, ütles ka RHR adjöö muusika struktuuride ja vormi pärandile ning otsis mittelineaarsuses väljapääsuteed serialismi jäikusest. Ühena vähestest uskust väljaspool kõiki kunstitrende uude muusikasse, mis suudaks vahendada kuuldamatu – uute ruumide ja dimensioonide habrast ilu.

SAALE KAREDA on ajakirja väliskorrespondent Viinis

¹ Christian Scheibi raadiointervjuust Roman Haubenstock-Ramati (RHR) 1991. aastal. Avaldatud pärast helilooja surma kogumikus: „RHR-ton“, märts, 1994, väljaandja IGNM, *Internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Österreich*, lk 18.

² Ursula Stürzbecher, Roman Haubenstock-Ramati, kogumikus: „Werkstattgespräche mit Komponisten“, Köln, *Hans Gerig Verlag*, 1971, lk 243.

³ Biograafilise ülevaate koostamisel on kasutatud materjale *Universal Edition*’i arhiivist ning kõnelusi RHRi kaasaegsetega.

⁴ „RHR-ton“, märts, 1994, väljaandja IGNM, lk 4.

⁵ „Bénédictions/Blessings“ sopranile ja 9 instrumendile (esiettekanne Donaueschingeni muusikapäevadel 1954), *Concerto tšembalole ja orkestrile* (Baden-Baden, 1955), „Papageno’s Pocket-Size Concerto“ kellamängule või tšelestale ja orkestrile (Donaueschingen, 1956), „Les symphonies de timbres“ orkestrile (Darmstadt uue muusika kursused, 1957), „Petite musique de nuit“ – *Mobile* orkestrile (Donaueschingen, 1959), „Séquences“ viiulile ja orkestrile neljas gruppis (Köln, 1959), „Interpolation“ – *Mobile* flöödile (Darmstadt, 1959), „Mobile for Shakespeare“ häälele ja kuuetele mängijale (Bremen, 1960), „Liaisons“ – *Mobile* vibrafonile ja marimbafonile (ühele mängijale) ning helilindile või kahele mängijale (Köln, 1961), „Credentials or ‘Think, Think Lucky!’“ häälele (*Sprechgesang*) ja 8 mängijale, „jeux 6“ – *Mobile* 6 löökpillimängijale (Baden-Baden, 1962).

⁶ Thomas Meyeri intervjuudest RHRiga 1991. ja 1993. aastal, avaldatud pealkirja all „Ich verneine nicht, dass ich ein Lyriker bin“ kogumikus „MusikTexte 54“, lk 38.

⁷ Viimasest intervjuust RHRiga: Albena Naydenowa-Pantchev, „Zeichen – das Universum von A nach B“, ajakiri „Österreichische Musikzeitschrift“ 1994, nr 5, lk 300.

⁸ Juubelikataloog 1989, *Ariadne Buch- und Musikverlag*.

⁹ Naydenowa-Pantchev, *op.cit*, lk 301.

¹⁰ „RHR-ton“, märts, 1994, IGNM, lk 10.

¹¹ Samas, lk 8.

¹² Scheib, *op. cit*, lk 16.

¹³ Alber Seitlingeri intervjuust RHRiga „Im Irrgarten der Partitur“, „Falter“ 1991, nr 42, lk 26.

PÜHA PAULUSE JA PÜHA ANTONIUSE DIALOOGID

Intervjuu Andrus Kallastuga



Harri Rospu foto

Andrus Kallastu on eestlane, kes on saanud eurooplaseks.

27. novembril 2003 toimus Helsingis TempPELLIAUKIO kirikus **Andrus Kallastu** vaimuliku kompositsiooni „Püha Pauluse ja Püha Antoniuse dialoogid“ esiettkanne. Kompositsioonis on müsteeriumilaadseks tervikuks seotud Paul Hindemithi ja Andrus Kallastu muusika. Esitajad: **Church Composition Group** koosseisus **Jorma Falck** (bariton), **Heikki Kulo** (tenor ja tšello), **Toomas Trass** (orel); lavastaja ja kujundus: **Rein Laos**; **Pärnu Ooperi** ja **REPOO** ry koostöö.

Andrus Kallastu on 1980-ndate lõpul, 1990-ndate algul käivitanud eesti muusikas mitmeid olulisi asju. Tema nimega seostuvad Pärnu nüüdismuusika päevad hakkasid toimuma 1988. aastast, 1990-ndate keskel katkesid, kolides Tartusse (TUMP), kuid on paaril viimasel aastal Pärnus taas elule tõusnud; 1990. aastal ilmunud konservatooriumi üliõpilaste toimetatud muusikaajakirjake „Scripta Musicalia“, millest kasvas välja samanimeline kirjastus ja Pärnu Ooper, mille esimene uhke „õis“ oli 1994. aasta suvel lavastatud Mozarti ooper „Figaro pulm“. 1991. aastast on Andrus õppinud Sibeliuse Akadeemias orkestridirigeerimist, kompositsiooni, laulu, muusikateooriat ning saanud 1999. aastal magistriks (põhialalaga orkestridirigeerimine). 2000. aastast õpib ta Helsingi ülikoolis muusikateadust.

Autori annotatsioonist võib lugeda, et vaimulik kompositsioon „Püha Pauluse ja Püha Antoniuse dialoogid“ on lugu kahe pühamehe kohtumisest ja vestlusest. Püha Antonius on otsinud Egiptuse kõrbes üles erakust Püha Pauluse. Esimese kohtumis-

päeva ujedus on läbi. Järgmise päeva varastel hommikutundidel Püha Paulus, minnes Püha Antoniuse juurde otsimaks lohutust ja lahendust oma ummikuis mõtetele ja elutüdimusele, leiab eest Püha Antoniuse, kes on elanud läbi maailma kiusatusi kahe ajaloolise suurkuju, Saksa reformatsiooniaegse maalikunstniku Matthias Grünewaldi ja Inglise kodanliku revolutsiooni juhi Oliver Cromwellina. Püha Paulus leiab end nüüd hoopis lohutaja ja nõuandja rollis. Üheskoos laulavad nad halleluuja-kiituselaulu Jumalale. Kompositsiooni kammerlikus teoses osales kolm interpreeti – lauljad Jorma Falck (Püha Antonius, bariton) ja Heikki Kulo (Püha Paulus, tenor, mängis ka tšellot) ning organist Toomas Trass. Ära oli kasutatud Helsingi Temppeleaukio kiriku omapärane ümar interjäär, mis jättis tegelastele avara liikumisruumi ja oli heledatele tagasihoidlikele kostüümidele-rekvisiitidele oma tumedate tahumata kivoidega kenaks looduslikuks taustaks. Lavastuse olulisemaid visuaalseid komponente oli valgus, selle kasvamine-kahanemine.

Ehkki aeg-ajalt võib Kallastut ka Eestis näha, polnud mina tema tegevusega enam õige mitmel aastal kokku puutunud. Helsingis kuuldu-nähtu tekitas aga nii palju küsimusi, et otsustasin küsida järele autorilt endalt. Nii lennutasime detsembris üle lahe elektronkirju.

Sinu kodulehekülj ütleb, et „Püha Pauluse ja Püha Antoniuse dialoogid“ on Church Composition Group’i ja Pärnu Ooperi ühisprojekt. Mida kujutab endast CCG? Mis elu elab Pärnu Ooper?

CCG ning Pärnu Ooper on olnud erinevatel aegadel minu loominguliste taotluste väljundeiks. Pärnu Ooperi teke 1993. aastal oli seotud sooviga viia edasi Pärnu muusikaelu – nüüdseks juba harjumuspäraseks saanud Pärnu Linnaorkestrit, Pärnu kontserdimaja ning Pärnu kontserdibürood ei olnud siis veel

olemas ning „Endlas“ esitati saksa operettide mugandusi. Nüüdseks on „Endla“ esitanud oma toodanguna Poulenci „Inimhäält“ ja Verdi „Rigolettot“ ning kontserdimaja on ehitatud sellisena, et seal saab teha ka ooperit. Pärnu muusikakliima üldine soojenemine pakub ka Pärnu Ooperile rohkesti uusi võimalusi, kuid loob samas märgatavalt nõudliku fooni. Oma viimase lavastuse tegi Pärnu Ooper 1999. aastal. Sestpeale päris oma asju tehtud ei ole ja on osaletud koostööprojektides. Meil on küll Pärnuga seotud tulevikuplaanid, kuid neist ma praegu hea meelega ei tahaks rääkida.

Church Composition Group loodi aastal 2000 korraldama olulise vaimuliku sisuga müsteeriumilaadseid interdistsiplinaarseid kontsertetendusi, milles ühineksid piibli ja muudele kristlikele allikatele toetuvad tekstid; muusika, pilt, liikumine, valgus, kirikuruumi ehituslikud omadused jne. Kontsertetenduste eesmärk on anda ristiusu seisukohalt olulistele isikutele ja sündmustele subjektiivne, inimlik perspektiiv ja toetada selle kaudu kristliku moraali põhimõtteid. Kolmnurk inimene-ühiskond-jumal on erutanud mind juba ammu enne CCG tekkimist. Ei pea olema tingimata kristlane, et mõista tõmbe- ja tõukejõude, mis selles toimivad. Tähtsamate ajalooliste kristlaste elusaatused, nii nagu need läbi kirjaliku pärandi on meieini jõudnud, on omamoodi kvintessents meie aja inimese elust. Me kõik võime leida end ühel hetkel dilemma eest, et aade – elu kaitsmine, kodumaa vabadus, mõni sügav sisemine veendumus nõuab meilt ohvrit.

Church Composition Group’il ei ole püsivat koosseisu. Samuti ei esitata mingis kindlas stiilis või ajastust pärinevat muusikat. Muusika ei pea tingimata olema kompositsioonis kõige tähtsam. Kuna esitused toimuvad erinevates ruumides, on eesmärk nende ruumide omadusi mitte peita, vaid võimendada.

Kui palju oled sa ise oma elus min-geid müsteeriumilaadseid teoseid näi-nud? Kellelt oled selles vallas enim mõjutusi saanud?

Näinud ei ole, küll aga kuulnud muusikat ning lugenud etenduste kirjeldusi, mis on inspireerinud. Olulisimad on Benjamin Britteni kirikupa-raablid „Koovitaja jõgi“, „Noorukid tu-lises ahjus“ ning „Kadunud poeg“. Samuti Messiaeni ooper „Püha Francis-cus Assisist“, mille esietenduse lavas-tuskontseptsioon sarnanes pigem müs-teeriumiga. Müsteeriumilaadselt võiks minu meelest lahendada ka Schönbergi ooperi „Mooses ja Aaron“ ning ora-tooriumi „Jaakobi redel“. Isegi Tobiase oratooriumi „Joona lähetamine“ võiks teostada muusikateatri vahendeid ka-sutades, fokuseerides selgemalt Joona rolli dünaamikat. Nii Soomes kui ka mi-nu teada Eestis on esitatud keskaegseid liturgilisi draamasid „Taanieli mäng“ ja „Heroodese mäng“. Põhja-Soomes ja Põhja-Rootsis on siiani säilinud elav keskaegne traditsioon esitada kolmeku-ningapäevaga seotud lugu „Tähepoi-sid“.

Ooperižanri teke 1600. aastate paiku ning tuginemine antiikmütoloogiale andis muusikateatrile sedavõrd võimsa pealiini, et paljud mitte vähem kütkes-tavad kõrvalliinid vajasid unustusse. Nii juhtus ka kristliku müsteeriumiga, mis ei ole elava traditsioonina säilinud peaaegu mitte kusagil.

Sinu seekordne kompositsioon oli läbi põimitud Paul Hindemithi muusi-ka ja kontekstiga ooperist „Maali-kunstnik Mathis“. Mis paelub sind selles ooperis?

Olin 1980-ndate lõpul suur Hinde-mithi fänn. Impulsi sain Paul Mägilt, kes dirigeeris „Estonia“ kontserdisaalis Hindemithi sümfoonia „Mathis der Maler“. See lugu oma muusikalise ma-terjali ilus ning vormitäiuses meeldis

mulle tookord esimesest hetkest ja meel-dib tänini. Sümfoonia sisaldab ooperi tähtsaimat muusikalist materjali, lõp-pedes „Halleluujaga“ Püha Antoniuse ja Püha Pauluse dialoogist (ooperis VI pilt, 3. stseen). Mind võlus, et traagilise armastuse konfliktist, mida see ooper ka sisaldab, oli olulisemgi aateline konflikt – inimene-ühiskond-jumal –, milles maalikunstnik Mathis valis revolutsio-nääri ja kunstniku saatuse vahel kõiku-des viimase, kinkides meile ülivõimsa Isenheimi altari. Hindemith oli lahenda-nud ooperi sõlmstseeni Mathise unen-äona, kus Mathis näeb end ja oma toe-tajat kardinal Albrechti vestlemas Püha Antoniuse ja Püha Paulusena. Pühakute vestlusena on maalitud ka üks Isenhei-mi altari tiibadest. Inspireeriv süntees elusaatustest, unenäolisusest, kirka ot-suse tulemusena sündivast kunstiteo-sest jäi mind vaevama aastateks ja leidis nüüd lõpuks väljapääsu.

Kas mulle tundus õigesti, et teose kujunduselementides, kostüümides, rekvisiitides oli inspiratsiooniali-kaks olnud seesama Isenheimi altar?

Lavastus ja visuaalsed lahendused olid Rein Laose ülesanne, mina neisse suurt ei sekkunud. Arutasime küll palju taustade ja seoste üle, neid on kompo-sitsioonis päris rohkesti. Kõigepealt pühakute elukäigud, nii palju kui neist tea-da on; seejärel suurkujud saksa maali-kunstnik Matthias Grünewald ja inglise ühiskonnategelane Oliver Cromwell ning lõpuks meie ajastu oma probleemi-dega. Mõtlesime palju ka teose vormile. Oluline on sümmeetria: kaks lauljat ja nende suhe oreliga; kompositsiooni ja-gunemine tinglikult kaheks vokaal-osaks, mille teljeks on instrumentaalne kirikusonaat, kaks halleluujat suuri ter-vikuid lõpetamas. Kui muusika kompi-leerimisel kujunes sümmeetria kuidagi intuiitiivselt, siis lavastamise käigus hak-kasime juba teadlikumalt erinevaid

sümmeetrilisi misansteenipaare otsima. Seega, vastusena sinu küsimusele – Isenheimi altari ei olnud meie eeskujuks mitte niivõrd oma visuaalsete kujundite, kuivõrd struktuurse ülesehitusega: sümmeetrilised altari tiivad raamimas keskosa.

Teoses kasutatud muusikanumbritest mitmed on sul valmis olnud sinu iga arvestades juba üsna ammu; näiteks ballaad „Cromwelli viimne öö“ valmis aastail 1986 – 1987, kompositsiooni lõpetavad kuus vaimulikku laulu on pärit aastaist 1987 – 1989. Samas on ka uuemaid numbreid, aaria „Ich hab’ genug“ algversioon on aastast 2000 jne. Kas olid juba 1980-ndate teisel poolel heliloojana sedavõrd „valmis“ ja sama „näoga“ kui praegu, et said tollaseid töid siduda nüüdsetega, ilma et oleks tekkinud stiilikontrast, vastuolu jne?

Stiilikontrasti pärast ma tõtt-õelda väga mures polegi. Hoopis suurem ja olulisem probleem on, et kompositsioonis kasutatud teoste helikeel pole enam ammu sünkroonis sellega, millega ma praegu tegelen. Kui Soomes poleks aastail 1991 – 2001 toimunud helikeele üldist „pehmenemist“ armutust modernismist paljulubava pluralismini, poleks ma ilmselt sellise tervikuga üldse tegelema hakanud. Olen mõelnud palju, et mul on Ligetiga päris sarnane saatuse – tema asus ka mõni aeg pärast serialistlikku ja postserialistlikku perioodi taas jaatama oma enne 1956. aastat Ungaris kirjutatud muusikat. Minu jaoks on pöördeliseks aasta 1991. Enne seda kirjutasin tüüpilist eesti muusikat: ostinaatselt pulseerivat, laadilist, vaba-atoonaalset. „Ich hab’ genug“ aastast 2000 oma Pärdi-laadse helikeelega on minu praeguse hetke esteetiliste tõekspidamiste taustal erand.

Hoolimata sellest, et nimetan tulemust „kompositsiooniks“, ei kasutaks

ma selle teose valmimise protsessi ise loomustamiseks sõna „komponeerima“, vaid pigem „kompileerima“. Kompositsioon on kompileeritud, küll suure armastuse ja pieteeditundega, juba varem valmis teostest. Mõtlesin palju dramaturgiale. Sellele, et välise unenäolisuse ja abstraktsuse taustal voolaks psühholoogiliselt põhjendatud lugu. Et oleksid tegelaste sisemaailmad oma muutumises ning et see kõik oleks loogiline. Mõtlesin algselt isegi kõnedialoogide peale. Seejärel leidsin, et dialoogid võiksid olla kohti keeles. Seejärel, et need võiksid olla esitatud nii, et publik ei kuuleks midagi, näeks vaid Antoniuse ja Pauluse elavat vestlust nagu Isenheimi altarimaalil. Lõpuks loobusin üldse välise kõne rõhutamisest ning säilitasin vaid muusika. Suurteoseks on seda kompositsiooni palju nimetada. Minu ideaalis sünnib muusikateatri teos korraga teksti, muusika ja visuaalse lahenduse sünteesina. Selles suhtes on mulle suurteks eeskujudeks Wagner ja Schönberg.

Ilmselt olid sa Hindemithilt „laenatud“ muusikanumbrite seaded teinud ise (näiteks Hindemithi ooperi avamäng oreliseades teose alguses). Kas ka oma muusikat kirjutades juhitud (mingilgi määral) Hindemithi stiilist, käekirjast? Miks valisid üldse sedavõrd kammerliku koosseisu?

Kompositsioonis kasutatud teostest on enamik orkestreeritud ning loomulikult võiks lugu esitada ka orkestri saatel. Kuna aga kogu lugu sündis eksperimenteerides, *work in progress* (asjad ei olnud algusest peale lõplikult paigas, vaid kujunesid töö käigus), oleks orkestri kasutamine oma jäikuse tõttu olnud meile üle jõu käiv ülesanne. Kammerlik, intiimne on see lugu igal juhul. Juba lähteideena puuduvad selles massistseenid, kui loomulikult välja arvata inglite, deemonite ja müstiliste kõrbeloomade hulgad, kes pühi mehi ümbritsevad.

Kaks vana meest vaikuses, milles on kuulda ümbritseva kaljuse kõrbelooduse haprad helid ning selle keskel nende kahe võimas siseheitlus, eksistentsiaalsed küsimused, millele on lahendust otsitud kogu elu, surmatunni rammestav lähedus — seda kõike võiks ju esitada ka hiigelkoori ja -orkestri toel.

Muusikat kirjutades ei juhindunud ma otseselt kellestki ega millestki. Lood olid süntees minu tolle aja teadmistest ja kogemustest, mille seas Hindemithi muusika oli üks paljudest. „Cromwelli viimne öö“ on kirjutatud enne, kui ma Hindemithi muusikat tundma õppisin. Vaimulikud laulud jätkasid oma veidi hallika põhitooniga minu ettekujutluses pigem Kreegi vaimulike laulude traditsioone.

Ühest küljest võib küll mõelda, et mis see väike vesi kahe maa vahel ära ei ole, kuid teisest küljest on tunda siiski konkreetset eraldusjoont. Kultuuriruumis toimivad ikka mingisugused traditsioonid, sidemed, hoovused, kuid äsjakuuldud sinu teost ma praeguse Eesti muusika konteksti asetada ei oska. Misugused on sinu sidemed Eestiga ja eesti muusikaga? Või pole sel tähtsust?

Tabad väga õiget asja, keele lähedast sugulusest hoolimata on soome ja eesti kultuuri vahel väga tugev eraldusjoon. Ilmselt on oluline, et nendel kahel maal on välisest sarnasusest hoolimata täiesti erinev ajalugu. Mõningaid asju esile tuues: Soomes pole kunagi olnud orjust, Eestis olid kõige hullemad ajad veel XIX sajandi algul. Soome läänealad olid loomuliku ajalooarengu käigus ristiusustatud juba aastatel 1000–1100, Eesti ristiusustati vägivallaga. Soome elanikkond on olnud kuni 1970-ndate aastateni väga paikne, Eesti pööрати segi juba Põhjasõja ajal. Alates 6. detsembrist 1917 on Soome olnud iseseisev riik, Eesti on aga enamiku ajast olnud okupeeritud.

Eesti muusika kontekst on selle aja jooksul, mis on kulunud enamiku kom-

positsioonis kasutatud teoste kirjutamisest alates 1980-ndate lõpul, radikaalselt muutunud. Minust kümme aastat nooremad eesti heliloojad kirjutavad juba ammu modernismitraditsioonidega suhestuvat muusikat, mis ei ole neoklassitsistlik ja ostinaatselt pulseeriv. Selles suhtes on minu kompositsioonis kasutatud teoste helikeel praeguse aja eesti muusika helikeelega võrreldes vanamoodne. Arvan, et ma poleks sellise tervikuga Eesti praeguses hetkes välja tulnud, selleski suhtes on Eesti ja Soome kultuuri-situatsioon erinev. Arvan, et mulle on väga tähtis suhe Eestiga ja eesti kultuuriga. Võõrsil elades olen leidnud küll palju huvitavat ja eeskuju vääriivat, kuid seda selgemaks on saanud, et põhjani minna ei ole tegelikult võimalik. On nii palju taustu ja kontekste, mis ei ole õpitavad, vaid peavad olema kaasa sündinud.

Millal kavatsed oma õpingud Helsingi kõrgkoolides lõpetada? Kumb sa rohkem teed, kas uurid või lood muusikat? Ja kui uurid, siis mida? Pealegi ütleb su kodulehekül, et oled vabakutseline. On su perel ikka leib laual ja elekter makstud? Mil moel?

Olen Sibeliuse Akadeemia muusikamagister ja see on minu akadeemiline tuumharidus. Kõik muud õpingud on seotud enesetäiendamisega teatud konkreetsete probleemide lahendamiseks. Soome on selles suhtes arenenud ühiskond, et probleemide ilmnedes ei minda kõigepealt parlamendi ette pikeeerima, vaid vaadatakse, kust on võimalik esile kerkinud probleemi lahendamiseks midagi juurde õppida. Ma ei tea täpselt, kust ja kellelt on pärit eluaegse õppimise idee, kuid toetan seda jäägitult. Usun, et nii mõnigi Eesti sotsiaalne probleem laheneks, kui inimesed seda ideed tõsiselt järgima hakkaksid.

Emotsionaalselt pean muusika loomist enda jaoks olulisemaks kui interpreteerimist või uurimist. Samas annab te-

gelemine teiste kirjutatud muusikaga palju uusi impulsse ja ideid ning uurimisel kasutatavad abistruktuurid aitavad ka komponeerimisel. Minu uurimistee- ma on seotud seriaalse meetodiga. Olen lähtunud ühe olulisema serialismi teo- reetiku Karlheinz Stockhauseni serialis- mi-definitsioonist (Karlheinz Stockhau- sen 1970): võimalikult kõigis muusikalise konstruktsiooni valdkondades koostada skaalad, mille jaotused on tunnetatavad aste-astmelt suurenevatena. Astmed kindlas järjekorras ära vahetada. Sellest „reast“ tuletada ridade ridu, kasutades transpositsiooni, permutatsiooni, inter- polatsiooni ja modulatsiooni. Kogu teos selle rea ja tema tuletiste abil valmis kirju- tada. (Tsiteeritud faksiimile põhjal: *H. Kirchmeyer ja H. W. Schmidt, Aufbruch der jungen Musik, Die Garbe IV*, Köln, 1970, 148 f, trükitud artiklis *Christoph von Blum- röder 1985: Serielle Musik. Handwörter- buch der musikalischen Terminologie*, lk 1971. Hsg. Hans Heinrich Eggebrecht. *Stutt- gart: Franz Steiner Verlag* – A. K. tõlge.) Serialismi mõistetakse üldiselt vaid ühte moodi – seeriad ja operatsioonid seeria- tega. Samas on minu meelest nüüdis- muusika arengus olulisemgi teine liin – muusikalised parameetrid, nende identi- fitseerimine, funktsioonid, omavahelised seosed. Olen tegelnud mitmesuguste võimalike muusikaliste parameetrite kollektioneerimisega ja süstematisee- rimisega.

Eestis ma ilmselt praegu vabakutse- lisena toime ei tuleks. Soomes on loov- isiku staatus määratletud riiklikult. Kunstniku abiraha on sellest vaid üks osa. Olulisemgi veel on suhted maksu- ametiga, võimalus arvestada töökulu- dena suurt hulka kulusid, mitmesugu- sed maksusoodustused jne. Meie mak- suametilt on sellist teadlikkust veel vara oodata.

Millisena näed oma edasist elu ette – kas siin- või sealpool lahte? Mis

sind Soomes, kui õpingud läbi, veel kinni peaks hoidma? Raha? Töö? Sõp- ruskond? Avaram kultuurikliima? Või miski muu?

Olen eestlane ja saanud euroopla- seks. Minu puhul on see „Noor-Eesti“ loosung täide läinud. Küsimus, kas siin- või sealpool lahte, on liiga kitsas. Vas- tus on: mõlemal pool ja mujalgi Euroo- pas. Ma ei mõista inimesi, kes hääletasid referendumil Euroopa vastu. Need ini- mesed on pimedusega löödud ja ei tee asjadel vahet.

Täpsustuseks – magistrakraad on sul orkestridirigeerimises? Helilooja- paberit pole?

Formaalselt kujunes kooli lõpetami- sel minu paberijärgseks peaaineks töö- poolest orkestridirigeerimine, kuna 1995 olin ma sooritanud dirigeerimise lõpueksami ja Sibal oli magistreid vaja rahastamise turvamiseks. 1994 kompo- sitsiooni erialale astumise ajal öeldi, et nüüd pead tingimata lõpetama heliloo- jana. 1999 aga ei vaadatud asju enam nii bürookraatlikult. Mul ei olnud põhjust keelduda, kui prorektor tegi ettepaneku paberid majast välja võtta. Mõtlesin järele ja leidsin, et olin tolleks hetkeks Sibast võtnud, mis võtta oli andnud, ning tänu erikokkulepetele sain veel paar aastat kasutada Siba infrastruk- tuuri, mille tulemusena õnnestus lõpe- tada elektroonilise muusika stuudios paar lugu. Nüüd tagantjärele olen kok- kuvõttes kooli lõpetamise otsusega rah- hul. 2000 algas minu elu vabakutseli- sena. Sain valmis päris mitu pikka aega pooleli olnud partituuri, tutvusin põhja- likult kunstide rahastamise süsteemiga Soomes ning hakkasin omi projekte teostama.

Küsitlenud VIRGE JOAMETS

EINO TAMBERGI BALLEID JA NENDE ROLL EESTI BALLETELUS 1960. AASTATEL II

KRISTINA KÖRVER

(I osa vt TMK 2003, nr 10)

„Poiss ja liblikas“

Eino Tambergi esimene ballett „Ballett-sümfoonia“ (1959) mõjutas oluliselt eesti balleti edasist arengut: pärast teose menukat esietendust „Vanemuises“ (1960) vallandus lühiballettide buum, repertuaari ilmus üha rohkem kaasaegse aimestikuga ballette ning koreograafilistes lahendustes otsiti julgemini uusi suundi.

Tambergi teine ballett jäi aga mitmeski mõttes „Ballett-sümfoonia“ varju. „Poiss ja liblikas“ op 20 esietendus „Estonia“ lühiballettide õhtul 6. detsembril 1963. Samal õhtul esietendusid veel Heino Jürisalu „Tänav“ ning Jaan Koha „Kaubamaja“. Kolme balleti libretode autor, koreograaf ja lavastaja oli Udo Väljaots, dirigent Kirill Raudsepp ja kunstnik Lembit Roosa. Balletis „Poiss



„Poiss ja liblikas“, „Estonia“ 1963, lavastaja ja koreograaf Udo Väljaots.
Poiss – Anton Bome, Liblikas – Aime Leis.

ja liblikas" tantsisid Poissi Anton Bome, Endrik Kerge ja Jüri Lass, Liblikat Tiitu Randviir ja Aime Leis ning Mooni Larissa Kaur ja Larissa Skljanskaja.

Kuna kriitikud ja „Estonia“ kunstinõukogu¹ pidasid Väljaotsa lavastust ja koreograafiat ühekülgseks, otsustati „Poiss ja liblikas“, sisult kõige nõudlikum ballett, lavastada juba samal hooajal uue koreograafiaga. 1964. aasta juunis etenduski „Poiss ja liblikas“ Mai Murdmaa koreograafia ja lavastusega, sedakorda ühel õhtul koos Jürisalu „Tänavaga“ ning Tambergi „Ballett-sümfooniaga“.

„Poiss ja liblikas“ on lühiballett nagu ka „Ballett-sümfoonia“, kuid konkreetse süžeeaga. Libreto aluseks on Anton Hansen Tammsaare miniatuur „Poiss ja liblik“², mille poeetilise sõnastuse taga peitub lihtne moralitee ning mille tegelasi esitletakse sümbolitena. Balletilaval on tegelasteks Poiss, Liblikas, Moon ja Lilled. Karakterid on valmikult ühekülgsed ning läbi balleti muutumatud. 1963. aasta esietenduse kavalehel on ära toodud sündmuste kokkuvõte:

Õitsev lilleväli ootab igatsedes noppijat. Tulebki Poiss, kuid nähes imekaunist Liblikat, tekib tal soov viimase püüdmiseks. Jook-sujalu tormab Poiss üle lillevälja ning kui lõpuks mängust tüdinenud Liblikas ära lendab, märkab Poiss, et ta on kõik lilled puruks tallanud.

Võrreldes „Ballett-sümfooniaga“ on libreto ja muusika vahekorid selles teoses traditsioonilisem: ballett jaguneb neljaks alaosaks ja iga alaosa seostub ühe tegelase või sündmusega. Konkreetsemaid seoseid muusika ja lavaliste sündmuste vahel aitavad luua tegelaste juhttämbrid: saksofon (Poiss), flööt (Liblikas), keelpillid (Lilled), klarnet (Moon). Kui „Ballett-sümfoonias“ oli muusikalise materjali pidev areng tihedalt seotud laval toimuvaga ehk Tütarlapse tunnete arenguga, siis „Poisi ja liblika“ muusika näib staatiline. Tammsaare miniatuuris

esindavad tegelased väga erinevaid iseloomumadusi (ilu, headust, pealiskaudsust, hoolimatust jm) ning sündmuste kulgedes nende tõekspidamised ei muutu. Sellest lähtuvalt valdab muusikalise materjali arenduses teemade kõrvutamine. Kõik teemad põhinevad samal meloodilisel motiivil (*a-h-e*) ning arenduse käigus oluliselt ei muutu. Tempodelt ja üldiselt karakterilt on need küll erinevad, kuid suuri kontraste (nagu on „Joanna tentatas“) või nüansseeritud arengudünaamikat (nagu kohati „Ballett-sümfoonias“) selle balleti tegelastes ega muusikas pole.

Arvustuste põhjal näib, et nimetatud jooned põhjustasid probleeme ka balleti lavalistes lahendustes. Ehkki kriitikud püüdsid „Estonia“ balletirühma tegevust ja algupäraste ballettide lavale toomist igati tunnustada, olid vastukajad Udo Väljaotsa lavastuse kohta üldiselt negatiivsed, hinnangutes korduvad sõnad „illustratiivne“ ja „pealiskaudne“. Väljaotsa lavastatud Tambergi, Jürisalu ja Koha lühiballettide puhul leiti, et heliloojate ideed ei olnud lavastustes piisavalt selgelt välja toodud. Ballettide suurimaks miinuseks peeti Väljaotsa loodud ühekülgset tantsuliikumist, mille tingis professionaalse koreograafihariduse puudumine:

Antud juhul nähtavasti unustati, et ühevaatuslik ballett ei armasta tühje episoode, vaid nõuab energilist tegevuse arengut, mis väljenduks tantsus. [- -] Torkab kohe silma, et kõigis kolmes lavastuses korduvad ühed ja samad liigutused: „developpes“, „arabesque“ ja paar tavalist sammukest, millele järgneb kõverdatud jalaga pööre. Neid samme tegid nii Liblikas, Moon kui ka Tütarlaps ning ostjad ja müüjad kaubamajas. Koreograafilise dramaturgia sünniks on seda ju vähe!³

„Poisi ja liblika“ teist, Mai Murdmaa koreograafiaga lavastust hindas kriitika märksa positiivsemalt:

Mai Murdmaa toob „Estonia“ balletti



Stseen „Joanna tentatata“, „Estonia“ 1971, lavastaja ja koreograaf Mai Murdmaa.

kaasa mõtestatuse, musikaalsuse, loogika, hea maitse, koreograafilise teksti värskuse, koreograafilise dramaturgia. Seejuures ei ole ükski neist omadustest tal eesmärgiks omanette, vaid nad kõik on rakendatud peamisele – Tammsaare „Poisid ja liblika“ filosoofilise mõtte avamisele.⁴

Mai Murdmaa enda sõnul ei olnud ta aga kummagi lavastusega rahul:

„Poisid ja liblikast“ pole ühtki päris õnnestunud lavastust, ei suudetud välja tuua Tammsaare lühijutu filosoofilist sisu. Samas oli ka muusika mõnevõrra pealiskaudne ja illustratiivne, mõlemal korral olid kõige nõrgemad just Lilled.⁵

Neil põhjustel ei olnud „Poisid ja liblikas“ 1960. aastate kontekstis mingil moel pöördelise tähtsusega ning jääb nii muusikalise sügavuse kui ka lavaliste lahenduste poolest „Ballett-sümfoonia“ ja „Joanna tentata“ varju. Eesti teatrite repertuaaris asetseb teos kõrvuti teiste lühiballettidega, mis olid neil aastail ülipopulaarsed.

„Joanna tentata“ saamisloogu ja süžee

1970. aastal valminud kolmevaatuseline ballett „Joanna tentata“ („Vaevatud Joanna“)⁶ op 37 on Tambergi kolmas, ainus täispikk ballett. „Joanna tentata“ esietendus 23. jaanuaril 1971. aastal „Estonias“: libretist, lavastaja ja koreograaf oli Mai Murdmaa, dirigent Eri Klas, kunstnik Mari-Liis Küla. Peaosades tantsisid Juta Lehiste ja Tiiu Randviir (Joanna) ning Tiit Härm ja Janis Garancis (Suryń).

Pärast 1957. aastal lõpetatud „Sümfoonilisi tantse“ oli Tamberg koosseisunud peamiselt lavamuusikat: kaks balletti, muusika Sophoklese näidendile „Kuningas Oidipus“, lavalise „Kuupeasteoratooriumi“ ja ooperi „Raudne kodu“. 1960. aastate lõpul tekkis heliloojal plaan luua uus lavateos, kuid puudus meelepärane teema. Tambergi sõnul andis tõuke „Joanna tentata“ kirjutamiseks kunagi nähtud poola film⁷ – 1960. aastate algul ka Eesti kinodes jooksnud Jerzy Kawalerowiczi „Ema Joanna inglite juurest“ („Matka Joanna od Aniolów“, 1961), mille aluseks on Ja-

„Joanna tentata“,
 „Estonia“, 1971.
 Joanna –
 Juta Lehiste,
 Suryn –
 Tiit Härm.



rosław Iwaszkiewicz'i samanimeline jutustus (1942).

Balleti muusika ja koreograafia valmisid koos, seetõttu väljenduvad neis ka autorite ühised taotlused. Tambergi sõnul ei huvitanud teda „Joanna“ puhul niivõrd sümfooniliste vormide ja koreograafia ühendamine nagu „Ballett-sümfoonia“, kuivõrd eelkõige tegelaste tunnete ja nende arengu kujutamine muusikas. Ka Murdmaa jätkas oma loomingu juba varem alustatud liini: luua koreograafiline vorm, mis väljendaks inimeste psühholoogilisi seisundeid ja suhteid. „Joanna“ liikumises seadis ta endale eesmärgiks vabaneda

klassikalise balletikeele kanoniseeritud vormist ning rikastada seda plastika ja moderntantsu võtetega.⁸

Balleti sündmuste aluseks on XVII sajandi Prantsusmaal tõestisündinud lugu Louduni kloostri abtissist Joannast, kes 1634. aastal sattus „kurjade vaimude“ küüsi, hullutas oma käitumisega teisi nunnasid ning põhjustas kahe preestri hukkamise.

Balleti läbiv teema ongi usu dogmaatiliste joonte konflikt inimese vaba tahtega. Joannas äratavad protesti välised piirangud – kloostri ühekülgne ja pealesurutud eluviis, Suryn aga hukkub tugeva sisemise barjääri tõttu. Kahe tege-



„Joanna tentata“,
„Estonia“, 1971.
Joanna –
Juta Lehiste,
Suryn –
Tiit Härm.

lase vastaspoolustele on omakorda kontrastiks rahvastseenid, mis esindavad kloostrivälise maailma lihtsat elu.

Teose muusikaline ülesehitus ja dramaturgia

Balleti loomisajaks olid 1960. aastate algusele iseloomulikud uudsusel taotlused mõneti vaibunud, kuid endiselt olid moes lühiballetid ning õhtuttäitvat süzeelist balletti peeti teatriringkondades iganenuks. Selles kontekstis on „Joanna“ küllaltki erandlik nähtus. Samas on see Tambergi ballettide seas vormilt kõige traditsioonilisem: teosel on kolm vaatust, mis jagunevad omakorda piltideks, konkreetne süžee ja

suur tegelaskond. Ühe vaatuse piires on pildid oma sündmustelt ja pingeastmelt väga erinevad, enamasti ka lõpetatud (erandiks on kolmas vaatus, kus 11. – 13. pilt moodustavad ühe terviku). Kogu teost lähemalt vaadeldes ilmneb aga vaatuste ülesehituses teatud seaduspära. Selgituseks ülevaade „Joanna tentata“ sündmustest piltide kaupa:⁹

*Kummalised sündmused nunnakloost-
ris, mille abtiss on ema Joanna, tekitavad
juba kauemat aega huvi ja uudishimu üm-
berkaudsete elanike hulgas. Räägitakse, et
nunnadesse olevat tunginud kuradid [- -].
Kloostris vahelduvad ekstaatiliselt palved
nunnade kõlvatu veiderdamisega. Saabub
uus eksortsist, noor preester Suryn.*

I vaatus

1. pilt

Sissejuhatus: kloostriõhkkonna eksponeerimine; Joanna ja nunnad.

2. pilt

Kõrtsistseen mustlanna lauluga: rahvas, hiljem ka Suryyn. *Mustlanna ennustab Suryynile tema missiooni ebaõnnestumist.*

3. pilt

Joanna ja Suryyni esimene kohtumine kloostriis. *Joanna ei suuda end talitseda ja hakkab veiderdama. Suryyn on juhtunust masendunud.*

4. pilt

Eksortsism: Joanna, nunnad, preestrid. *Joanna ei allu preestrite tahtele, tema „etteaste” omandab protesti iseloomu.*

II vaatus

5. pilt

Pastoraalne stseen: Suryyn looduses. *Siin leiab tuge Suryyni usk elu täiusesse ja harmooniasse. Rahu ja tasakaalu tahab ta sisendada ka Joannasse.*

6. pilt

Joanna ja Suryyni teine kohtumine omavahel. *Preester ei suuda Joannasse harrast sisendada, temas saab võidu armu ihkav naine.*

7. pilt

Rõõmus rahvapidu väljas.

8. pilt

Suryyn üksi kongis: nägemused võrgutavast Joannast, enesepiitsutamine.

III vaatus

9. pilt

Joanna ja Suryyni kolmas kohtumine: nendevahelise pinge kulminatsioon. *Mõlemad tajuvad armastust [- - -], kuid ei julge seda teineteisele avaldada. Palve varjab nende tõelisi tundeid, [- - -] ent mida kirglikumaks muutub palve, seda talumatumaks nende sisepinge. Nad sööstavad teineteise poole, Joanna suudleb Suryyni, kes langeb minestunud maha.*

10. pilt

Paganlik rahvapidu väljas.

11. pilt

Suryyn üksi kongis: nägemused kord

vagast, kord pahelisest Joannast. *Suryyni maailmatunnetus on lõplikult kaoses. Preestri hardusele on vastandunud uus võimas tunne.*

12. pilt

Suryyni hullumine ja kloostrivahi tapmine.

13. pilt

Armunud Joanna saab teate Suryynist ja murdub.

Iga vaatuse tähtsaim sündmus on peategelaste kohtumine, mis pinge kasvades nihkub igas järgmises vaatuses pildi võrra ettepoole: I vaatuse kolmas pilt, II vaatuse teine pilt, Joanna ja Suryyni tunnete haripunktiks on III vaatuse esimene pilt. Samuti on igas vaatuses üks rahvastseen (2., 7. ja 10. pilt) ning usu ahistavust erilisel esile toov pilt (4., 8. ja 11.–12. pilt). Omamoodi paari moodustavad veel I ja II vaatuse avapilt: Joanna esitlemine häiritud nunnana kloostriis (1. pilt) ning Suryyni esitlemine tasakaalu otsiva inimesena looduses (5. pilt).

„Joanna tentata” kui sisuliselt ja psühholoogiliselt Tambergi kõige keerukam ballett erineb varasematest ka muusikaliselt. Senisest mitmekülgsusest on harmooniakäsitus – varem domineerinud kvartharmonia asemel kasutab autor erinevaid kooskõlasid kolmkõladest kuni klastriteni. Karakterite kujundamisel muusikas ei ole kasutatud valmis teemakujusid, temaatiline materjal areneb ja muutub koos tegelastega. Tähtsamate tegelaste ja sündmustega seostuvaid teemasid on balletis suhteliselt vähe, terviku seisukohalt on olulised just teemade seosed ja vastastikune mõju. Sarnaselt „Poiis ja liblikaga” on ka „Joannas” teemad seotud kindlate tämbritega.

Joanna teema algmaterjaliks on kromaatilise helirea kõigest 12 helist koosnev järgnevus (näide 1a), mis enamasti kõlab puupillidel ja viiulitel. Ehkki 12-heli järgnevus sobiks dodekafooniliseks seeriaks, ei ole Tamberg seda võimalust

Näide 1a. "Joanna tentata", Joanna teema



kasutanud. Näib, et kõige olulisemaks on helilooja pidanud teema meloodilist äratuntavust ning mitmekülgselt kasutamist: teema nootidest kuhjuvad 12-helilised klastrid, täispika kuju kõrval esineb see sageli ka üksikute motiividena. Neist tähtsaim on teema algkuju esimestest nootidest koosnev, iseloomuliku triitoni ja kvardikäiguga motiiv, millel on oma kindel rütmiline kuju ja mis kõlab enamasti viiulitel (näide 1b).

Näide 1b. Joanna motiiv



Suryni teemat esitab soolometsasarv, vaid kõige emotsionaalsemates stseenides ühinevad sellega tšellod. Suryni teema vastandub selgelt Joanna teravale kromaatilisele muusikale: aeglane tempo, laulev meloodia ning palju astmelist liikumist tasakaalustamaks suuri hüppeid (näide 2). Suryni põhitee-

Näide 2. "Joanna tentata", Suryni teema



male lisandub balleti 5. pildis veel üks motiiv, mille iseloomulikuks tunnuseks on tõusev noonikäik (näide 3, edaspidi

Näide 3. "Joanna tentata", nooni-motiiv



noonimotiiv). Motiiv pärineb samast pildist, oboe ja inglissarve dueti teemast, mis seostub pastoraalsete meeleolude ning Suryni seemise harmoonia otsingutega. Noonimotiiv omandab

dramaturgilise tähenduse alles balleti 11. ja 12. pildis, Suryni hullumisstseenis, vastandudes teravalt Joanna kaootilisele muusikale.

Nii Joanna kui Suryni teema esineb balletis üha uutes variantides, muutudes sõltuvalt sündmustest dünaamilalt, rütmilt ja orkestratsioonilt. Peategelaste muusika, nagu nende karakteridki, on teiste teemadega võrreldes kõige arenduslikum ja pidevas uuenemises. Seevastu Joanna ja Suryni kaasaeg – kloostrielu ja ilmalikud rahvapeod – on edasi antud märksa püsivama muusikalise materjali kaudu.

Klooster, preestrid, nunnad. Kloostriatmosfääri väljendavad muusikas kellaöögid, lindilt kostev palvepomin ning keel- ja puupillidel kõlav teema (näide 4, edaspidi kloostri teema). Selle astmeliselt liikuvast meloodiast võib leida teatud sarnasust gregoriaani viisidega, teema kõlab 1. ja 3. pildis, mille tegevus toimubki kloostri. Vilma Paalma on viidanud teemale kui üldistavale kujundile ning nimetanud seda keskaegseks keskkonnateemaks.¹⁰

Preestrite muusikas domineerib vaskpillide kõla ning koraalilik karakter, eksortsismipildis (nr 4) lisanduvad sellele madalas registris harfi, keelpillide ja klaveri akordid. Klaverit on balletis käsitletud löökpillilikult.

Nunnade muusika kasvab välja Joanna teemast, toetudes samale 12-helilisele järgnevusele ning moodustades kromaatilisi klastreid. Sündmustikus on nunnadel iseseisvalt ainult üks episood, 1. pildi alguses, kus partituurinumbri 1 juures on mäрге: lava läheb valgeks,

Näide 4. "Joanna tentata", 1.pilt, part.nr. 3–4, kloostri teema

Viola solo *mp*

Violoncello I solo *fp*

Violoncello II solo *fp*

Vla.

Vc. I

Vc. II

tükshaaval sisenevad nunnad.

Rahvastseenid. Rahvastseenides (välja arvatud I vaatuse 2. pilt) ei ole konkreetseid tegelasi ega tegevustikku. Ülesehituselt on need rida erineva karakteriga pilte, kus tantsitakse. Vormi osas on kasutatud rondo printsiipi, teemad on meloodiliselt lihtsad ja rahvalikud. Kuid erinevate vaatuste tantsustseenid on emotsionaalselt pingeastmelt väga erinevad. Seitsmes pilt kujutab noorte idüllilist tantsupidu: lüürilist laadi ringmängu teemaga vahelduvad erksama karakteriga episoodid, pildi lõpus kõlab 5. pildist pärit oboe ja inglissarve pastoraalne teema. Kümnendas pildis on aga rahvapidu võtnud paganliku ilme: muusikas on kesksel kohal

jõuline nn kirmese motiiv¹¹, mille raskepärast punkteeritud meloodiat esitavad metsasarved ja tromboonid timpani katkematu pulsi taustal (näide 5). Ka kirmese motiiv, sarnaselt eespool kirjeldatud noonimotiiviga, on dramaturgiliselt tähtsal kohal Suryni hullumisstseenis, ühendades endaga eelmistes rahvastseenides kõlanud meloodiaid.

Balletižanri seisukohast on veidi ebatavaline 2. pildi kõrtsistseen, kus mustlanna (metsosopran) laulab minevikus toimunud ja balleti süžeeist välja jäänud sündmustest. Varieeritud salmilaulu (sõnade autor Ain Kaalep) esimene pool on *Es-duuris*, humoorikas, teine pool aga (ennustus kõrtsi astunud Surynille) *es-mollis*, süngema orkestratsiooniga.

Näide 5. "Joanna tentata", 10. pilt, algusest kuni part.nr. 2, kirmese motiiv

Corni *mp marcato* *f*

(senza sord.)

mp marcato *f*

Timpani

Ehkki rahvastseenides puudub ise- seisev sündmuste liin, ei ole nad balleti tervikus pelgalt divertismentlikud epi- soodid. Oma lihtsuses on nad tugevaks kontrastiks kloostriatmosfäärile, tuues veelgi teravamalt esile sealset ahistatud õhkkonda.

Nagu eespool öeldud, on muusikali- se dramaturgia seisukohast olulised põ- hiteemade erinevad kombinatsioonid, vastastikune mõju ning muutumine se- ses sündmustega. Kõige rohkem ja kõige erinevates seostes on balletis kasuta- tud Joanna muusikat. Tema karakteri eri- nevad tahud ilmnevad selgemini kloostri ja preestrite muusikaga kokku puutudes. Üht omapärast muutust võib näha juba 1. pildis (partituurinumber 9–15), kus Joanna motiiviga samaaegselt kõlab kloostriteema ning kumbki mõjutab teist omal moel. Joanna motiiv on kaotanud terava kõla ja närvilisuse, tritooni asemel kõlab kvint ning tõusev kvardihüpe on asendunud tertsigaga. Kloostriteema on aga lähenenud Joanna karakterile: kiirem tempo, teravamad rõhud ja marsirütm on meloodia olemust moonutanud ning teinud sellest farsi.

Joanna „kiusatud“ pool tuleb ilmsiks eksortsismipildis (nr 4), mille muusikas on teravalt vastandatud Joanna ja koraa- lilikud teemad. Esialgu jääb Joanna tee- ma oma piiridesse, kaootilises rütmipil- dis esitavad puu- ja keelpillid 12-helilist teemat, kuid partituurinumbri 23 juures Joanna murdub. Rõhutatult eksponeeri- tud pikk triller puupillidel (naeru ku- jund), aleatoorika, *glissando*'d ja erilised mänguvõtted keelpillidel – see kõik seostub siin ja edaspidi Joanna (ja teiste nunnade) vaevatud, „kuradist kiusatud“ poolusega. Sama pildi lõpus kõlab puu- ja keelpillide, klaveri ja ksülofoni kõrges registris intensiivne, rõhutatult *fortissi- mo*'s mängitud motiiv, mida Vilma Paal- ma on tabavalt nimetanud Joanna kar- jeks.¹² Täpselt sama muusikaline mater- jal kordub ka 9. pildi lõputaktides, mis

on Joanna ja Suryni tunnete haripunkt.

Kõige üllatavamalt mõjub Joanna karakteripööre 13. pildi alguses, olgugi see ainult hetkeline: tema armastus (Joanna jaoks uus tunne) avaldub täiesti uue muusika näol. Harfi ja keelpillide saatel kõlav viiulisoolo on lihtsa ja kauni meloodiaga, äärmuseni erinev balletis domineerinud Joanna põhiteemast. Sel- lele järgnev kokkuvarisemine, mida va- hendavad juba tuttavad võtted (kro- maatilisus, trillerid, *glissando*'d), jätab Joanna muusika ja balleti finaali justkui lahenduseta. Ka Vilma Paalma on selles näinud tegelase teatud mõttes eskiislik- ku kujutamist pidevalt muutuv as- sessis: „Kuju areng ei omanda mingit valminud, ümarat vormi. See lihtsalt katkeb seoses lavalise eksistentsi lõppe- misega.“¹³

Suryni muusika on Joanna teemaga võrreldes harvemini esiplaanil ning su- landub rohkem teda saatva muusikalise materjaliga. Seda enam on ta vastuvõt- lik välistele mõjudele, eelkõige Joanna teemale. Iga kord kui Suryin ja Joanna kohtuvad (3., 6. ja 9. pilt), kõlavad nende teemad muusikas vaheldumisi või lausa samaaegselt, kord intonatsiooniliselt teineteisele lähenedes, kord teravalt vastandudes. Igas nimetatud pildis toi- mib teemade omavahelistes suhetes sa- ma skeem: esialgu võib näha Suryni tee- ma veenmisjõudu Joanna muusikas, seejärel kandub üha rohkem motiive Joanna teemast Suryni „territoriumile“ ning pilt lõpeb Joanna murdumisega (trillerid, *glissando*'d jms või karje mo- tiiv). Nendevaheline tundepinge saavu- tab tõelise sügavuse 9. pildis, kus teema- de arendus on vabam, kõige kaugem balleti alguses esitatud algvariantidest, tuginedes vaid iseloomulikele intonat- sioonidele. Samas on just selles pildis peategelaste teemad oma karakteritelt kõige lähedasemad. Näiteks partituuris nr 4–5 katkeb orkestri keelpillisaade ning koos kõlavad vaid Joanna teema

Näide 6. "Joanna tentata", 9.pilt, part.nr. 4-5

The image displays a musical score for a string ensemble. It consists of six staves: Violini I, Violo, Violoncelli, Contrabassi, V-ni I, and V-celli. The Violini I and Violoncelli parts are marked 'solo' and 'p dolce senza cresc.'. The Violoncelli part also includes a 'morendo' marking. The V-ni I part features a triplet of eighth notes. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

sooloviuilil ja Suryni teema soolotšello, moodustades äärmiselt harmoonilise dueti (näide 6).

Suryni pealtnäha tasakaalukas hingeelu on teiste teemadega kokkupõrgetest lõplikult nihestatud ning 11. ja 12. pildis, mille kulminatsiooniks on Suryni hullumine, ei ole tema enda põhiteemast enam midagi järele jäänud. Selle asemel on ühendatud väga erinevad varem kõlanud meloodiad: kloostri teema, Joanna teema erikujud (kuratlik ja vagur), koraaliteema, noonimotiiv ning lõpuks ka rahvalik kirmese motiiv. Just viimasel on Suryni hullumispildis tähtis roll: Suryni püüab palvetada, kuid väljast kostvad rahvahääled eksitavad teda. Muusikas kõlavad tihedalt vaheldudes Suryni ja Joanna teema ning kirmese motiiv (12. pilt, partituur nr 25–32); kulminatsiooniks on kromaatiliste klastrite paralleelne liikumine (partituur nr 32), milles võiks kaudselt näha Joanna pooluse pealejäämist.

Suryni psüühilise murdumise põhjused on tegelikult samad, mis motiveerisid Joanna protesti – Tambergi sõnul „inimliku armastuse ja loovuse võima-

tus kloostris”.¹⁴ Kuna preester allus Joanna maailmale vastu tahtmist, oli dogmaatilisuse ja inimlikkuse võitlus tema hinges eriliselt tugev. Siiski võiks balleti idee osas Suryni draama lõppvaatust tõlgendada kui inimlike joonte pealejäämist, ehkki inimlikkus avaldub siin kõige negatiivsemal kujul – hulluse ja mõrvana.

Mitmed arvustajad on „Joanna tentat” nimetanud kontrastide balletiks. Tõepoolest, loo konfliktised karakterid ja äärmuslikud emotsioonid on muusikalises arenduses ka äärmuslikena esitletud. Võib-olla isegi liiga äärmuslikena, rõhutades kloostriatmosfääris eelkõige ahistatust ja piiratust ning külaelus lihtsaid rõõme ja harmoonilisust. Balletis ongi eelkõige vastandatud vaevatud, keerulise vaimumaailmaga intelligentset isiksust (Joanna, Suryni) ning muretuid, idealiseeritud rahvamasse (külarahvas); huvitavam on konflikt isiksustes endis ja tahtevabaduses, sise- ja väliste piirangute vahel. Kontrastsete teemade ja nende omavaheliste suhete kaudu annab Tambergi muusika sellest psühholoogiliselt komplitseeri-

tud loost täiesti omalaadse, veidi groteskse pildi, näiteks Joanna kromaatileine muusika *versus* Suryni kantileenne teema, peategelaste teemade arendatus ja pidev muutumine *versus* rahvastseenide primitiivsed meloodiad, staatika.

Kriitikute kirjeldustest ilmneb, et seda muljet rõhutasid omakorda ka Mari-Liis Küla kunstnikutöö ning Mai Murdmaa koreograafia, milles oli iseäranis „kandiliselt“ välja joonistatud kõik kloostrieluga seonduv: nunnad liiguvad nelinurga- või ristikujuliselt, preestrite ja Joanna tantsus on palju katkestatud või välja venitatud poose.

Mai Murdmaa sõnul oligi „Joanna tentata“ koreograafias veidi ekspressionistlikku lähenemist. „Ballett-sümfoonia“ lavastusega alguse saanud ideest, et „liigutus oleks tunde metafoor“¹⁵, oli „Joannas“ arenenud terviklik tantsukeel: „koreograafia oli psühholoogilisi seisundeid väljendavate liigutuste summa“.¹⁶ Peaaegu kolmkümmend aastat pärast balleti esietendust hindab Murdmaa „Joanna tentata“ lavastust järgmiselt:

„Joanna“ ei olnud päris puhas süžeeiline ballett – kõik põhines vastandustel, sümbboolikal. Tollane lavastus mõjus antiklerikaalsena, ehkki polnud nii mõeldud, just lavastuse idee osas oli „nõukogude maik“ juures: traagilised saatused kinnises ühiskonnas. Tänapäeval teost uuesti lavastades tuleks rõhuasetusi muuta, psühholoogilisi nüansse peenemalt esitleda.¹⁷

Ka Tambergi sõnul oli dogma eelkõige mis tahes pealesurutud režiimi, olgu ühiskonnakorra või religiooni metafoor.¹⁸ Balleti selline ideeline lahendus oli ilmne ajastu märk. Seega ei ole balletis avalduv dogmavastatus mitte protest usu vastu, vaid täiendab omal moel varasemates Tambergi ballettides käsitletud probleemi – massi prevaleerimist isiksuse üle, nendevahelist konflikti (Tütarlaps ja teised neid „Ballett-sümfoonia“, Moon ja Lilled „Pois ja liblikas“).

Helilooja ja koreograafi õnnestumisest 1970. aastate alguse teatripildis annavad aga tunnistust muusika- ja balletikriitikute üksmeelsed hinnangud, mille kohaselt peeti „Joanna tentata“ 1971. aastal täiesti uueks etapiks eesti balleti arengus. Rõhutati, et kunagi varem pole eesti balletilaval olnud sedavõrd dramaatilist ja psühholoogiliselt keerukat süžeed, iseäranis tervet õhtut täitvas etenduses.

¹ „Estonia“ kunstinõukogu protokoll, 2. XII 1963. „Estonia“ arhiiv, n 2, s-ü 134.

² Partituuris on pealkiri „Poiss ja liblik“ nagu Tammsaarel, teatris sai balleti nimeks „Poiss ja liblikas“.

³ A. Eiche, Miks see ikkagi nii on? Kolm algupärast lühiballetti „Estonia“ laval. „Rahva Hääl“ 12. I 1964.

⁴ Heino Aassalu. Balletiõhtu tegi rõõmu. „Õhtuleht“, 11. VI 1964.

⁵ Vestlusest Mai Murdmaaga 27. jaanuaril 2002. aastal.

⁶ Eestikeelses balletikirjanduses on levinud tõlge „Vaevatud Joanna“, helilooja eelistab tõlget „Kiusatud/Ahvatletud Joanna“. *Tenta* (ka *tempta*) – lad k: kiusatus, ahvatlus.

⁷ Sõna on „Joanna tentata“ loojail. „Sirp ja Vasar“ 15. I 1971.

⁸ Samas.

⁹ Kursiivkirjas on seletavad kommentaarid „Joanna“ sündmuste kohta „Estonia“ lavastuse kavalehelt 1971. aastal. Rahvuskooper „Estonia“ arhiiv, n 2, s-ü 182.

¹⁰ Vilma Paalma, Joanna tentata. „Teatri-märkmik“ 1970/71, lk 75.

¹¹ Samas.

¹² Samas, lk 74.

¹³ Samas.

¹⁴ Vestlusest Eino Tambergiga 29. aprillil 2002.

¹⁵ Vestlusest Mai Murdmaaga 27. jaanuaril 2002.

¹⁶ Samas.

¹⁷ Samas.

¹⁸ Vestlusest E. Tambergiga 29. aprillil 2002.

Artikkel on Kristina Kõrveri bakalaureuse-töö „Eino Tambergi balletid ja nende roll Eesti balletielus aastail 1950 – 1970“ (EMA, 2003).

DOKTOR KUMMALINE MEEDIA

ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat II

D. N. RODOWICK

(*Algas TMK 2004, nr 2*)

Filmiteaduse virtuoossus või virtuaalsus

Intensiivse tehnoloogilise muutuse perioodid on filmiteooriale alati äärmiselt huvipakkuvad, kuna filmid ise kipuvad esitama peamise küsimuse: *mis on filmikunst?* Digitaalse ajastu esile kerkimine asetab selle küsimuse uude ja huvitavasse valgusse, kuna esmakordselt filmiajalos on esitatud väljakutse fotograafilise protsessile kui filmi representatsiooni ontoloogilisele alusele. Kui filmiteaduse distsipliin on ankurdatud kindla materiaalse objekti külge, tekib tõeline probleem siis, kui digitaalne tehnoloogia saab domineerivaks esteetiliseks ja sotsiaalseks jõuks. Sada viiskümmend aastat on fotograafia ja hiljem filmikunsti materiaalseks baasiks olnud kujutiste mehaaniline salvestamine peegeldunud valguse abil valgustundlikule keemilisele pinnasele. Veel enamgi, enamik põhivaidlusi fotograafilise ja kinematograafilise meedia representatiivse loomuse üle – ning ka see, kas ja kuidas saab neid kunstina defineerida – tuleb fotograafilisest või kinematograafilisest algprotsessist.

Milline kaudne tähtsus on filmikunsti fotograafilisele ontoloogiale sellel, et digitaalsed protsessid asendavad üha enam analoogseid? Erinevalt analoogsetest representatsioonidest, mille aluseks on algse kujutisega isomorfse objekti muundamine, saavad virtuaalsed representatsioonid oma jõu numbrilisest manipulatsioonist. Asju teeb palju selgemaks Timothy Binckley, kui ta

meenutab meile, et numbrid ning see, millist sümboliseerimisastet nad lubavad, ongi esimene „virtuaalne reaalsus.“¹ Analooogsed kunstid on oma olemuselt trüki- või ainetötluskunstid – mägedelt ja orgudest peegeldunud valgus vormib otseselt toorfilmi emulsioonikihti, mille erinev tihedus toodab nähtava kujutise. Kuid aine transformatsioon elektroonilistes või digitaalsetes kunstides toimub teises mikroregistris ning teistsuguse põhimõtte järgi. Sellal kui analoogsed meediad salvestavad sündmuste jälgi, toodavad, nagu Binckley seda kirjeldab, digitaalsed meediad numbrimärke: eukleidilise geomeetria konstruktiivsed vahendid vahetatakse kartesiaanliku geomeetria arvutuslike vahendite vastu.

See erinevus materiaalsuse kontseptsioonis on võti mõistmaks mõningaid peamisi erinevusi analoogse ja digitaalse vahel. Arvutipõhiste kujutiste võrdlemine filmiga kinnitab, et fotograafia põhilised mõjujõud on analoogsed ja indeksikaalsed. Foto on vastuvõtlik materjal, mida otseselt söövitat või vormib valgus, luues vormi objekti peegeldunud kujutisest. Pildil on nii ruumilised kui ka ajalised jõud, mis kindlustavad fotograafia tähistavat funktsiooni sellel, et nõuavad objekti eksistentsi. Nagu selgitas Roland Barthes, on fotograafia „referendi emanatsioon“, kelle *noème* on *ça-a-été*: see asi oli olemas; sellel oli ruumiline eksistents, mis oli ajalises kestuses.² Isegi filmi kujuteldavad maailmad, näiteks „2001: Kosmoseodüsseia“ (2001:



„Kodanik Kane“,
1941.

Režissöör

Orson Welles.

Charles Foster

Kane'i kehastab

Orson Welles,

peategelase

prototüübiks on

ajakirjandus-

magnaat William

Randolph Hearst.

A Space Odyssey, 1968) kuumaastikud, on loodud nende jõudude abil. APK (arvuti-põhised kujutised³) on aga loodud algoritmiliste funktsioonide abil. Analoogsus on olemas küll ruumilise äratundmise funktsioonis, kuid see on oma ankru vabastanud nii ainekui ka indeksikaalsusest. Ning tegemist ei ole lihtsalt sellega, et visuaalsusele on antud uus liikuvus, milles elektroonilise kujutise iga pikslit saab ümber paigutada või tema väärtust muuta. Kuna digitaalsetel kunstidel ei ole ainet ja seega on neid raske identifitseerida kui objekte, ei saa ükski meediumi-spetsiifiline ontoloogia neid paika panna. Digitaalsed kunstid

muudavad kõik väljendused identseks, kuna nad on lõppkokkuvõttes kõik taandatud ühele arvutuslikule alusele. Igasuguse „representatsiooni“ baas on virtuaalsus: matemaatilised abstraktsioonid, mis käsitlevad kõiki märke võrdsetena vaatamata nende väljundmeediumile. Digitaalsed meediad ei ole ei visuaalsed, tekstilised ega muusikalised – nad on puhas simulatsioon.

Kuid siin võib kerkida esimene oluline vastuväide. Kas „film“ on sama mis „filmikunst“? „Filmi“ kadumine tähendab ainult seda, et fotokeemiline tselluloidlint hakkab kaduma kujutiste salvestamise, levitamise ja esitlemise mee-

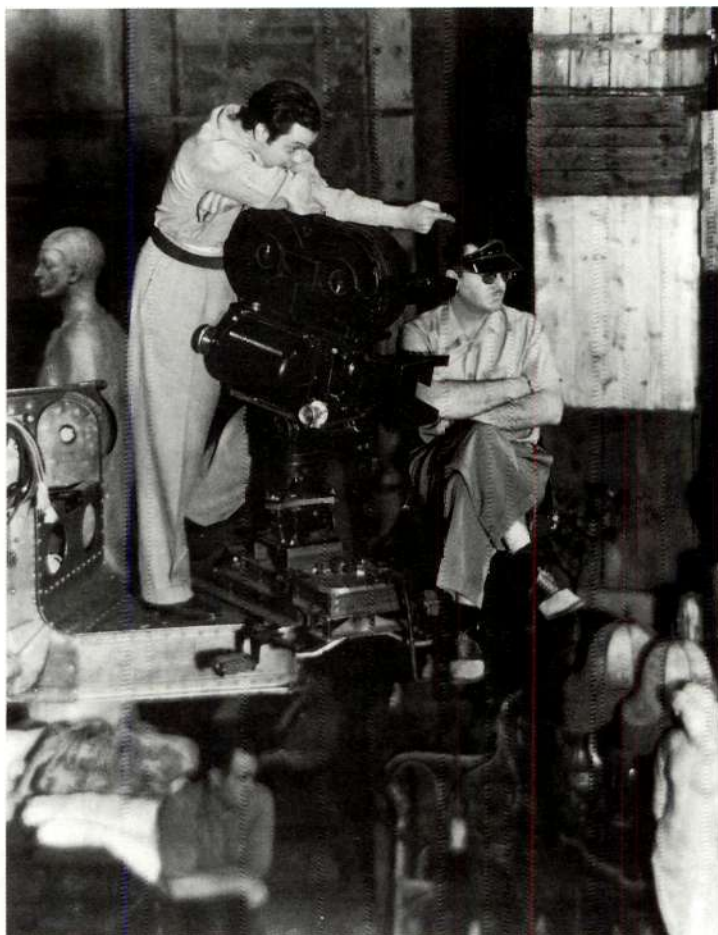
diumina. Kui tselluloid oma rahustava, paljale silmale kättesaadava materiaalsuse ja nähtavusega kaob virtuaalsesse ja elektroonilisse maailma, kas siis kaob ka „filmikunst“ ise? Kas pärast pikki võitlusi akadeemilise maailma tunnustuse eest, millest alles hiljuti võidukalt välja tuldi ja sugugi mitte kõigil humanitaaraladel, kui filmiteadus lõpuks naudib pretsedendit professionaalset tunnustust ja küpsust, on see siis kõik olnud asjatu?

Üks lihtne vastus oleks, et digitaalsed kaamerad, või isegi „virtuaalsed“ kaamerad, mis loovad tervenisti sünteetilisi ruume arvutites, baseeruvad ikka samal optilisel geomeetrial, millel ka traditsioonilised kaamerad, ning toetuvad samale ajalooliselt ja kultuuriliselt välja kujunenud sügavuse ja valguse muutmise matemaatikale, mis sai alguse *perspectiva legitima*’st. Vaatamata sellele, et digitaalsed protsessid on toonud mitmeid kütkestavaid stilistilisi uuendusi, on tunnetus sellest, mida intuiitiivselt peetakse „pildiks“, lääne kultuurides paljude sajandite jooksul väga vähe muutunud. Tegelikult on palju õppida faktist, et „fotograafiline“ realism on siiani ka digitaalsete pildiloomete Püha Graal. Kui digitaalne on tõesti nii revolutsiooniline kujutiseloome protsess, miks siis on saanud selle tehnoloogiliseks ja esteetiliseks eesmärgiks varasemast kujutiseloome moodusest tajutavalt eristumatuks muutumine? Paljuski jääb digitaalsete innovatsioonide esteetika hinnangukriteeriumiks kindel kultuuriline tajumise „kinematograafilisest“ ning esmane tajumise „realismist“. Loomulikult jääb digitaalsete representatsioonide protsessist väljapoole see, mida André Bazini ja Roland Barthes’i sugused mõtlejad pidasid fundamentaalseks fotograafilise kujutise ontoloogias: selle indeksiaalne jõud kui algse sündmuse otsene ruumiline ja ajaline vormimine, mis on säilitatud füüsilises materjalis.

Siiski arvan ma, et filmikunsti ja filmiteaduse „virtuaalsuse“ üle on võimalik arutleda ka sügavamalt ja filosoofilisemalt. Üks järjepidev õppetund filmiajaloo kohta on see, et kunagi ei ole olnud üldist konsensust küsimuses „mis on filmikunst?“ Ja sel põhjusel on XX sajandi filmikunsti arenev mõte olnud pidevas identiteedikriisis. Vaatamata selle ulatusele ja keerukusele võib kogu filmiesetika klassikalist ajajärku mõista kui vaidluste genealoogiat, mis püüdis suunata filmiontoloogiat ühte meediumispetsiifilisse kontseptsiooni või tehnikasse: Louis Delluci ja Jean Epsteini *photogénie*, Béla Balázi võitlus suure plaani eest; rütmiline *cinégraphie*, mis oli hingelähedane prantsuse impressionistlikele filmitegijatele; montaaživaidlused nõukogude filmikunsti kuldsel ajastul; Walter Benjamini arutelud mehaanilise paljundatavuse ja aura kadumise üle; Siegfried Kracaueri fotograafilised kiindumused; Bazini võitlus pikkade kaadrite ja sügavuskompositsiooni eest jne.

Väidetavalt ulatub selline argumentatsioon 1960-ndate ja 70-ndate avantgardi anti-illusionistlike teooriateni, mis tahtsid vabastada meediumi igasugustest kõrvalistest kirjanduslikest ja narratiivsetest koodidest, et taastada filmi põhiliste kunstimaterjalide esteetiline puhutus: sügavuse kõrvaldamine rõhutamaks pilditasandi kahemõõtmelisust; fookuse ja teiste fotograafiliste omaduste manipuleerimine selleks, et õhnestada representatsiooni ja tõmmata tähelepanu kujutisepinna teralisusele ja materiaalsusele; järjepidetuse kasutamine taastamiseks kaadri pikkuse ja kompositsiooni autonoomsust ning tõmmamiseks tähelepanu kujutiste üleminekule, ja nii edasi.⁴

Kõigi ajalooliste püüete jooksul defineerida filmi kui kunsti ja seega seadustada uut esteetilise analüüsi valdkonda ei ole kunagi ühegi teise ala üle nii põhjalikult ja nii vastuolulisel ja huvitaval



Orson Welles
„Kodanik
Kane'i“ võtetel.

moel vaieldud kui filmi ontoloogilise aluse olemuse üle. Vajadus määratleda meediumi kunstilisi võimalusi tõestades, et selle ainulaadsed ontoloogilised alused on esteetilise esimese põhimõttes, tuleneb filosoofia ajaloo pikast traditsioonist. Dekonstruksioon ei ole täielikult või isegi osaliselt puhastanud meie kultuuri instinktiivsest vajadusest vaadelda ja hinnata Kunsti nii. Sama vaatenurk tekitas mingi esteetilise alaväärsuskompleksi nii filmiteoorias kui ka filmiteaduses, mille järgi, kui kõik eespool loetletud põhimõtted oleksid tõesed, saaks filmikunsti defineerida vaid kui hübriidmeediumi, mis ei arene iialgi esteetiliselt puhta vormini. Siit ka klassikalise filmiteooria suur paradoks: intui-

tiivselt näis filmil olevat materjali spetsiifika, mis nõuab eraldi identiteeti; samas oli seda spetsiifikat äärmiselt raske määratleda. Selle meediumi ruumilisuses ja ajalisuses oli midagi, mis jäi tabamatuks ning ajas segamini kaasaja esteetika hindamise väärtusskaalasad ja kontseptsioone.

Seetõttu ei alga raskused filmi põhiuurimisobjektiks võtmisel kujutise digitaalse „virtualiseerimisega“. Võiks lausa öelda, et kogu meediumi ajalugu ning seda saatnud kriitilise mõtte ajalugu on pöördunud tagasi filmi ebakindla staatuse juurde. Miks on filmiteadus alati tundunud pigem pidevalt liikuv aegruumilise meedia üle mõtlemise maastik kui omaette *distsipliin*? Kõik distsipli-

liinid loomulikult arenevad ja muutuvad. Kuid ma väidaksin, ja ma arvan, et see on positiivne asi, et filmiteadus ei ole kunagi tardunud kindlaks teadusharuks, nagu näiteks on teinud inglise kirjandus- ja kunstiajalugu. Ka tänapäeval on ülikoolide filmiteadus laias interdistsiplinaarses kontekstis; täielikult välja arenenud filmiteaduse osakond on pigem reeglilt kinnitav erand. Selle põhjused on nii majanduslikud kui ka poliitilised, kuid minu arvates on palju huvitavam uurida võimalikke filosoofilisi seletusi.

Teatavast snobistlikust vaatevinklist on osutunud kõrvalejätmise põhjuseks filmikunsti kui valdavalt (kuid mitte ainult) populaarse ja tööstusliku kunsti ülekaalukas ja järjepidev staatus. Kuid on ka teine, sügavam põhjus, miks filmiteadus on jäänud küll armastatuks, kuid siiski humanitaarteaduste sohilapseks. Varajase tänapäeva esteetilise teooria vaatevinklist on maalil, skulptuuril või raamatul julgustav ontoloogiline stabiilsus – nende staatus objektidena ja seetõttu potentsiaalselt *estetiiliste* objektidena näib enesestmõistetav. Kuid vaatamata tselluloidlindi näivale püsivusele ning rullide ja südamike rahustavale hulgatele, millele ta on keritud, ning pidevale kogemusele projitseeritud filmide vaatamises, on filmiteadus järjekindlalt arenenud kui valdkond, mis alles otsib oma objekti.

Miks on nii raske pidada „filmi“ esteetilise uurimuse „objektiks“? Võib-olla selle pärast, et see oli esimene meedium, mis esitas fundamentaalse väljakutse kogu ideele, millel asus terve esteetika mõte. Kuni filmikunsti tulekuni võis enamikku kauneid kunste klassifitseerida ja hinnata Gotthold Ephraim Lessingi 1766. aasta eristuse järgi, mille alusel olid vastaspooltel ajalise järgnevusega ja ruumilise simultaansusega kunstid. Nagu ma olen ka mujal väitnud, sai see eristus aluseks, mille järgi

defineeriti esteetilist ontoloogiat, mis kinnitas erinevad kunstid nende meediumide ja vormidega.⁵ Veel enam, Lessingi eristus viitas ka ajaliste kunstide erilisele väärtusele nende mittemateriaalsuse ja seega nende eeldatava vaimuse tõttu või läheduse tõttu nii häälele kui ka mõttele. „Uute meediate“ hulgas muutis nüüdseks juba üle saja aasta vanune filmikunst seda filosoofilist skeemi vaatamata sellele, et ta ei asendanud seda edukalt. Enamiku inimeste jaoks on filmikunst ikkagi „visuaalne“ meedium. Ning filmikunsti kaitseb siiani oma esteetilist väärtust, kui reastab end ühte teiste visuaalsete kunstidega, kinnitades seega oma identiteeti kujutisi loova meediumina. Siiski on filmikunsti suur paradoks suhtes XVIII ja XIX sajandi esteetika kontseptuaalsete kategooriatega selles, et ta on korraga nii ajaline ja „mittemateriaalne“ kui ka ruumiline meedium. Kinematograafilise väljenduse hübriidne iseloom, mis kombineerib liikuvad fotograafilised kujutised, helid ja muusika ning ka kõne ja kirja, on võrdselt inspireerinud nii filmikunsti kaitsjaid kui ka halvustajaid. Filmikunsti kaitsjatele oli filmikunst, eriti XX sajandi esikümnetel, suur Hegeli süntees – kunstide apogee. Ning kõige konservatiivsemast vaatenurgast ei saaks filmikunst iial olla kunst, kuna see on hübriidmeedium, mis ei saa iial asuda rahulikult esteetika filosoofilises ajaloos. Kahtlus või rahutus, et filmikunst ei saa iial Kunstiks, on tekkinud seega tema hübriidsest iseloomust, olles korraga kunst ruumis ja kunst ajas. Kusjuures paljud klassikalise filmiteooria kõige haaravamad kirjutised tunnistasid ja väärtustasid seda: Panofsky definitsioon filmist kui kunstist muudab dünaamiliseks ruumi ja ruumistab aja; Eisensteini arutlused filmi neljandast dimensioonist; ning Bazini kujutise ontoloogia kui nii ajalise kui ka ruumilise realismi või unikaalse ruumilise vältuse



„Kodanik Kane“.

salvestise eest seismine. Selle idee filosoofiliselt kõige keerukam arutluskäik oleks Deleuze'i kontseptsioonid liikuvuse-kujutisest ja aja-kujutisest.

Filmikunsti keerukat hübriidsust saab veel kaugemale viia. Varajases modernses esteetikas eelistati traditsiooniliselt seda, mida Nelson Goodman nimetas *autograafilisteks* kunstideks.⁶ Need on allkirja-kunstid. Käsikirjast maalini defineerib autograafilisi kunste tegevus – füüsiline kontakt kunstniku käega – ja kindlad *telos'*ed: nad saavad esteetilisteks objektideks siis, kui kunstniku käsi on oma töö lõpetanud. Seetõttu on kõik autograafilised kunstid unikaalsed. On ainult üks originaal; kõik korduvavaldused on kas koopia või võltsing.

Allograafilised kunstid, millest esmane näide oleks muusika, on Goodmani järgi järgmised. Need on kahestaadiu-

milised kunstid, mille koostamise ja esitamise vahel on ajaline ja ruumiline eraldatus. Mis aga kõige olulisem – nad on esitluspõhised. Siin on peamine loomeprotsess lõpetatud siis, kui esitus on lõpetatud. Kõik esitlused on esimese teo variatsioonid. Nii on muusikaline loomine omamoodi kirjutamine, nagu muidugi ka kirjandus ja luule, kuigi maal ja skulptuur ei ole seda. Ning trükkimine on allograafiline, samas kui kirjanduse maalimine on Goodmani arvates autograafiline kunst seetõttu, et loominguakt teostub ja lõpetatakse kunstniku käega. Korduvad tõmmised on kõigis olulistest aspektides identsed originaali esitlusega.

Filmikunsti staatus esteetilise hinnangu ajaloos on sama keeruline nagu muusikalgi ning Goodmani käsitlus aitab meil mõista, miks. Kõiki kaheetaapilisi kunste on raske hinnata, kuna

autor ei ole esitluse juures. Ei ole „allkirja”, mis tõendaks töö autentsust kunstina, isegi siis, kui helilooja dirigeerib ise oma loomingut. Mõõdupuuks on siin see, et ajalistel ja allograafilistel kunstidel, mille parimateks näideteks on muusika ja filmikunst, puudub kombatav aines, mis toimiks kui igavene ja muutumatu autorimärgis. Ning filmi ja muusika tõeline dionüüsiline hullus on tekkinud just nende keeruka ajalisuse tõttu.

Kuid muusikas on heliteose esitlusakt autori allkirja garantii. Ning Goodmani jaotuse järgi eristubki filmikunst kõige selgemalt just siin muusikast. Film on ilmselgelt kahe-, võib-olla ka mitmeetapiline kunst, kuid kuhu panna eraldusmärki loominguga ja esitluse vahele? Paradoksaalselt näib fotograafilise kujutise tegemine olevat korraga nii autograafiline kui ka kaheetapiline kunst, nagu ka graveerimine või litograafia. Bazinist Barthes'ini on fotograafilist teostust mõistetud kui ainulaadse ja ühekordse kestusega salvestise loomist. Kuid järgnevad koopiad peavad olema tehtud originaalist, seega hõlmates fotograafilise protsessi teist etappi. Nagu ka litograafias, on „koopiad lõpp-produkt; ning vaatamata sellele, et nad võivad nähtavalt teineteisest erineda, on kõik pärit algsest teosest. Kuid ka kõige täpsem koopia, mis on tehtud muud moodi kui trükkides algsest plaadilt, ei ole originaal, vaid imitatsioon või võltsing”. Seega ei pruugi ei fotograafias ega kinematograafias „originaali” loomine olla esitlusakt. Siin tekitab ilmselgeid probleeme tehnoloogiline reprodutseeritavus. Filmi „Kodanik Kane” (*Citizen Kane*, 1941) originaal-koopia on kadunud. Kas siis kõik olemasolevad koopiad on imitatsioonid? Ning see küsimus tekib vaid siis, kui jätta kõrvale lahkarvamusi tekitav probleem – kes on filmi autor? Stsenarist? Režissöör? Peaosatähta? Kas filmide pu-

hul on algeks stsenaarium? Kaadrite lahtijoonistus? Kas film „Kodanik Kane” on lihtsalt Herman Mankiewiczi ja Orson Wellesi kirjutatud stsenaariumi esitus? Või on film unikaalne mitmete loomeaktide säilitus, mis teostati nii kaamera ees – mitte ainult näitlejad ja nende juhtimine, vaid kogu misanstsene ülesehitus ja kaamera asupaik – kui ka pärast, järeletootmise protsessides, nagu seda on näiteks pildi ja heli monteerimine? Igal juhul on kõik need tegurid, nagu ka heliloomingus, ajaliselt ja ruumiliselt eraldatud filmi tegelikust esitlusest.

(Järgneb)

Autori koduleheküljelt tõlkinud ELEN LOTMAN

¹ Artikkel „Refiguring Culture” kogumikust *Future Visions*, lk 93.

² *Camera Lucida* 80 et passim.

³ Inglise keeles CGI ehk *computer-generated images* – Tlk.

⁴ Ülevaate nendest aspektidest leiate minu kirjutisest *The Crisis of Political Modernism*.

⁵ Vt minu raamatut *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, eriti esimest peatükki.

⁶ Vt tema *Languages of Art*, eriti peatükki „Art and Authenticity,” lk 99–123. Lugeses neid argumente peaks meele pidama, et tuues välja erinevuse autograafiliste ja allograafiliste kunstide vahel, ei eelda Goodman mingil juhul väärtuste hierarhiat. Pigem on tema valdkond see, kuidas diskursuse probleem muutub suhtes mittelingvistiliste kunstipraktikate esituse erinevate vormide ja strateegiatega.

RASSILINE KUULUVUS JA KINO I

DENIS MATROV

Rassiline diskursus jõudis kinolinal praktiliselt koos filmitehnika leiutamisega. Juba 1895. aastal kasutas prantsuse arst ja antropoloog Félix-Louis Regnault protokinematograafilist filmimistehnikat nimega *kronofotograafia* selleks, et filmida Pariisi näitusel eksponeeritavate Lääne- ja Põhja-Aafrika elanike liikumist võrreldes valge inimese (ehk *prototüübi*) liikumisega (Rony 1996). Euroopas ja Ameerikas käis endiselt ekspansiivne kolonisatsioonipoliitika, „valged“ inimesed avastasid aina uusi maid ja rahvusi, nad avastasid Teist. Teine asus väljaspool tsivilisatsiooni, väljaspool semiootilist *habitus*'t. Kuna kino on üks kõige võimsamaid visuaalse kultuuri kandjaid, ning visuaalkultuur üldiselt mängib olulist osa inimkultuuris tervikuna, siis selleks, et mõista ja jäädvustada Teist kinolinal, pidi algul integreerima seda „tsiviliseeritud“ inimese semiosfääri. On märkimisväärne, et paralleelselt on kinoajaloos kulgenud kaks protsessi, esimene oli spetsiifilise kinokeele loomine ja teine seisnes selle spetsiifilise kinokeele kasutamises kirjelda-

maks Teist ehk kõiki neid inimesi, kes jäid kultuurilistel või poliitilistel põhjustel Euroopa ja hiljem eelkõige Ameerika Ühendriikide „tsivilisatsioonist“ välja-poolle. Kuna Teise mõistmine on alati selle lihtsustamine, siis kõik siin käsitletavad rassilised ja etnilised stereotüübid on seotud eelkõige *rassistunud* (*racIALIZED*) inimkehaga – konstruktiga, mis eitab „mittetsiviliseerunud“ inimeste ajaloolist esindatust (*agency*) ja psühholoogilist kompleksust (Rony 1996: 71).

Kinotoodangu „rassilised“ küsimused ei piirdu ainult sellega, kuidas mingi ajastu ühe žanri või koolkonna filmides on lähenetud kompleksse multinatsionaalse ühiskonna kujutamisele. Peale selle on oluline, kuidas on see seotud poliitilise ja majandusliku olukorraga riigis (vaata näiteks Kakoudaki 2002; Noakes 2003); publiku hoiakutega ja rassiliste stereotüüpide teadvustamise määraga (Newitz 2000); sellega, mida võimud pidasid heaks ja sobivaks vaatamiseks (Burns 2002). Ühed ja samad võtted ja stereotüübid võivad algupäraselt mõjuda suure edasiminekena vähe-



„Forrest Gump“,
1994.

Režissöör Robert
Zemeckis.
Nimiosa mängib
Tom Hanks.

musgrupi kujutamisel, aja möödudes saab nendest puhas kommertsvõte ja lõpuks muutuvad nad eneseaparodeerivateks ja „juustusteks“ stampideks naeruvääristamiseks kogu senist diskursiivset praktikat. Hea näide on 1930. aastate Ameerika mustanahalise publiku jaoks tehtud „laulvate kauboide“ vesternid (Leyda 2002) või *blaxploitation*'i retseptisiooni ajalugu 1970-ndatel ja kolmkümmend aastat hiljem (Henry 2002; Newitz 2000).

Praegust Ameerika sisepoliitikat iseloomustab parempoolsete ja konservatiivsete poliitiliste vaadete mõjule pääsemine. Kuidas see peegeldub filmitoodangus, pole veel täpselt aru saada, kuigi juba praegu võib täheldada ideoloogilist võitlust kinolinal, näiteks leitakse, et **Robert Zemeckise „Forrest Gump“** (1994) oli konservatiivsete vaadete häälekandja ja **Gary Rossi „Pleasantville“** (1998) kaitses liberaalseid väärtusi, sealhulgas ka rassiliste küsimuste tõlgendamisel – keskendusid ju mõlemad filmid 1950. ja 1960. aastate patriarhaalse Ameerika kujutamisele (Wang 2000). Clintoni presidendiks olemise ajal oli USA sisepoliitikas kolm põhilist rasküsimust: afroameerika identiteet ja poliitika, Ameerika põlisrahvaste genotsiidi ajaloo läbivaatamine ning hirm etnili-

se puhastamise ja religioosete vähemusgruppide tagakiusamise pärast Euroopas Teisest maailmasõjast tänapäevani (Byrne & McQuillan 2000: 95). Praegu, George W. Bushi ajastul on senine tolerantsus ja postkoloniaalsus ametlikus poliitikas natuke modifitseerunud, kuigi millises suunas see areng kulgeb, pole veel hästi näha. Selge see, et võitlus vanade stereotüüpide vastu jätkub ja sellega seoses kerkivad paratamatult esile uued stereotüübid. Rassiliste stereotüüpide käsitlemisel tuleb silmas pidada üsna suurt lõhet, mis eraldab tavaliselt liberaalsete ja vasakpoolsete vaadetega filmikriitikuid ning -teoretikuid filmitootjatest, kes peavad toetuma laiale publikule ja on seepärast oma lähenemises pigem konservatiivsed, nii et filmitheoretikute poolt juba ammu märgatud ja dekonstrueeritud stereotüübid võivad veel pikki aastaid olla kasutuses *mainstream*-filmitoodangus.

1. Identiteet ja kino

Tänapäeval on kino ja laiema kogu visuaalne meedia hõivanud väga olulise koha inimese informeerimisel ja meelelahutamisel. Visuaalne info on kergemini tarbitav ja omab suurimat mimeetilist potentsiaali ümbritseva maailma repre-

„Forrest Gump“.
Gary Sinise
(leitnant Dan
Taylor) ja
Tom Hanks
(Forrest Gump).



senteerimisel võrreldes kirjanduse või muu tekstil põhineva meediaga. Juri Lotman ja Juri Tšivjan kirjutavad: „[- -] Mingi teine kunstiliik ei suuda sellisel määral tekitada töepärasuse illusiooni, panna vaatajat unustama seda, et vaadeldavad sündmused ei ole tõeline elu, vaid selle kunstlik kujutus.” (Lotman & Tšivjan 1994: 10) Tänu sellele, et visuaalsete imagote tarbimine ei nõua tavaliselt suuremat vaimset pingutust ega refleksioonivõimet, pääseb see kergesti meie vaimsetesse struktuuridesse ja mõjutab sellega meie igapäevast tegevust ja arusaamu. Visuaalsed imagod mängivad tänapäeval olulist osa sotsialiseerimisprotsessis ning kujundavad meie suhtumist reaalsusse ja ideoloogilisi tõekspidamisi. Kontroll visuaalse info üle on oluline tegur ideoloogiliste tõekspidamiste kinnistamises ja kontrolli saavutamises inimese teadvuse üle. Nad ei määra ainult meie suhestumist väljapoolse reaalsusega, vaid ka seda, kuidas me tajume iseennast. (Hooks 1992: 5)

„Pleasantville“, 1998. Režissöör Gary Ross. Joan Allen (Betty Parker) ja William H. Macy (George Parker).



Kino on kunstiliik, mis tegeleb reaalsuse teatud osade modelleerimisega ja ümberstruktureerimisega – selline protsess eeldab aga tingimata reaalsuse selektiivset representeerimist ja teatud võõrkomponentide juurdetoomist, sest me kontakteerume märgiliselt vahendatud reaalsusega. Reaalsuse ümberstruktureerimine sõltub enamasti kahest tegurist: inimese isiklikud tajude iseärasused ja tema mentaalne representatsioon reaalsusest, mis kujuneb sotsialiseerimise käigus ja mida mõjutavad igasugused sotsiaalsed protsessid: ühiskondlikud uskumused, ideoloogia, sotsiaalsed representatsioonid, keel, mütoloogia... Sotsiaalsed protsessid ei ole stiihilised, vaid osalt institutsionaalselt sätestatud ja kontrollitavad võtmeisikute poolt, kes püüavad suunata inimeste sotsialiseerimist neile kasulikus suunas.

Siinne eesmärk on uurida erinevate inimgruppide, keda identifitseeritakse kui etnoseid ja rasse, representeerimist tänapäeva kõige võimsama ja üle maailma oma mõju avaldava kinotööstuse konglomeraadi, Hollywoodi toodangut analüüsid. USA demograafilised andmed näitavad, et tegu on tõelise rahvaste paabeliga, kus märkimisväärses koguses elab enamiku maailma suurimate etnoste esindajaid. Kuna igasugune filmitoodang ei ole lihtne reaalsuse peegeldus, vaid selle konstrueeritud representatsioon, siis alates oma loomisest kuni tänapäevani on Hollywoodi toodang tendentslikult peegeldanud tegelikku etnilist olukorda vastavalt majanduslikele, poliitilistele ja ideoloogilistele suundadele. Peamiseks Hollywoodi filmi edukuse kriteeriumiks ei ole mitte kriitikutega heakskiit ega festivalidel saadud auhinnad, vaid kasumi suurus. Sellepärast on Hollywoodi filmid täis nii Ameerika hegemoonia propagandat kui ka erinevaid rassilisi, etnilisi, soolisi, subkultuurilisi, klassilisi jne stereotüüpe, mis tavaliselt püüavad muuta seda

toodangut meelepäraseks ühiskonnas domineerivale eliidile ja, eriti viimasel ajal, vastata samas poliitilise korrektuse formaalsetele nõuetele.

Siinkohal püütakse mõningaid Hollywoodi filme ja üldisi suundi semiootiliselt analüüsida ja dekonstrueerida. Filmidele lähenetakse sotsiosemiootilisest ja ideoloogilisest vaatepunktist. Kui varem on filme põhiliselt püütud analüüsida kas formalistide ja Praha lingvistilise ringi algatatud strukturalismi vaimus (Galan 1983) või Christian Metzi arendatud psühhoanalüüsi võtteid kasutades (Oswald 1984), siis käesolevas töös arvatakse eesmärgi parimaks saavutamiseks sobivat lähtuda dekonstruktsioonitehnikast (Byrne & McQuillan 2000), kombineerides seda diskursuse analüüsiga (Bourdieu 2000; Dijk 2000) ja Bahtini traditsioonist lähtuva Teise konstrueerimise analüüsiga (Sonesson 2000). Filme analüüsides ei võeta eelkõige aluseks nende narratiivset ülesehitust, neid vaadeldakse kui teatud visuaalsete representatsioonide kogumit, mis kannavad endaga kaasas majandusliku mõju ja võimu märke. (Bourdieu 2000: 502)

Edaspidiseks arusaamatuste vältimiseks toome siinkohal võtmemõistete definitsioonid. *Rassi* vaadeldakse kui

sotsiaalsel konstrukti, mille eristamisel puudub kindel bioloogiline alus, kuid mida siiski saab defineerida teatud fenotüüpiliste, geograafiliste, kultuuriliste ja ajalooliste tegurite produktina. (Todorov 2001: 65–66). *Etniline grupp* on inimeste rühm, kes jagavad ühtset enesenimetust ja kelle sotsiaalne identiteet baseerub ühtekuuluvustundel. *Stereotüüp* on üldised uskumused, hoiakud või arvamused mingi inimkoosluse kohta, keda arvatakse kuuluvat ühtsesse gruppi või jagavat sarnast kultuuri. (Matsumoto 1996: 33) *Rassilised stereotüübid* on lihtsustatud ettekujutused erinevatest etnilistest gruppidest, kaasa arvatud stereotüpiseerija enda omast. (Lhamon 1999) *Sotsiaalsed representatsioonid* on igapäevaelus indiviididevahelise kommunikatsiooni tagajärjel tekkinud kontseptide, seletuste ja väidete kogum. Nende funktsioon on sarnane müütidega ja nad esindavad inimese tavaarusaamu teda ümbritsevast maailmast ja selle protsessidest (Moskovič 1981: 181), mängides sellega olulist osa tema *habitus*'es.

Eurooplased on alati olnud himulised avastama uut ja uurima Teist. Tundub, et Teise olemasolu ja püüd seda mõista on pidevalt andnud Euroopa tsivilisatsioonile impulsse oma arengut

„Pleasantville“.
Joan Allen
(Betty Parker) ja
Jeff Daniels
(mr Bill Johnson).



forsseerida selleks, et Teist ületada, valutada, pütida mõista, võrrelda endaga, integreerida kasulikuna tunduvad kultuuriühikud oma sfääri ja tõusta sellega ise uuele tasandile, veendudes uuesti oma paremusel, ja alustada uue Teise otsinguid. (Sonesson 2000: 550) Varem kehtis selline tendents impeeriumi ja üksikute riigimeeste ning avastajate tasandil, viimased kümnendid tähistavad selle suurt populaarsuse kasvu ka indiviidi tasandil. Paljud Euroopa ja Ameerika inimesed ei taha enam olla sarnased oma naabritega, nad tahavad olla erilised. Paljudel juhtudel tähendab see meelutut konsumerismi, kuid hästi müüvad ka kultuurilised väärtused: tohutud turistide hordid külastavad „eksootilisi“ maid ja igasugused valgetele mугandatud esoteeriliste usundite adeptid näivad populaarsust aina juurde koguvat. (Hooks 1992: 17)

Muidugi ei saa meedia jääda kõrvale sellest protsessist: CNNi populaarsus tõestab, et inimesed ei rahuldu ainult oma kodukandis toimuvaga, maailmas toimuv „müüb“ samuti väga hästi. Inimese varem üsna lokaalselt piiritletud identiteet muutus väga dünaamiliseks. Kui jätkub võimalusi, võib inimene kergesti vahetada elupaika, telekanalit või isegi sugu. Samas jääb alles ka midagi väga raskesti muudetavat – rassikuu-luvus, sest see põhineb inimese välimu-

sel, tema kehal. Inimeste välimus on endiselt väga võimas tegur teiste kohta hinnangute andmisel ja stereotüüpiseerimisel. Iga lääne meedia sfääri kuuluv inimene leiab end vastamisi väga erinevate Teiste kujunditega, mille taga on ühtne protsess – nad kõik on teatud stereotüüpiseeringud, millega kaasneb hinnanguline moment. Tõenäoliselt ei kao selline protsess ka tulevikus kuhugi, sest ksenofoobia ja Teise kujundi konstrueerimine on teatud määral omane igale kultuurile, sest see on protsess, mille kaudu verifitseeritakse enda „tsiviliseeritust“ ja veendutakse oma tava-de õigsuses.

Kuid selleks, et tänapäeva üha globaliseeruv maailmas hästi orienteeruda, on vaja endale teadvustada, kuidas kujunevad rassilised stereotüübid ja kuidas nad meie elu mõjutavad. Tänapäevane rassi-, soo- ja klassikategooria dünaamilisus ei pea viima postmodernistide lemmikarvamusele, et tegelikkuses neid ei eksisteeri. Need kategooriad määravad inimeste elu ja nende suhteid teiste inimestega ning reaalsusega üldiselt. (Eileen & Janssens 1999: 7)

Teise maailmasõja eel mõistsid sõja osapooled kino tähtsust propagandistliku surve avaldamisel. Nüüdseks on samuti selgunud, et paljud dokumentalistika klassikasse kuuluvad filmilõigud ei peegelda tegelikult tõelisi sünd-

„Petised“, 1998. Režissöör John Dahl.
John Malkovich (Teddy KGB).



„Petised“. Matt Damon (Mike McDermott) ja Edward Norton (Lester „Worm“ Murphy).



musi. Kinoreaalsusel ei ole tegeliku reaalsusega kuigi palju ühist, kuid tema mõju on kohutav. Järgnevalt kirjeldan seda, kuidas Hollywoodi kompaniid loovad oma ettekujutuse rasside ja rahvuste vahelistest suhetest ning nende eeldatavatest rollidest.

2. Rassilised stereotüübid Hollywoodi filmides

2.1. Üldised tendentsid

Kino ja laiemalt televisioon on üks vahenditest, mille kaudu toimub sotsiaalse võimu ümberjagamine ja sümboolne representatsioon. Seal luuakse enamuse poolt heakskiidetud stereotüübid vähemuste kohta. (Hall, s. a.) Need stereotüübid tungivad võimsalt stereotüpiseeritavate ellu ja mõjutavad nende enesehinnangut ja maailmavaadet, loovad lõhestustunde ja raskendavad rassidevahelist kontakti. 1998. aasta sotsioloogiline uurimus näitas, et Ameerika valge elanikkonna kümme populaarsemat telesarja on hoopis teised, kui mustanahaliste top 10. See kõik toimub vaatamata katsele juurutada kõikjal poliitilise korrektsuse joont, mis üheskoos maa üha suurema juridiseerimisega (tsiviilkohtuhagide kasvuga) loob olukorra, kus *blockbaster*'id muutuvad aina rohkem asotsiaalseks ja narratiivsus asendub visuaalsete efektide vaatamänguga. (King 1999)

„25. tund“, 2002. Režissöör Spike Lee.
Edward Norton (Monty Brogan) ja
Rosario Dawson (Naturelle Riviera).



Järgnevalt vaadeldakse, kuidas on representeeritud erinevaid rasse ja suurimaid etnilisi gruppe Hollywoodi viimase kümnendi filmides. Eraldi suuremate alapeatükkidena vaadeldakse mustanahaliste, asiaatide ja valgete kujutamist, selles alapeatükis tulevad kõne alla teised etnosed ja üldisemad rassidevahelised stambid.

Veel viisteist aastat tagasi oli Nõukogude Liit (Hollywoodi jaoks enamasti siiski Venemaa) kindlalt kurjuse impeerium ja midagi head, peale võib-olla kirjandusklassika, ei maksnud sealt oodata. Praegu on olukord maailma geopoliitilisel maastikul muutunud, Venemaa pole enam impeerium ja ei kujuta suurimat ohtu USA majanduslikule ja sõjalisel domineerimisele. Otse vastupidi, paljudes Hollywoodi viimase kümnendi filmides kujutatakse venelasi kui viinalebeseid ja heasüdamlikke tobusid, kes on täiesti saamatud oma riigi juhtimisel ja seepärast annavad palju võimalusi igasugustele terroristide rühmitustele oma strateegilisi relvi varastada ning neid maailma hävitamise deklareerimiseks kasutada. Õnneks on Ameerika piisavalt tugev, et tema tavalised inimesed oleksid võimelised veel üks päev järjekordselt maailma päästma. Viimasel ajal on venelased paljudes filmides tugevalt seotud ka organiseeritud kuritegevusega, eriti inimkaubanduse, raha-

Edward Norton, Philip Seymour Hoffman ja Spike Lee filmi „25. tund“ võtetel.



pesu ja relvade illegaalse ekspordiga. Viimase trendi näideteks võib tuua **John Dahli „Petised“** (*Rounders*, 1998) ja **Spike Lee „25. tund“** (*25th Hour*, 2002).

Araablased on vaieldamatult kõige stereotüüpsemalt ja ühekülgsemalt kujutatav rahvusgrupp. Need on valdavalt kas usufanaatikud või lausa terroristid, ja araablaste vastu võitlemise süžee moodustab üsna suure osa ameerika B-kategooria *action*-filmidest. Hästi tuleb esile ohtliku araablase stereotüüp „Walt Disney“ multikas „**Aladdin**“ (1992). „Jafaris, kes on „tume mees tumedate eesmärkidega“, kohtuvad ajatolla ja Saddam Hussein. Tema koodiks on Lääne rassismi tuttavad tunnusmärgid, ta kannab musta vaimulikukuube ja „pahaendelisi“ islamipäraseid vuntse ning kitsehabet.“ (Byrne & McQuillan 2000: 73) Teiseks, eriti varasematel aegadel populaarne olnud filmitüüp araablasi on „Tuhande ja ühe öö“ teemasid kasutavad muinasjutulised seiklusfilmid, näiteks **Ludwig Bergeri**, **Tim Whelani** ja **Michael Powell** „**Bagdadi varas**“ (*The Thief of Bagdad*, 1940) (põhjalikum käsitlus Eisele 2002).

„Ükskord Mehhikos“, 2003.

Režissöör Robert Rodriguez. Johnny Depp (Sands) ja Robert Rodriguez.



Euroopast pärinevate valgete rahvuste seast on Hollywoodi kaks lemmikut itaallased ja iirlased. Itaallased on seotud maffiaga, söövad tohutul hulgal pitsasid ning makarone ja jahivad naisi diskoklubides. Peaaegu igas filmis, kus kujutatakse itaallasi, võib näha, et nendel on olemas kindel rahvuslik ja toetav *community*, mis on ühiskonna minimumil oma rahvusliku kuritegevuse ja oma võimuesindajatega. Võib-olla tänu sellele, et Hollywoodis on mitu itaallasest staari, mängivad nad tihti politseinikke ja vihaselt maffiaga võitlevaid tüüpe. Irlased on tavaliselt kas politseinikud või poliitikud, enamjaolt üsna positiivsed tegelaskujud, vahest siiski juhtub, et mõni on seotud IRAGA.

Latiinod on tavaliselt vaesed ja kuritegelikud tüübid, kes tulid Ameerikasse parema elu otsingul, sugugi soovimata laiema ühiskonnaga integreeruda, õpivad halvasti inglise keelt, kui üldse, ja teevad mingisuguseid musti tegusid. Väga vana on opositsioon USA kui tsivilisatsiooni ja korra paiga ning Mehhiko kui kaose, kuritegevuse ning pahede maaga. Mehhiklasi kujutatakse kui kuritegelikke, brutaalseid ja seksihimulisi inimesi, naised on tavaliselt hoorad ja mehed seotud narkoõruga või plaanivad järjekordset pangaröövi. Väga huvitav semiootilisest aspektist on kindlasti USA – Mehhiko piiri küsimus, sest muutus kahe maailma vahel on tavaliselt tehtud kunstlikult järsuna ning on tunda trende, kus mingit Ameerikas väheusutatavat või sotsiaalselt tundlikku teemat arendatakse Mehhiko pinnal. (Finnegan 1999: 316–317) Viimasel ajal on Mehhikost saanud *cool'i* (esteetiliselt paeluva) kuritegevuse ja vägivalla kants [vaata näiteks **Robert Rodriguez'i** triloogiat „**El Mariachi**“ (1992), „**Desperado**“ (1995) ja „**Ükskord Mehhikos**“ (*Once Upon a Time in Mexico*, 2003)].

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus

Bourdieu, Paul 2000. Language and Symbolic Power. In: Adam Jaworski & Nikolas Coupland (Eds.) *The Discourse Reader*. London: Routledge: 502–513.

Burns, James 2002. John Wayne on the Zambezi: Cinema, Empire, and the American Western in British Central Africa. *International Journal of African Historical Studies* 35: 103–117.

Byrne, Eleanor & McQuillan, Martin 2000. Disney dekonstruktsioon: Disney ühiskondlikust ja kultuurilisest sõnumist. Tallinn: Tänapäev.

Dijk, Teun A. van 2000. Discorace and The Denial of Racism. In: Adam Jaworski & Nikolas Coupland (Eds.) *The Discourse Reader*, London. Routledge: 541–558.

Eileen, Boris & Janssens, Angélique 1999. Complicating Categories: An Introduction. In: Boris Eileen & Angélique Janssens (Eds.) *Complicating Categories: Gender, Class, Race and Ethnicity*. *International Review of Social History*. Supplement 7 (44): 1–13.

Eisele, John C. 2002. The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern. *Cinema Journal* 41 (4): 68–94.

Finnegan, N. 1999. At Boiling Point: Like Water for Chocolate and the Boundaries of Mexican Identity. *Bulletin of Latin American Research* 18 (3): 311–326.

Galan, F.W. 1983. Cinema and Semiosis. *Semiotica* 44 (½): 21–53.

Hall, Mark S. a. The Literature of Television: Chapter Thirteen. The Mirror Crack'd. Saadaval <http://www.bctv.net/telcom/tel13/13ethnic.html>

Henry, Matthew 2002. He Is a „BAD MOTHER*\$#@!#“: Shaft and Contemporary Black Masculinity. *Journal of Popular Film & Television* 30: 114–120.

Hooks, Bell 1992. Black Looks: Race and Representation. Boston: South End Press.

Kakoudaki, Despina 2002. Spectacles of History: Race Relations, Melodrama, and the Science Fiction/Disaster Film. *Camera Obscura* 50: 109–153.

King, Geoff 1999. Spectacular Narratives: Twister, Independence Day, and Frontier Mythology in Contemporary Hollywood. *Journal of American Culture* 22 (1): 25–40.

Leyda, Julia 2002. Black-Audience Westerns and the Politics of Cultural Identification in the 1930s. *Cinema Journal* 42 (1): 46–70.

Lhamon, W. T. Jr. 1999. Racial Stereotypes: Sticks and Stones Will Break My Bones, but Names Will Never Hurt Me. Saadaval <http://www.africana.com/tt285.htm>

Lotman J. M. & Tšivjan J. 1994. Dialog s ekranom. Tallinn: Aleksandra.

Matsumoto, David 1996. Culture and Psychology. Pacific Groove: Brooks.

Moscovici, Serge 1981. On Social Representations. In: J.P. Forcas (Ed.) *Social Cognition: Perspectives on Everyday Understanding*. London: Academic Press: 181–209.

Newitz, Annalee 2000. What Makes Things Cheesy? Satire, Multinationalism, and B-Movies. *Social Text* 18: 59–82.

Noakes, John A. 2003. Racializing Subversion: The FBI and The Depiction of Race in Early Cold War Movies. *Ethnic and Racial Studies* 26: 728–749.

Oswald, Laura 1984. The Subject in Question: New Directions in Semiotics and Cinema. *Semiotica* 48 (¾): 293–317.

Rony, Fatimah Tobing 1996. The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle. Durham: Durham University Press.

Sonesson, Göran 2000. Ego Meets Alter: The Meaning of Otherness in Cultural Semiotics. *Semiotica* 128 (¾): 537–559.

Todorov, Tzvetan 2001. Race and Racism. In: Les Back & John Solomos (Eds.) *Theories of Race and Racism: A Reader*. London: Routledge: 64–70.

Wang, Jennifer Hyland 2000. „A Struggle of Contending Stories“: Race, Gender, and Political Memory in Forrest Gump. *Cinema Journal* 39 (3): 92–115.

DENIS MATROV (sünd. 22. oktoobril 1979. aastal Türi) on lõpetanud 2003 Tartu Ülikooli kahel erialal: psühholoogia ning semiootika ja kulturoloogia. Samal aastal astus ta TÜ psühholoogia magistrantuuri, paralleelselt õpib ta kevadsemestril 2004 küllalistudengina UC Berkeley ülikoolis USAs antropoloogiat. Sinne artikkel on lühendatud ja kaasajastatud versioon Matrovi 2001. aasta proseminaritööst semiootika osakonnale.

„EESTI LOOD“ — KIIDUVÄÄRT ETTEVÕTMINE

TUE STEEN MÜLLER

Euroopa dokumentalistika ekspert **Tue Steen Müller** on Taanis tegutseva EDNi (*European Documentary Network*) direktor. Ta on läbi viinud erinevaid koolitusi ja *workshop*'e üle kogu Euroopa. Kaksikümmend aastat on Müller ametis olnud **Taani Filmi Sihtasutuses**, tegeldes seal lühi- ning dokumentaalfilmidega. 1996. aastast on Müller EDNi direktor. EDNi kuulub ligi 700 liiget üle maailma ja organisatsiooni põhi-eesmärk on dokumentalistikaalane infovahetus. Samuti korraldab EDN rahvusvahelisi dokumentalistika seminare ja annab välja dokumentaalfilmile pühendatud ajakirja „**DOX**“.

Tue Steen Müller viibis Eestis 14. – 15. jaanuarini, et analüüsida dokumentaalsarja „**Eesti lood**“ filme, rääkida oma tähelepanekutest ning anda seniste dokfilmide põhjal näpunäiteid 2004. aasta projektide tegijatele.

„Eesti lood“ on ETV ellu kutsutud koostööprojekt Eesti Filmi Sihtasutuse, ETV ja erinevate väiketootjate vahel, mille eesmärk on arendada nn narratiivset ja ajakirjanduslikku dokumentaalfilmi, millel oleks konkreetne formaat ja kindel väljund.

2003. aasta filmidest olid vaatluse all kuus filmi: „**Mees, kes avab uksi**“ (autor **Igor Ruus**, tootja „Estonia Film“), „**Naerataavad naised**“ (autor **Liina Triškina**, tootja „Exitfilm“), „**Tuleproov**“ (autor **Liina Triškina**, tootja „Allfilm“), „**Konfiskeeritud**“ (autor **Asko Kase**, tootja „Allfilm“), „**Järelevalveinspektor**“ (autor **Madli Lääne**, tootja „Allfilm“) ja „**Hunt**“ (autor **Priit Valkna**, tootja „Allfilm“).

Siinne artikkel on koostatud T. S. Mülleri analüüsi ja arutluste põhjal.

Taas kord on meeldiv tagasi olla Tallinnas, tänan teie usalduse eest anda soovitusi 2004. aasta „**Eesti lugudele**“.

Ma ei ole siin kui filmikriitik ja seetõttu ärge oodake mult sügavalt analüütilist käsitlust – need on rohkem minu reaktsioonid ja tähelepanekud, ma püüan formuleerida mõningaid probleeme, mida ma vaadatud filmides olen märganud.

Meil on kuus filmi eelmisest aastast, mille põhjal ma püüan anda tagasisidet. Kõigepealt tahaksin ma teid õnnitleda selle puhul, et **Eesti Filmi Sihtasutus** ja avalik-õiguslik televisioon on võimelised koos töötama, see on paljudes Euroopa riikides suhteliselt haruldane nähtus. Nii Taani kui teiste Põhjamaade näidete varal võin ma öelda, et pahatihti on seda laadi koostöö üsna komplitseeritud. Samuti on põhjust õnnitleda Eesti Filmi Sihtasutust selle puhul, et teil on õnnestunud koos televisiooniga kokku panna eelarve, kus mõlemad pooled on rahaliselt võrdsed toetajad, ka see pole Euroopas just väga tavaline, näiteks Taanis tähendaks koostööprojekt rahaliste toetuste jagamist 80% **Taani Filmiinstituudi** poolt ja 20% televisioonilt.

Siinkohal tahaksin ma arutamiseks tõstatada tele- ja filmifondi vahelise sisulise konflikti – kas mõlemad institutsioonid teenivad samaväärseid eesmärke, huvisid. Kui Filmi Sihtasutuse peamine eesmärk on arendada kohalikku filmikultuuri professionaalsel ja kunstilisel tasemel, siis televisiooni huvi on tegelda ajakirjandusega ja elu aktuaalsusega selle kõige üldisemas tähenduses ning saavutada võimalikult suurt vaatajaskonda. Mind huvitab, kas filmide esi-



„Mees, kes avab uksi“.
Režissöör Igor Ruus.



„Naeratavad naised“.
Režissöör Liina Triškina.

mese kokkupandud pildirea läbivaatamisel on näiteks tekkinud selliseid probleeme, et Filmi Sihtasutus tahaks minna ühes ja televisioon teises suunas, ja kuidas need on lahendatud.

Eraldi küsimus on muidugi, kus film kohtub oma vaatajatega ja kuidas meelitada filmi väljundi juurde võimalikult palju inimesi, eriti kui näiteks televisioonis esitlemise puhul on tegu väga hea etriajaga.

Teiseks tahaksin ma teada, mida tähendab teile, filmitegijatele, pooltunnise filmi tegemine; kuidas mahtuda selle aja sisse, kuidas ehitada üles filmi struktuur ja jutustada lugu, aga ka see, kuidas toota filmi 10 000 krooniga.

Me alustame filmiga „**Mees, kes avab uksi**“ (Igor Ruus, „Estonia Film“) – film pimedate inimeste elust Eestis. Kui ma peaksin seda kategoriseerima, siis ma ütleksin, et tegu on klassikalise dokumentaalfilmiga, reportaažiga selles mõttes, et see räägib vaatajale inimestest, kes teevad ühiskonna jaoks midagi head. Kui me läheme tagasi 30-ndate aastate Inglismaale, siis oli põhireegliks, et dokumentaalfilm peab olema hariv laiemas sotsiaalses tähenduses, rääkima ühiskonnast, selle probleemidest ja kuidas ühiskond oma probleeme lahendab. Klassikaline on see film ka selles mõttes, kuidas tutvustatakse

filmi teemat ja peategelasi – kasutades jutustajat, kommenteerijat.

On selge, et filmi teine karakter on oluliselt huvitavam, esimene, põhikarakter, jääb kaugeks, me ei jõua temale piisavalt lähedale. Ja see on näide sellest, et pooltunnine formaat on filmi jaoks liiga lühikeseks jäänud. Film on tahetud panna kaks lugu – üks, mis räägib üldiselt pimedate inimeste elust Eestis, ja teine on lugu huvitavast karakterist, kes juhtub olema pime. Ja kuigi filmis on toredaid stseene ja seda on hea vaadata, jäävad praegu mõlemad lood lõpetamata ja film kõigub kahe tooli vahel. Puudujääk võib olla põhjustatud formaadist ja samuti filmi tootmistingimustest.

Edasi – „**Naeratavad naised**“ (autor Liina Triškina, tootja „Exitfilm“). Seoses oma tööga valida filme Bornholmi filmifestivalile olen ma näinud palju filme saartest ja vanade traditsioonide hoidmisest. Ma olen samuti viibinud **Mark Soosaare** korraldatava festivali ajal Kihnus, nii et teema ja koht olid mulle tuttavad. Ma kujutasin enam-vähem ette, milline see film võiks olla, aga ma kindlasti ei oleks osanud oodata sellist algust (Kihnu memm mootorratta seljas) – see oli meeldiv üllatus, mille mõju pääses tänu tugevale kontrastile esile. Loomulikult on filmi algus väga



„Tuleproov“.
Režiissöör Liina Triškina.



„Konfiskeeritud“.
Režiissöör Asko Kase.

oluline, sa pead vaataja tähelepanu haarama kohe, eriti kui tegu on pooletunnise formaadiga. See on kahe peategelasega film ja nende kaudu antakse edasi ka informatsiooni – vaatajale edastatakse lihtne ja selge sõnum traditsioonide hoidmise tähtsusest.

Kui viidata mõnele probleemile selles filmis, siis võib välja tuua ühe üldisema – filmides kasutatakse liiga palju kaadritagust selgitavat teksti. See võib olla olnud televisiooni nõue. Ületüdiselt on telekanalid viimasel ajal väga tekstikeskseks läinud, kartes iga sekundiga kaotada vaatajaid, aga sellise universaalse, lihtsa teema puhul võiks ehk sõnumit edastada ilma tekstita, toetudes rohkem pildikeelele.

Selle filmi puhul meeldib mulle veel, et tunda on kinematograafilist lähene mist, võib öelda, et selles võib ära tunda talenti, oskust jutustada lugu. Mulle näib, et see film võiks hästi minna ka väljaspool Eestit, pisut laiemale vaatajaskonnale.

Lähme edasi teise **Liina Triškina** tehtud filmiga „**Tuleproov**“ (tootja „Allfilm“). Kohe tahaksin juhtida tähelepanu ingliskeelsele pealkirjale – see kõlab väga igavalt ja ametlikult („*Ordeal by Fire*“). Pealkiri peab olema võrgutav, see peab kõlama vaatajale atraktiivselt.

Filmi algus on taas väga hästi kokku pandud. Suured plaanid töötavad hästi, aga stseenid, kus arutatakse uuesti ja uuesti tulel kõndimist ja kas seda peaks tegema või mitte, on pisut liiga rasked. Algusest peale on ootus, millega film lõpeb – me tahame teada, kas peategelane läheb üle tuliste süte või mitte. Ja seda lõpplahendust näidatakse vaatajale liiga vähe.

See film on ratsionaalsusest, me kõik oleme oma mõttelaadilt väga või pisut vähem kui väga ratsionaalsed. Tundus, et film oleks võinud olla lühem, ütleme 17 minutit, või oleks võinud olla rohkem infot peategelasest, vaatajana oleksin tahtnud talle lähemale jõuda. Kui tegemist on pooletunnise filmiga, kui lähedale on võimalik üldse oma peategelasele pääseda? Ma arvan, et filmi autor peab keskendumas sellisel juhul väga kindlale teemale, ka karakteri puhul. Ei ole võimalik valguda laiali, sest niitide kokkutõmbamiseks pole lihtsalt piisavalt aega. Oluline on leida üles karakteri inimlik ja emotsionaalne pool, see läheb vaatajale korda. Veel üks üldisem tähelepanek – ma ei näinud üheski filmis, et autor oleks olnud ekraanil ja olnud osa inimliku loo jutustamisel. See on üks võimalik moodus tuua väga isiklikku vaatenurka filmi ja ei tohiks karta selle kasutamist, eriti kui tegemist on taas kord atraktiivse filmitegijaga.

Lähme edasi kahe tõelise *macho*-filmiga, kõigepealt „**Konfiskeeritud**“ (autor **Asko Kase**, tootja „Allfilm“) ja siis „**Järelevalveinspektor**“ (autor **Madli Lääne**, tootja „Allfilm“). Kui rääkida karakteritest, siis „Konfiskeeritud“ peategelane on ehtne näide sellest, kuidas karakter muutub kohe vaatajale sümpaatseks ja atraktiivseks, osaliselt ka sellepärast, et ta mängib vaatajaga, ta teab, et teda filmitakse, ja ta teab, kuidas teda filmitakse. Ja seekord on see selgelt filmi eeliseks. Sellel filmil pole kommentaari ja see on hea. Me ei saa palju teada taustast, aga see polegi oluline, meil on tugev karakter, kes ise juhhib filmi ja see töötab. Film on väga kiire montaažiga, mis annab talle sobiva stiili ja peaks väga hästi kõlbama ka teleformaati. See on haarav, tugeva karakteriga, tempokas ja kindlale vaatajagrupile suunatud teledokumentaal. Samas on see film võimalik näide konfliktist sihtasutuse ja televisiooni erinevate huvide vahel, kaldudes selgelt televisiooni poole.

Eraldi teemana tuleks käsitleda muusikaõigusi — selles filmis on kasutatud väga palju muusikat. Kuidas tulla toime muusikaõiguste omandamisega sellise eelarve juures? Autoriõiguste omandamine on üha enam ja enam keeruline ning problemaatiline. Suurepärase näide sellest on Prantsusmaalt, kus viimaste aastate suurimat kassat kogunud prantsuse dokfilmi „Olla ja omada“ (*Etre et avoir*, režissöör **Nicolas Philibert**) kooliõpetajast peategelane viis filmi kohtusse, nõudes oma osaluse eest suurt tasu. Ja seda paar aastat hiljem, kui film oli tehtud ning tõepoolest kujunenud tõeliseks kassahitiks... Kas peaks dokumentaalfilmis osalevatele tegelastele maksma, milleni võib selline asi viia, kus on piirid? See on väga huvitav teema ja sellest on viimasel ajal üsna palju räägitud.

Lähme edasi tegelaskuju mõttes pisut sarnase filmiga „**Järelevalveinspek-**



„Järelevalveinspektor“.
Režissöör Madli Lääne.

tor“. Huvitav on selle puhul autori lähenemine — filmi kangelane on tõeline kauboi ja tema ümber on loodud täiuslik vesterni maailm. See on läbinisti portreefilm, kus tegelane räägib oma vaadetest, suhtumisest asjadesse, tuleb välja tema elufilosoofia. Minu probleem vaatajana seisneb aga selles, et ma ei saa aru, kas filmi peategelane mulle meeldib või mitte. Mulle tundub, et isegi kui portreeritav on pisut antipaadne, peab filmitegija otsima ja leidma temas inimlikud jooned ja need välja tooma, et mina vaatajana saaksin tema mõtetele ja tegemistele kaasa elada. Tundub ka, et selles filmis on peategelane võtnud võimu enda kätte ja juhtinud filmitegijat.

Üldisem küsimus on ka see, kuidas käituda asotsiaalsete inimeste filmimisel, kui on näha, et nad on tegelikult filmimise vastu. Kust läheb eetiline piir? Minul vaatajana on aeg-ajalt selline tunne, et kui ma näen inimest, keda on vastu tahtmist filmitud, tekib mul ekraanil toimuva suhtes teatud vastumeelsus, ma ei taha ennast sellesse probleemi segada. See võib loomulikult tekitada ka küsitavusi seaduse silmis, kuid mitte ainult. Taanis näiteks oli tegemist kohtulooga, kus filmitegijat, kes näitas ekraanil alkohoolikut täiesti purjus olekus vastu tema tahtmist, süüdistati sotsiaalses provokatsioonis. Ja hiljem see tegela-



„Hunt“.
Režissöör Priit Valkna.



ne tappis filmi autori. Vahel aitavad siin lepingud filmitavatega, aga selliste asotsiaalide puhul on alati võimalus, et nad oma seisundis kirjutavad paberile alla ja siis hiljem, normaalses olekus eitavad selle öigsust.

Viimane lugu „Hunt“ (autor **Priit Valkna**, tootja „Allfilm“) on paljude tegelastega ja muu kõrval väga tugeva visuaalse nägemusega, mis teeb sellest kohe väljapaistvama teose. Võib-olla polnud kogu tekst saanud tiitritesse, aga aeg-ajalt jäi mulle loo taust pisut arusaamatuks ja mulle tundus, et midagi läheb kaduma. Filmi oli osavalt paigutatud rohkesti huumorit, mis on loomulikult alati hea tunnus. Dokumentaalfilmidele on üldiselt külge kleebitud märk, et nad on tavaliselt igavad, aga näiteks see film tõestab hästi vastupidist. Tegemist on huvitavate karakteritega, on näha, et on olnud hea monteerija, kellele meeldib materjaliga mängida; filmi kokkupanek on fantaasiamäng heli ja pildiga, ja loomulikult sisuga. Mulle tundub, et sellel filmil on sisu ja pildi poolest rahvusvahelist potentsiaali, kuid kindlasti tuleks siis lisada rohkem taustainformatsiooni.

Rääkides filmide tootmisest üldiselt, oleks selliste tingimuste juures muidugi hea, kui ühel väiketootjal õnnestuks toota vähemalt kaks-kolm filmi, see annaks võimaluse, et ettevõtmine tasuks nende

jaoks ka ära. See annaks võimaluse olla pisut nõtkem ja projekte rohkem arendada.

Kui tegemist on selliste piiratud vahenditega, siis tuleks alati panna rohkem rõhku eeltootmisele, ettevalmistusele: saata režissöör mõneks ajaks võttekohale, saada paika suhted filmija ja filmitava vahel. Taustauuringutele mõeldud rahalise toetuse suurendamine võiks olla mõtteaineks finantseerijatele.

Kui rääkida rahvusvahelisest turust, siis pooletunnine formaat ei ole muidugi väga levinud – rohkem on ikka tegu 45–55 minutiliste filmidega, mis rändavad.

Aga ma usun, et „Eesti lugude“ formaadi puhul ei peaks see esmatähtis olema, üldjoontes on tegemist väga kiiduväärt ettevõtmisega – toota kodupublikule suunatud, kindla väljundiga dokfilme. Ja kui mõni neist filmidest tuleb rahvusvahelise potentsiaaliga, siis võiksid rahastajad mõelda võimalusele teha filmist rahvusvahelisele turule sobiv versioon.

Sõnavõtu artikliks vormistanud MARJE JURTSENKO

ÕELGE MULLE, MIS, KURAT, SIIN TOIMUB!?

RIHO LAURISAAR

„Õ-Fraktsiooni“ dokumentalistikas ei esine šokeerivaid paljastusi ega võõraste prügikastis tuhnimist.

Tegelased esitatakse üsna pehmelt, inimene tuuakse kaadrissse, kaamera läheb käima ja inimene räägib. Suunavaid küsimusi ei esitata ning küsimused on üldse jutust välja löigatud – nii moodustub ühtlane loo jutustamine.

Põhimõtteliselt võiks teema olla mis tahes, tundub et „Õ-Fraktsioon“ ei sekku sellesse. Näidatakse inimesi nende toimetamise taustal, mida siis täiendavad intervjuud.

„Õ-Fraktsioon“ on teinud kolm dokumentaalfilmi: „Suve värvid“, „Raisakotkad“ ning „Jäätants“ (kõik 2003).

Artiklis kursiivis esitatud tekstikatted on pärit autori intervjuust „Õ-Fraktsiooni“ liikmetega.

Teistest ehk kõige paremini joonistub välja „Jäätants“, kus autoritel on muusika ja portreeritavatega koos õnnestunud luua suhteliselt ühtne tervik. Peipsi kalurite talvistest jääseiklustest rääkiv „Jäätants“ on paremini õnnestunud ehk ka tegelaste tõttu, keda ei tulnud ilmselt mitte niivõrd intervjuerida,

vaid kelle teksti tuli hiljem rohkem toimetada. Peipsi-äärsed elanikud paistavad filmis justkui kotis elavat (asjaolu, mis pole ilmselt autorite poolt taotluslik, kuid on seda ehedamalt välja kukkunud). Kalurid räägivad pikalt ja laialt, võimalik, et see oli omamoodi esimene pikem kontakt siinse riiklusega üleüldse, sest kalurite ainsaks kontaktiks Eesti riiklusega paistab olevat aeg-ajalt kaadris selgitusi jagav piirivalveametnik.

Võiks arvata, et vene kaluritega kontakti saamiseks tuleb kõvasti vaeva näha, kuid antud juhul jooksis materjal ise meie juurde. Sõitsime Kallaste talvisele laadale ja kohe, kui kaamera välja võtsime, lendas meile parv tegelasi peale, kes hakkasid üksteise võidu pärima, et mida me filmime. Seejärel tulid soovitusel, et kellega millest rääkida võiks. Nad olid ise äärmiselt varmad jutustama, ning lõpuks oli meil lausa kahju, et me ei teinud filmi ainult kaluritest, vaid lükkasime sinna vahele ka piirivalveametnikke ja teisi.

„Õ-Fraktsioon“ tegutseb praegu eeskätt noortefilmide võtmes. Vähemalt oma dokumentalistikas kindlasti. Seda kinnitavad ka teemavalikud filmides „Suve värvid“ ja „Raisakotkad“.

„Jäätants“.





„Jäätants“.



Esimene film räägib noortest kahe suvise suurürituse taustal, tegevuspai-kadeks Viljandi pärimusmuusikafesti-val ning Pühajärve „Beach Party“.

Endistelt politoloogiatudengitelt võiks ju eeldada mõnevõrra loosungli-kumat esitust, tugevamaid rõhuasetusi või lausa näiteks karmi sotsiaalkriitikat, aga seda filmides siiski ei näe.

Filmi tegelased on valitud äärealadelt, kuid jäetud siiski pisut pehmeks, nii ei kiika fraktsioon mitte elu heidiku-te, vaid tegelikult täitsa korralike inimeste ellu.

„**Suve värvid**“ jääb teiste kõrval isegi ehk kõige nõrgemaks, sest portreeteeritavatel lastakse teema ja autorite üle domineerida ja kohati läheb ekraanil toimuv tegevus peaaegu et näitlemiseks.

Sama häda võib puudutada ka „**Rai-sakotkaid**“, kuid selle vahega, et tegelased ei tundnud erilist vajadust hiilata oma tegevusalaga (laibavedamisega raha teenivad tudengid), rääkisid jutu ära ja lahkusid pildist. Samas oli teema ise ju nii lähedalt surmaga seotud, et oleks ehk olnud vaja mõnd teravamast krutskit või radikaalsemat sündmustesse sekku-mist, et tegevus liiga seisvaks või lausa morbiidseks ei oleks jäänud.

Tegutseme ju siiski praegu noortefilmide võtmes, ning tudengid ja noored on meie teemaatika. Tahame näidata, kuidas nad elavad

ja millest mõtlevad. Siiski ei kasuta me oma tutvusringkonda portreeteeritavate leidmisel. Näiteks ei teadnud me üldse kedagi, kes „Beach Partyt“ osa võtaks. Lõpuks leidsime, et parim viis kedagi jäädvustada on panna „Uuno“ raadiosse kuulutus, et otsime „Beach Party“ külastajaid eesmärgiga filmi teha.

Filmi ühtedeks peategelasteks kujunenud tüdrukud olid ainukesed, kes meile helistasid, ja nagu hiljem selgus, olid nad ka kõige parem variant üldse. Kuigi jah, kohati pingutasid nad tõesti kaamera ees isegi üle.

Me pole ju kunagi dokumentalistikat teinud. Kui kuulsime võimalusest „Eesti lugu-de“ sarjas osaleda, siis tegime seda hea meelega. Vähemalt tekkis nii palju kogemusi, et kui me kunagi dokumentalistika juurde peak-sime tagasi pöörduma, siis me teame, mida teisiti teha. Kuid me ei taha panna vaatajatele oma prille pähe. Marksoosaarelisku poollavastuslikku dokumentalistikat me ka ei taha teha, pigem on eeskujuks Andres Sööt, kes laseb inimestel rohkem rääkida. Meie peamine dokumentalistika tegemise vorm on intervjuu. Kuid me ei löika asju kontekstist välja ja ei kiusa inimesi oma küsimustega. Me ei taha inimestest arvamusi kujundada, tahame neid näidata sellistena, nagu nad on!

Erinevate väidete järgi tehakse Eestis sadu amatöörfilme aastas. Suurele ekraanile ei jõua neist ükski. Alternatiivset väljundit pakuvad mitmed amatöörfil-mifestivalid.

„Ö-Fraktsioon“ on kodumaiste ama-



„Raisakotkad“.



töörfilmimeeste seas ilmselt üks vähe-seid heas mõttes naiivseid seltskondi, kes tahab videokaamera abil ekraanile tuua ajalugu. Olgu see siis tõsiselt võetav ajalugu või lihtsalt ajas nihestatus mõnes riikalikumas võtmes.

„Õ-Fraktsiooni“ tegelik armastus on otsast lõpuni lavastatud film. Seda tunnistavad nad ise ja sinnapoole on suunatud ka tulevikusihid. Suvel algavad juba ulatuslikumad võtted muistsest vabadusvõitlusest rääkivast filmist „Malev“.

2001. aastal valminud „**Tapja õllejogurti rünnak**“ on liialdamata tänaseks klassika. Raske öelda, kas „Õ-Fraktsioonist“ kunagi Peter Jacksoni sarnast „Sõrmuste isanda“ triloogia suurlavastajat kuskil Hollywoodi toolidel saab, vähemalt algus kannab võrdluse välja, sest „Õllejogurti“ saaga on üks mehine *splatter*, millesarnastega alustas ka Jackson.

„Õllejogurti“ lugu on filmitud Padise kloostri ja tegevus toimub millalgi hämaral keskajal. Ilmselt. Üks „Õ-Fraktsiooni“ ehedaid külgi on, et aegruumi ei piirata. Ilmselt pole sellele piisavalt mõeldud, samas ei mängi see ka mingit rolli.

Tapja õllejogurti loo filmimise ajal oli meil ees ühelehekeljeline stsenaarium, kus oli umbes öeldud, et kes kuskil millalgi midagi teeb. Lõppkokkuvõttes me seda ei järginud. Kõik sündis vahetult kaamera ees. „Tõprad“ valmis juba paarikümnelehekeljeline stsenaariumiga, kui aga filmimiseks

läks, ei järginud seda enam keegi.

„**Tõprad**“ hakkab peale *action*-filmi-liku sissejuhatusega, olukorrad on kiirevamaks aetud. Toimub tavaline röövimine, ning murdepunktini jõutakse pätide kaklusega paadis.

Kui keegi mäletab, millised nägid välja Romeo kambajõmmidest Montecchid Baz Luhrmanni filmis „Romeo & Juliet“ (1996), siis just sellised hädised ja omavahel nagistavad havai särkides lõngused on ka tegelased Igor, Endel ja Ülo „Tõbrastes“.

„Õ-Fraktsiooni“ liikmed mängivad oma filmides alati ise. Ja väga hea, et mängivad. Nii lähedalt ebausutavaid stseene tänapäeva kinos enam ei näe. Lausa punk.

„Endel, no ära sure, ega sa ei sure ju?“ Ega Endel filmis ei surnudki. Hoopis halav Igor oli see, kes hitchcocklike(?) tapjalindude poolt ära lohistati. Kui Endel teda otsima läheb, satub ta Vana-Kreeka olümpiamängudele, teda jälitavad helikopterid, mis satuvad „Tõbraste“-filmi Francis Ford Coppola suurfilmist „Apocalypse Now“ (1979), ja lõpuks tuleb ähvardava jõuna mängu veel võitlevate üksikemade salk.

Ega Endlil jäagi lõpuks suurt muud üle kui kisendada: „Mis, kurat, siin toimub?“ (Spontaanne karjatus, kus film ja päriselu on sassi läinud?)

Kui „Tapja õllejogurti rünnak“ oli



„Tõprad“.



veel üks paras sketš, siis „Tõbraste“ haare on märksa ambitsioonikam. Kuigi autorite pilamisisu paistab igast kaadrist vastu, võib seal võimalik kriitik juba parema tahtmise juures hakata arutlema hämara alateadvuse üle või lihtsalt moraliseerivast elemendist, et igale päiteole järgneb ka karistus. Ükskõik siis, kelle või mille näol.

Teisest küljest on „Õ-Fraktsiooni“ filmid ehk paljudest amatöörfilmidest üle, sest nad peaksid panema võimaliku kriitiku mõtlema rohkem sellele, millest ta kirjutab. Filmid on tehtud piisava pretensiooniga, et olla mainimisväärsed, ometi ei alluks nad justkui tõsisele arvustamisele, sest igasugune püüd „Õ-Fraktsiooni“ arvustada muudaks kriitiku enda institutsiooni naeruväärseks.

Arvestades kas või asjaolu, et maailmas, sealhulgas Eestis, luuakse nii palju filme, ka amatöörfilme, muutub igasugune püüd näiteks „Tõpraid“ arvustada üsna kohtlaseks. Sest eesmärgiks saaks olla ju kas taustsüsteemi avamine või püüd selgitada, miks sellisel hetkel selline film on tehtud. Kahjuks või õnneks pole aga olevikku olemas, sest midagi muutub maailmas kogu aeg ja igasugune püüd olevikku kirjeldada on ette nurjumisele määratud üritus. Seda enam, et „Õ-Fraktsioon“ armastab minevikku ümber kirjutada ning olevik ei puutu kuigipalju asjasse.

Üks õlu näpus saunalaval on alati parim viis asjade arutamiseks. Olgu selleks filmiteema või muud asjad. Tore on ju paika panna stsenaariumi, mis sest, et seda hiljem ei kasutata. Ajalugu on vähemalt mõnes meist kõvasti sees ja pealegi on ajaloos rohkesti stampe, mille üle irvitada. Suvel valmivas filmis „Malev“ tuleb juttu sellest, kuidas kogu meie muinasajalugu, mis suuresti toetub Läti Henriku kroonikale, on puhas jama. Läti Henrik valetas. Miks ta ei saanudki tõtt rääkida, see selgub juba filmist.

„Õ-Fraktsiooni“ kuuluvad **Kaaren Kaer, Andres Korberg, Tõnis Leht, Lauri Lippmaa, Erik Moora ja Raul Allikivi**, kõik nad on Tartu Ülikooli politoloogia endised või praegused tudengid. Rühmitus loodi 1998. aastal, kui nad olid I kursusel. Täna on tehtud kolm mängu- ja kolm dokumentaalfilmi, viimased valmisid läinud aastal ETV „Eesti lugude“ sarjas. Praegu on ettevalmistamisel mängufilmi „Malev“ võtted.

NÜÜD JA IGAVESTI

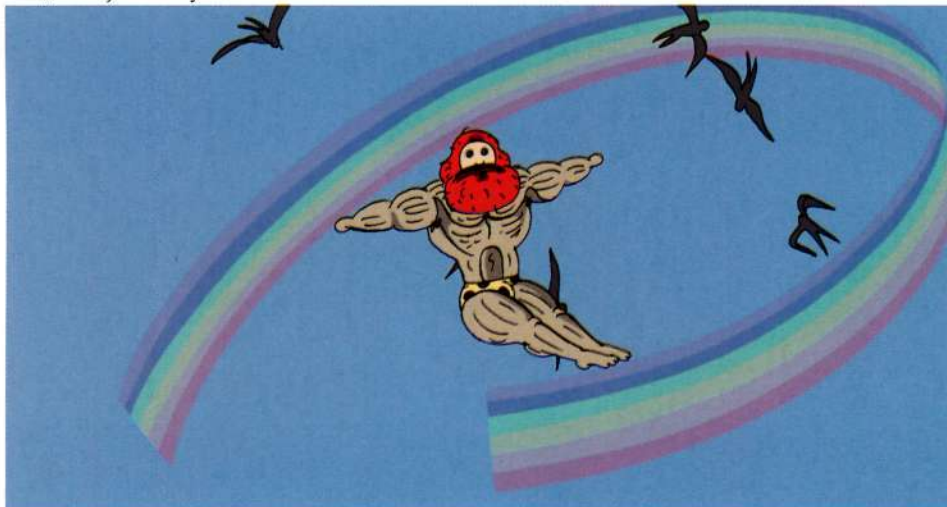
KAROL ANSIP

„**KARL JA MARILYN**“. Käsikiri, režissöör, kunstnik ja montaaž: **Priit Pärn**, foonikunstnik **Piipa Toivonen**, värvikunstnikud **Piipa Toivonen** ja **Priit Pärn**, helilooja **Olav Ehala**, kasutatud **Sven Grünbergi** muusikat, helirežissöör **Jaak Elling**, diktor **Frank Boyle**, digitaalarvutitöötlus: **Marje-Ly Liiv**, animatsioon: **Tarmo Vaarmets**, **Marje Ale**, **Ülle Metsur**, **Eda Kurg** ja **Enely Põldsaar**, ümberjoonistus ja vahefaasid: **Sirje Aasrand**, **Sigrun Alaots**, **Mariann Joa**, **Maris Liinat**, **Eve Luup**, **Katrin Vaher**, **Krista Vanamölder** ja **Riina Kabrits**, arvutitöötlus: **Ave Lainesaar**, **Anu Unnuk**, **Merle Rajandu**, **Katri Haarde** ja **Maja Gehrig**, musta joonise kontroll: **Ell Mikk**, režissööri assistent **Ere Tött**, produtsendi assistendid **Rutt Unnuk**, **Linda Sade** ja **Peeter Tammisto**, produtsent **Kalev Tamm**, kaasprodutsent **Claes Olsson** (Kinoproduction OY) koostöös YLE TV 1-ga (**Sari Volanen**). 35 mm, 24 min, värviline. Tootjad: „Eesti Joonisfilm“ ja Kinoproduction OY. © „Eesti Joonisfilm“, 2003.

Priit Pärna joonisfilmi „**Karl ja Marilyn**“ proloogis töotatakse vaatajateni tuua staarielu magusalt lõhnav teema. Staar olemine pole ühegi indiviidi empiiriline omadus, rahvas ise nimetab staarid, tunneb neid ja näib neist kõike teadvat. Staarid ümbritsetakse pühitsetud auraga, neisse paigutatakse sootsiumi usk, lootus ja armastus. Ühepäevastaarid tekivad ja kaovad vastavalt meeluste ning moevoolude muutustele, kultuurimälus kristalliseerunud kuulsused omandavad müüdi efemeerse staatuse.

Filmis „**Karl ja Marilyn**“ võetakse sihikule kaks üleilmset kuulsust, kaks niivõrd teada-tuntud müüti, et pealkirjas olevate isikute tuvastamiseks piisab vaid eesnimedest: **Karl** on mõistagi **Marx** ja **Marilyn** – **Monroe**. Pole kahtlustki. Eeldatavasti võib nende kahe kohtumine tekitada vaid äraspidise iseloomuga plahvatusi, ent kui habeme ja liivakella sümbioosi tekitab vanameister Pärn, on põhjust oodata üllatusi.

„Karl ja Marilyn“.



Marilyni müüt

Ettekujutustes sosistab piimvalgelt plaatinasäraline Marilyn mikrofoni, levitab ripsmeid, kannab ülimalt liibuvaid kleite ning jääb igavesti nooreks. Tema elust on koostatud kümneid kui mitte sadu biograafiaid, kuid tema fenomen jääb ikkagi seletamatuks. Marilyn kohta on öeldud praktiliselt kõike, teda on iseloomustatud kui naiivset ja sündsusetut, abitud ja kavalat, lapsikut ja vaimustavat, skisoidset ja geniaalset... Mihhail Tšehhov, Konstantin Stanislavski kolleeg ja Marilyn näitlemisõpetaja soovitas Monroele: „Te peate vaatama oma keha kui instrumenti, mille abil saate väljendada loomungulisi ideid. Peate püüdlema täieliku harmoonia poole oma keha ja psüühika vahel.” Kuldsed sõnad, mida Marilyn ei õnnestunud realiseerida. Ta ei teadnud, kes ta on, aga ta teadis vägagi hästi, kelleks ta tahab saada. Ja tema sooviks oli saada staariks.

Marilyni elukäiku tavatsetakse kirjeldada kui alati üksiku ja üleliigse Tuhkatriinu-loo moodsat versiooni. Ta isa kadus enne, kui ta ilmalegi tuli, ning ema oli liiga haige ja segane selleks, et hoolitseda tütre Norma Jeane'i eest. Ametliku pressiversiooni kohaselt jäi ta orvuks. Õnneliku juhuse läbi jäi ava-

meelse seksuaalsusega lapsemeelne neiu silma fotograafidele ja sealtkaudu liikus pimestavalt särava Hollywoodi hämaratesse kuluaaridesse. Selles kuulsuste ja lüüasaamiste paigas ringles näitsik aastaid, täites filmides pisirolle. Marilyn muutis oma nime ja välimust, ning see aitas. „Väikeseks edasirühkivaks litrike-seks” kutsutu oli intiimsuhetes varakate ning mõjukate meestega, samal ajal tunnistades, et seksuaalsus polnud tema jaoks oluline. Pigem kasutas naine oma keha kui tööriista – „Mitte sõnadega, Marilyn, seda sa nagunii ei oska. Näita neile midagi muud...” rõhutas Marilyn teine näitekunstiõpetaja Natasha Lytess.

Ajakirjanduses seksikuse sümboliks tituleeritu pelgas avalikkuse tähelepanu sedavõrd, et irratsionaalne kabuhirm pani ta enne etteasteid oksendama ning pühkis mälust kõige lihtsamadki repliigid. Painavate ängide leevendamiseks kulus ohtralt alkoholi ning rahusteid, mille koostoimel kanti filmidiiva siitilmast parematele jahimaadele. Kuid ega keegi täpsemalt tea, rahustite tarbimise üledoos on jällegi vaid ametlik pressiversioon.

Marilyn on öelnud, et tema elu toimuks justkui kellegi teisega. Vahest oligi tal õigus. „Marilyn” oli toode, mis

„Karl ja Marilyn“.



valmistati väljapakutud Norma Jeane'ist tema enda kaasabil; see oli süntees tema unistustest ühest paremast maailmast ja tormilisest põgenemisest iseene eluringist, mida õieti polnudki. Ilmselt hukkus ta hetkel, kui teda ja toda staari ei lahutanud enam miski, kui ta enam ei mänginud „Marilyn Monroed“, vaid oli selleks saanud.

Marilyni motoks oli William Butler Yeatsi soovitus: „Ära kunagi anna kogu südant.“

Müütiline Karl

„Tema nimi ja töö jääb kestma läbi aegade,“ ennustas Friedrich Engels, Karli hea kamraad ja paljude teoste kaasautor. Engelsil oli õigus. Poolt maailma elanikkonda valitsevad veel praegugi valitsused, mis peavad oma usutunnistuseks marksismi. Iseasi, kas Marx kiidaks heaks oma jüngrite propageeritavaid ideid, sest teist sel määral väärtõlgendatud mõtlejat on raske leida. Marxi teened filosoofia, ajaloo, majandusteaduse ning kirjanduskriitika arendamisel on märkimisväärsed, aga millegipärast seostatakse marksismiga peamiselt inimsusevastaseid kuritegusid, mis Stalini, Mao, Che või Castro valitsemisajal korda saadeti.

„Karl ja Marilyn“.



Samal ajal kui Marilyn laulis Koreas 20 000 madalapalgalisele Ameerika sõdurile „Diamonds Are a Girl's Best Friend“, omandas Marx 1950. aastail Nõukogude Liidus ilmaliku jumala staatuse. Marxi on peetud ka satanistik. Tema teoste adekvaatsem hindamine saabus alles pärast külma sõja lõppu ning alates 1990. aastatest on huvi tema pärandi vastu järk-järgult suurenenud. Ja seda mitte moodsate liberaalide ega postmodernistlike vasakpoolsete seas, vaid kodanlike kapitalistide endi ringkondades. Marxi ehk võibki pidada eelkõige „kapitalismiuurijaks“.

Oma krestomaatilises teoses „Kapital“ tegeleb Marx kaupade ja palga, hindade ja kasumi seostega. Kogu selle teose tekst on üleküllastatud peene ja märkamatuks jääva irooniaga, mis pole pelgalt kunstitaotluslik stiilivõte, vaid põhjuse „toodab“ kapitalism ise – selle asemel et elada töö pärast, me töötame, et elada. Marxi näol on tegu dialektiku ja iroonikuga, kelle postulaate ei või kunagi tõlgendada ainult ühest vaatepunktist: „Kaup näib esmapilgul olevat endastmõistetav triviaalne asi. Kauba analüüs näitab, et ta on väga keerukas asi, täis metafüüsilisi konkse ja teoloogilisi riukaid.“ Ta leidis, et pole vaja jõuda

mitte kauba „varjatud tuumani“, tema tootmiseks kulutatud tööhulga väärtuse määramiseni, vaid oluline on seletada, miks töö võttis kaubaväärtuse vormi ja miks ta kinnitab oma ühiskondlikku iseloomu alles toote kaubalises vormis. Teisisõnu, tõeline saladus ei peitu sisus, vaid on vormi enese saladus. Ehk Marxi enda sõnadega: „Millest tuleneb siis töö produkti mõistatuslik iseloom, niipea kui töö produkt omandab kauba vormi? Ilmselt sellest vormist enesest.“

Siduv telg Marxi ja Monroe vahel tuleneb asjaolust, et sarnaselt kaupadega loortab vormi mõistatuslik saladus ka superstaare. Võiks ju iga viimse kui detailini uurida Monroe või ükskõik mis suguse üleelusuuruse staari elukäiku ning selle „peidetud sisu“, kuid ikkagi ebaõnnestuks selle m i s k i defineerimine, mis köidab miljoneid silmapaare ning võidab nende südameid. Staar jääb müstiliseks fenomeniks, sest tundmatu ja seletamata on protsess, kuidas vorm maskeerib peidetud tähendust.

Marxi motoks oli: *De omnibus dubitandum* (kahtle kõiges).

Tabula rasa

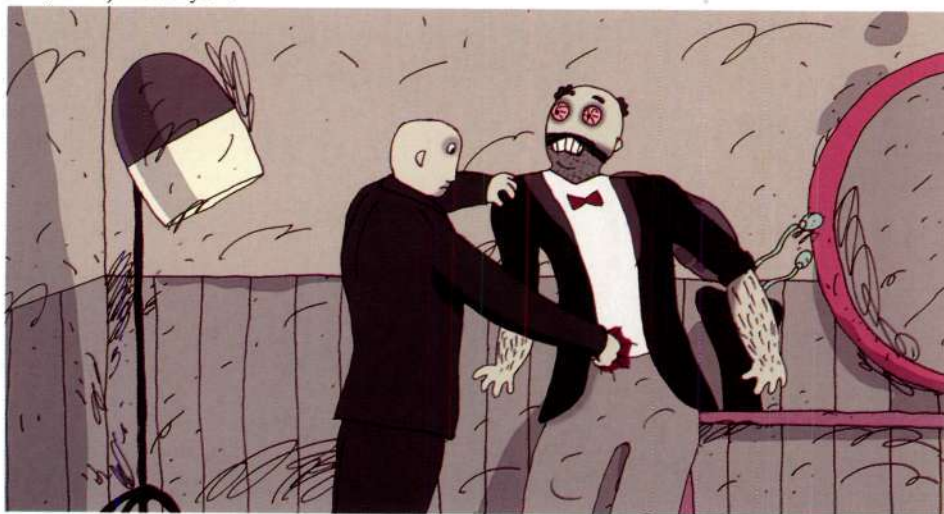
Filmis „Karl ja Marilyn“ kasutab Priit Pärn taktikat, mille puhul tekki-

„Karl ja Marilyn“.

vate seoste ja tähenduste maht johtub publikumi eelnevatest teadmistest. See osa vaatajaist, kel puudub soov otsida ja leida filmist süsteeme ja sülllogisme, paradokse ja metafüüsikat, teooriaid ja hüpoteese, raskesti mõistetavaid selgitusi ja pentsikuid tembutusi, saab nautida filmi kui detektiivpõnevikku. Iseenesest suurepärase kompromiss.

Karl Marxi tuvastamiseks jätab autor alles ainult tolle lugematutelt plakatitelt, revolutsioonilistelt võitluslippudelt ja heroilistelt büstidelt tuttava kähara oreooli – habeme. Marilyn Monroele reserveerib ta firma „Wilder & Co“ poolt instseneeritud sündmuse, mille eesmärk oli tõsta tuulepöörise abil torm ajakirjanduses. Nimelt filmiäri reklaamplakati tarvis seati Marilyn seisima Lexingtoni avenüü allmaaraudtee ventilatsioonivõrele ning kui tema all sügavuses möödus rong, lendas ta seelik üle pea. Kohalolnud kaks tuhat fotomeest ning pealtvaatajad juubeldasid. Filmi teised sündmused ja tegelased sünnivad Pärna fantaasiast, mida struktureerib ratsionaalne matemaatiline analüüs. Oma loomingu meetodilt on Pärn dialektik *par marxellace*.

Filmijutustus hargneb kolmeks tegevusliiniks. Eluterve Karli muskulatuur-



ses kuvandis pole jälgegi paksude köidete kohale kummardunud veidrast mõtlejast, kes väikest puhkust tehes mõnusalt sigari süütab. Ei! Karl on kuulsus, kes sooritab masside ovatsioonide saatel Tartu kaarsillalt vettehüppeid, et seejärel võtta virgutav kohv ühes teenijana pakutava seksuaalteenusega. Himuokaste vereväljad valguvad musta kohvina üle lauaserva ning järgneb Karli neurootiline habeme saagimine. Peagi muutub kuulsus koormavaks, akna taga tunglev rahvahulk ajab oksele ning järgneb otsus söösta kosmilise hoovõtu-ga ühest identiteedist teise. Karl laseb pügada habeme ja juuksed – kastreerimise hinnaks on habemeajaja surm. Paraku püüab tapatöö fotonegatiivile kõrvalmajas elunev boheem, kes parajasti ametis akvaariumis vintskleva kala pildistamisega. Mängu astuvad politsei, eradetektiivid ja kõikvõimalikud nuhid...

Samal ajal on lõnga keriv masajalgne näitsik läbi saaginud memme istumis-aluse, n-õ kukutanud kuninga troonilt ja vabanemise märgiks õmmelnud kardina-st kleidi *à la* Marilyn. Erkpunase suu ja kiiskavalt blondide juustega neiu võtab jalge alla tee läbi tühermaade ja agulite – ikka suurlinna tulede suu-

nas... Erinevate tegevusliinide paralleelse arendamise käigus rullub lahti hulk detektiivfilmi klassikasse kuulu-vaid süžeepöördeid. Filmi võtmeepi-soodis põgeneb võimuorganite poolt ta-gaaetatv Karl kanalisatsioonikaevu, mil-le võrel poseeriv superstaar Marilyn rah-vamasse hullutab. Sedavõrd kui Karli habe edeneb, Marilyn'i edu kahaneb: habeme kasvades raugab seelikusaba lennukus. Kui täishabemes Karl end taas rahvale ilmutab, leiab aset ärakaranud poja ja publiku orgastiline kohtumine. Marilynile pannakse sulg sappa.

Filmilugu pöörleb ümber mõrvajuh-tumi, mille tegelased pärineksid justkui Marxi kõigi elukutsete tootlikkuse apo-logeetilisest kontseptsioonist: „Filosoof toodab ideid, poeet – luuletusi, kiriku-õpetaja – jutlusi, professor – käsiraa-matuid jne. Kurjategija toodab kurite-gusid. Kui vaatame lähemalt selle vii-mase tootmisharu seost kogu ühiskon-naga, siis vabaneme paljudest eelarva-mustest. Kurjategija ei tooda mitte ainult kuritegusid, vaid ka kriminaal-õigust ja seepärast professoritki, kes kriminaalõiguse loenguid peab; ühtlasi toodab ta möödapääsmatu käsiraama-tu, millena see professor oma loengud „kui kauba“ üldisele kaubaturule la-

„Karl ja Marilyn“.



seb... Kurjategija toodab edasi kogu politsei ja kogu kriminaalkohtupidamise, nuhke, kohtunikke, timukaid, vandemehi jne: kõik need erinevad elukutsed, millest igaüks kujutab endast ühiskondliku tööjaotuse vastavat kategooriat, arendavad mitmesuguseid inimvaimu võimeid, loovad uusi vajadusi ja uusi teid nende vajaduste rahuldamiseks...”

Seega, elus püsimiseks toodab igaüks mingit kaupa ning nende ringlus on aluseks üha uute kaupade tekkele. Kapitalismi piiriks on kapital ise. Kaubafetišistlikus süsteemis, kus inimeste töö tulemus võtab kauba vormi, võtavad põhilised inimsuhted samuti asjadevaheliste suhete vormi, sest meil pole tegu enam vahetute suhetega inimeste vahel, vaid sotsiaalsete suhetega asjade vahel. Kapitalistlik süsteem tekitab võõrandumise, mida kõnesolevas filmis kujutatakse tegelaste välise imago ja sisemise identiteeditunde vastuoluna. Karli ja Marilyn'i kõrval kannab sisu ja vormi vastuolu filmi kolmaski tegelane, armetu boheemlane, kes enda portreefotodele uusi imagoid visandab. Unistuste neiu saabudes on nooruk omandanud John Lennoni *look*'i. Nad sirutavad käed embuseks, kuid pärast lühikest üllatu-

nud repliiki „John!” laseb neiu noormehe maha. Veri ja surm on identiteedi ja selle muutustega seotud nagu aamen kirikus.

„Karli ja Marilyn'i” dialektiline ironia ei kirjelda mitte ainult kapitalistlikku süsteemi, vaid filmis on fraase ning detaile, mis osutavad konkreetsetele sündmustele maailmaarenil – ja eelkõige on keskmes Ameerika viimase aja sündmused. Kui boheemlasnooruk kirjutab akvaariumi vangistatud kalast tehtud fotole tervitussõnad: „Kallis Margaret! Ma sain endale uue kala, aga olen endiselt õnnetu. Armastusega George,” siis pole raske arvata, keda konkreetset nimetatud eesnimedega silmas peetakse. Võimalikke kahtlusi hajutab akvaariumikala, kes end Ameerika Kaubanduskeskusena vertikaalasendisse vinnab. Identiteediküsimused laienevad üksikindiviididelt riigile ja rahvusele. On üsna tavapärane, kui poliitilist mõjuvõimu ning rahvuslikku homogeensust tugevdatakse brutaalsete vägivallaaktide kaudu. Küllap oli Marxil jälle kord õigus, kui ta titles: „...kas maailmaturu ja isegi natsioonide tekkimine oleks olnud võimalik ilma rahvuslike kuritegudeta? Kas patu puu ei ole Aadamast saadik ka hea ning kurja äratundmise puu.”

„Karl ja Marilyn”.



Ülemaailmsete konfliktikollete ning gigantsete staaride kõrval läbib filmi terve galerii „eesti asju“: Tartu kaarsilla kohal lendlev suitsupääsukeste parv, punase-valgemummulised maitseainekarbid, eesti rahvalaulu variatsioonid jne. Ühena „eesti asjadest“ esitletakse film filmis episoodiga Priit Pärna joonisfilmi „2 Late“. Selles äratavad kaks kutti suudlustega klaaskirstus lebavat Lumivalgekest, aga viimase elumärkide puudumisel pööratakse kirst ümber ning paljastub kiri – *best before 19...* – ja poisid oksendavad. Kirjeldatud sketš võiks toimida kui filmisene anekdootlik vahepala, kui „Karl ja Marilyn“ silmanähtavalt ei erineks Pärna eelmistest töödest.

Pärn on tuntud ja tunnustatud eelkõige kui geniaalne visionäär ja metamorfoosikunstnik, kes kujundite sünteesimise teel saavutab täiesti ootamatuid lahendusi. Kõnesolevas filmis priitpäernalikud transformatsioonid peaaegu puuduvad, see film oleks teostatav ka mängufilmina. Siinkohal kerkib „kultuuritarbijal“ küsimus: „Hm, mis on Pärnaga juhtunud?“ Arvan, et tehes filmi kapitalistlikust süsteemist, kaubafetišismist ning staaridest, polnud autoril soovi end teostatava filmi kontekstist välja lülitada. Pärn on kahtlemata üks „eesti märk“, staar, kes on müüdistunud juba oma eluajal, st muutunud ligipääsmatuks ja samal ajal kõigile „arusaadavaks“. Selline positsioon loob olukorra, kus loojat hakatakse käsitlema kui firmamärki või *brand*'i, kes garanteerib alati kindla kvaliteedi ning vastab tarbija ootustele. Seega autoripositsioonilt vaadatuna võiks selle filmi näol tegu olla omalaadse üllatuse või koguni protestiga publiku ootuste suhtes, kuid autori enesepeegelduste kõrval eksisteerib veel dramaturgilis-kunstiline tasand.

„Karli ja Marilyn“ visuaalne keel on diskreetne, sünye, küüniline; sündmu-

sed tuuakse realismile lähemale ning sellega tõstetakse reaalsus tagajalgadele. Realistlik lugu animeeritud kujul töötab võõritust tekitavalt ja ärritavalt.

Priit Pärn on öelnud, et süsteemi muutudes ta siiski ei sobitu süsteemi – see on tema jaoks elamise tunnuseks. Ma ei tea, kas see mõte on tema moto.



PRIIT PÄRN on sündinud 26. augustil 1946. aastal Tallinnas. Ta on lõpetanud 1970 Tartu Riikliku Ülikooli bioloogina. Töötanud 1970 – 1976 Tallinna Botaanikaaias vaneminseneri ja nooremteadurina, 1976 – 1993 „Tallinnfilmis“ joonisfilmide kunstniku ja režissöörina, hiljem „Eesti Joonisfilmis“. Alates 1994. aastast on Turu Kunstiakadeemia animatsiooni osakonna kunstiline juht. Lisaks animafilmidele avaldanud karikatuure, kirjutanud ja joonistanud raamatuid „*Kilplased*“ (1976), „*Taгурpidi*“ (1982) ja „*Naljapildiaabits*“ (1985), samuti illustreerinud teiste autorite raamatuid. 1984. aastast viljeleb vabagraafikat. Filmid: 1977 „*Kas maakera on ümmargune?*“; 1979 „*... ja teeb trikke*“; 1980 „*Harjutusi iseseisvaks eluks*“; 1982 „*Kolmnurk*“; 1984 „*Aeg maha*“; 1987 „*Eine murul*“; 1988 „*Kustuta valgus!*“ (reklaamfilm); 1992 „*Hotell E*“; 1992 „*Tumeda animatsiooni surm Euroopas*“; 1995 „*1895*“ (koos Janno Põldmaga); 1998 „*Porgandite öö*“; 2003 „*Karl ja Marilyn*“; 2004 „*Frank ja Wendy*“ (koos Priit Tenderi, Ülo Pikkovi ja Kaspar Jancisega).

HARJUTUSI PORGANDIGA

ALLAN VALGE

„PORGAND!“. Režissöör ja kujundus: **Pärtel Tall**, stsenaarist **Peep Pedmanson**, kunstiline konsultant **Priit Tender**, operaator **Ragnar Neljandi**, animaatorid **Triin Sarapik**, **Märt Kivi**, **Andres Tenusaar** ja **Pärtel Tall**, helilooja **Tiit Kikas**, heli: **Avo Ulvik**, näitlejad **Mart Madiste** ja **Mati Vaikmaa**, nukumeistrid ja dekoratsioonid: **Külli Jaama**, **Ene Mellov**, **Piret Saarepuu**, **Mait Eerik**, **Kaarel Kübarsepp** ja **Taivo Määrsepp**, monteerijad **Pärtel Tall**, **Priit Tender** ja **Urmas Sepp**, valgustajad **Ragnar Neljandi** ja **Roland Tiik**, tootmisjuht **Maret Reismann**, produtsent **Arvo Nuut**, tänusõnad **Riho Undile** ja **Raivo Möllitsale**. 35 mm, 7 min 30 s, värviline. Tootja: Nukufilm OÜ. © Nukufilm Ltd, 2003.

Eesti filmil on vanust küll igati austusväärsed 90 aastat ja viimane kümnend sajandist juba mõnda aega tiksumas, aga ampluaa laiuse ja mitmekülgusega me kahjuks kiidelda ei saa. Millega muidu seletada asjaolu, et isegi ani-

matsiooni töötatud maal valmib esimene plastiliinianimatsioon alles Issanda aastal 2003. Mingi tehnilise uuenduse taga see ju kinni ei seisnud. Plastiliin leiutati aastal 1897 ja maailma esimene plastiliinianimatsioon jõudis ekraanile 1908. aastal. Lapsedki on mänginud plastiliiniga juba aastakümneid.

Noh, parem siiski hilja kui mitte kunagi. Nagu öeldud, on nüüd siis ka eesti kinol oma plastiliinifilm olemas ja selle tervitatava kinouuendusega sai hakka noor mees **Pärtel Tall** ja lausa oma debüütteosega. Pealkirjaks filmil **„Porgand!“** (miks see pealkiri hütuumärgiga käib, jäi siinkirjutajal kõigest püüdlustest hoolimata lõpuni selgusetuks).

Napi seitsme minutiga jutustatakse meile lugu jänesest ja lumememest. Neist viimasel on olemas porgand (seal, kus lumememmedel ikka), mida esimene omandada tahab, kuid millest teine loobuda ei soovi. Algab metsik tagaajamine ja peitus läbi maa ja linna, kus ühine oht kurja koera näol sunnib peatege-

„Porgand!“



lasi koostööle ja lõpuks saabub teinetei-
semõistmine ja kompromiss. Jänesel on
häbi oma isekuse pärast, memmel jälle
jänesest kahju. Ja nii see porgand võrd-
selt ära jagatakse ning sõprus võidab.

Teose kestuse jooksul jõutakse kõik
oluline siiski ära teha ja öelda: alg- ja
lõppsituatsioon ning areng nende vahe-
peal, peategelaste tutvustus ja nende
muutus filmi kestel. On nalja, traagikat
ja piisavas koguses tegevust.

„Porgand!“ on omamoodi moralitee.
Õpetab õiget ja vale käitumist, ühiskon-
na norme ja väärtushinnanguid. „Nu-
kufilmi“ stuudio on filmi sihtrühmaks
märkinud koolieelikud. Ma ei oska öel-
da, kas see on liigne tagasihoidlikkus
või turunduslikest eesmärkidest lähtuv
mõttetu piiritlemine. Tegelikult on „Por-
gand!“ sama universaalne kui „Lego“:
3–80. Igatüks vaadaku vaid omal tase-
mel ja omas võtmes. Süžee ja faabula on
väga universaalsed ja tõlgendusrohked.
Näiteks marksistlik vaataja ja kriitik
oleks „Porgandist!“ kindla peale sillas.
Vaene ja näljas töölisklass (jänes) alus-
tab võitlust ressursse (porgand) valdava
rõhuja (lumememm) vastu, kes kasutab
igapäevast toitu labasel esteetilisel viisil,
luksusena. Võitluse tulemusel saab rõ-

huja aru oma väärast käitumisest ning
lõpus on helesinine unistus – vsjo nase
ja ressursid jagatakse ühiskonnas võrd-
selt. Ning isegi Isake Päike ilmutab end.

Plastiliinianimatsioonist rääkides ja
kirjutades ei saa muidugi üle ega ümber
võrdlusest **Nick Parkiga**, maailmas do-
mineeriva plastiliinivõluriga, kes loo-
nud sümpaatsed ja armastatud „**Walla-
ce'i & Gromiti**“ ja näidanud plastiliini-
animatsiooni potentsiaali kassamagne-
tina. Eestiski populaarne „**Kanade
mäss**“ (*Chicken Run*, 2000, **Nick Park,
Peter Lord**) kogus maailma kinodest 172
miljonit dollarit ja oli väljatulekuaasta
vaadatavuspingereas kahekümnenda
koha piirimail. Ja pole viga. „Porgand!“
paistab Parki kõrval välja küll. Pindade
viimistluses ja liikumise sujuvuses aren-
guruumi loomulikult on. Kuid arvata
võib, et see nõuab tehnilise oskuse ja vi-
lumuse kõrvale kindlasti ka suuremal
hulgal aega ja raha, mida leida tundu-
valt raskem.

Tegelaste liikumine ja montaaž on
meeldivalt tempokas. Lugu ei jää kor-
dagi seisma ega venima. Kaadri kompo-
sitsiooni ja montaaži üle, sujuvuse, liht-
sa jälgimise ja järjepidevuse aspektist
võib siiski natuke nuriseda.

„Porgand!“



Visuaalselt on „Porgand!“ vahest suurim õnnestumine. Tegelased on sümpaatsed, olemata samas liigselt silutud ja ümarad (hoolimata sellest, et lumememme puhul on arusaadavatel põhjustel raske nimetatud omadusi vältida), isikupära on piisavalt. Visuaalselt eriti õnnestunud on jänes. Süzeeline porgandiihalus väljendub ka välimuses suurepäraselt. Jänes on kui instinktiivne söömismasin, kelle suu on viis korda suurem kui ajud!

Plastiliini plastilisi omadusi kasutatakse täiel määral ära lumememme rohketes metamorfoosides: memm võtab jänese eest põgenedes pidevalt uusi kuju- sid, ninasarvikust lumekoristusmasinani, ja on üldse pidevas füüsilises vormumises, seinal või hanges laiali. Võttekeskkond, eelkõige plastiliinlinn, ei ole nii viimistletud kui peategelased, kuid see ei tundu olevat olnud ka eesmärk.

Ka filmiajalugu ja žanrid tunduvad olevat noorele režissöörile tuttavad. Jänese esmane ligihiilimine memmele meenutab kangesti **Steven Spielbergi** klassikalist elukafilmi „**Lõuad**“ (*Jaws*, 1975). Mõlemas läheneb oht pahaaimamatule ohvrile märkamatult, kuid tapva järjekindlusega. Spielbergil paistis hallist haist hallis meres ainult uim, Tallil

valgest jänesest lumes ainult kõrvad. Kaadrikompositsioon ja muusikagi on võrreldavad. Põnevusfilmizhanr läheb aga varsti pärast seda üle suht stiilipuh- tak märuliks ja on seda kuni filmi lõ- puni. Metsik tagaajamine linnatänavatel ning kergelt klišeelik kahe vastase (jänes ja memm), ent positiivse kange- lase ühise keele leidmine võitluses klas- sikalise kurjami (kuri koer) vastu. Sekka natuke traagikat, ent kindel õnnelik lõpp. Ja viimaseks võtteks kaks peatege- last päikeseloojangus. *The End.*

„Porgand!“ oleks õnnestumine isegi siis, kui tegu ei oleks debüütfilmiga. See, et ta seda on, ainult tõstab ta väärtust. Pärtel Tall võib veel filme teha küll. Oleks isegi soovitatav. Ja teised eesti ani- maatorid võiksid ka sõrmed plastiliini- seks teha.

PÄRTEL TALL (sünd. 19. aprillil 1977 Tallinnas) on lõpetanud 2000. aastal Tal- linna Pedagoogikaülikooli kunstiõpetuse ja joonestamise eriala. Töötab Rahvusoperis Estonia aastast 1999 dekoratsiooni ala osa- konna juhataja asetäitjana. Korraldanud 1998 ja 2000 plastiliinist raamatuillustrat- sioonide näitused. 2003 debüteeris nukufil- miga „Porgand!“.

„Porgand!“



ÜLO PIKKOV

Kui Ülo Pikkov alustas õpinguid Turu Kunstiakadeemias, huvitas teda õige vähe animatsiooni saladustesse tungimine. Olen kindel, et Soome õppima tulemise peamine põhjus oli lootus, et spordilembesel maal õnnestub tal tegelda oma tõelise huvialaga – pikamaajooksuga. Paraku oli – ja on siiani – Turu Kunstiakadeemias keelatud igasugune kehakultuur ja sport. Nii pidigi Pikkov oma treeninguid õppimeduses sooritama.

Saatuslikul ööl plaanis Ülo joosta Turust Hyvinkäälle ja tagasi. Vorm tundus suurepärrane. Umbes Somero kohal tõmbasid temast mööda kaks suuskadega neegrit. Nagu postist. Hetkeline kõrvalpilg, silmavalgete välgatus, kaugenev plastikuuskade krobin asfaldil. Kuigi ta sai hiljem teada, et need kaks olid Keenia suusatajad, kes Soome treenerite käe all Nagano olümpiaks valmistusid, ei teinud see juhtumit olematuks. Šokk oli nii sügav, et peale seda kadus igasugune huvi jooksu vastu. Edaspidi pühendus Pikkov ainult animafilmile. Kardan, et kompensatsiooniks. Ja veel: Ülo Pikkovi filmides üha korduvaid raskesti muugitavaid sümbolid: hambutud lõvid, ilma peata ahvid, jalutud madrused, uppuvad näkineid... – kas ei ole ka nende võti sellesamas pilkases novembriöös? Turu ja Hyvinkää vahel, umbes Somero kohal.

Nõnda sai Priit Pärna mäletamist mööda Ülo Pikkovist animafilmile pühendunu ja mõni aasta hiljem joonisfilmide režissöör, kelle tööd on tänaseks mainekatel festivalidel tunnustust leidnud. Mitmed animafilmitegijad peavad end Pärna õpilaseks, kuid Pikkov on esimene eestlane, kes lõpetas Turu Kunstiakadeemias animatsiooni eriala, mida veab 1994. aastast Pärn. Pärast teda on selle kooli lõpetanud ka **Kaspar Jancis**. Üldse on meil kolm animafilmi eriharidusega režissööri, lisaks Pikkovile ja Jancisele veel **Peep Pedmanson**, kes käis läbi Moskvas kaheaastased

stsenaristide ja režissööride kõrgemad kursused animafilmi erialal.

Ülo Pikkov tuli ilmale 15. juunil 1976. aastal Tallinnas Sõle tänava sünnitusmajas. Lapsepõlveaastad möödusid Mustamäel Vilde teel, praegu elab ta endiselt Mustamäel, aga Kadaka teel kino „Kaja“ kandis.

Ülo on keemikute laps, isa **Lui** on Tallinna Tehnikatülikooli dotsent, ema **Valentina** Teaduste Akadeemia teadur. Kaks aastat vanem õde **Anne** on õppinud Kunstiülikoolis graafilist disaini, ja koos temaga on Ülo kujundanud mitmeid raamatuid. Kuna õde käis algklassidest peale kunstiringis, siis piilus ta aeg-ajalt tüdrukute tegemisi pealt, ning üldse olid kodus igal pool pintslid ja värvipurgid. Õega on mul väga hea klapp, tema peal olen ma ikka oma filmiideid testinud.

Ülo õppis 49. keskkoolis, mis on kunstikallakuga, kuid tema tegeles hoopis spordiga, eriti ujumisega, isegi järjed ujus välja. Ühel hetkel tundsin, et olen liiale läinud ja hakkas amfibinimeseks muutuma. Sõrmede ja varvaste vahele hakkas selline imelik ujulesta moodi nahk tekkima, siis tegin ujumisega lõpparve.

Tema pinginaaber oli tänane Von Krahli Teatri näitleja **Erki Laur**. Õppimine läks Ülol hästi, kooli kõrvalt tegeles ta ka paljude muude asjadega: mängis viiulit ja flööti; käis noorte naturalistide ringis, kus õppis pähe kõikide Eestis elavate lindude ladinakeelsed nimed, ning tegutses rahvapilliansambli „Piibar“. Noorena unistasin loomaarstiks saamisest ning tööst kaugel Aafrikas. Kooliajal tegi tulevane filmimees Pioneeride Palee ehk „Kullo“ filmiringis **Olev Viitmaa** juhendamisel mängufilme 16 mm lindile. Esimene film oli „Perpetuum mobile“ ja selles tegi oma esimese filmirolli



Ulo Pikkov
veebuaris 2004

DATA COPY
www.data-papers.com

Harri Kospu foto

Erki Laur. *Film sai viisteist minutit pikk ning loomulikult rääkis see surmast – noorele inimesele on see teema mingil hetkel väga aktuaalne. Film ise tuli täielik „camp“.*

Keskkooli lõpuklassis hakkas Ülo ringi vaatama, mida edasi teha. **Arvo Iho** ei võtnud tol aastal pedasse tudengeid vastu ning Moskva filmikooli õppemaks oli üle mõistuse suur. Juhuslikult sai ta teada, et Turus võib õppida Pärna juhtimisel animatsiooni ning sinna saab Eestist kandideerida. Siinse konkursi läbi teinud, jõudiski ta 1994. aastal Turusse, varem ei olnud ta kordagi Soomes käinud. Esialgne mõte oli, et vahest õnnestub mõne aja pärast vahetustudengina kuhugi mujale „päris“ filmi õppima minna. *Jumala õnn, et ma seda ei teinud. Kui olin aasta õppinud, mõistsin, et see on just see, mida ma tahtsin.*

Turu Kunstiakadeemia kutsus külalislektoriteks paljusid välisõppejõude ja -filmitegijaid. Koolil on maailma tipptasemel filmitehnika, mida tudengid saavad kasutada – kindlasti parem kui siinsetel telestuudiotel.

1996. aastal valmisid Pikkovil koolitöödena Soomes joonisfilm „**Cappuccino**“ ja nukufilm „**Rumba**“, mõlemad alla kümne minuti lühilood. Esimene film valiti kohe mitmele, sealhulgas Akateemiasse arvatud Zagrebi festivalile. Tulid esimesed auhinnad ning see kõik lisas enesekindlust jätkata ja katsetada.

Akadeemia lõputööna „Eesti Joonisfilmis“ valminud üheteistkümneminutine „**Bermuda**“ (1998) tõi Ottawast žürii eripreemia ja Krakówist samuti auhinna. Tegemist on omamoodi armastusfilmiga, kus armukolmnurgas saavad kokku näkineid, kentaur ja puujalaga meremees.

Pedmanson on kirjutanud järgmist. *Muidugi, niivõrd, kuivõrd võimalik ja vajalik – on filmi narratiiv ilusti kujundireaga palistatud, dramaturgilised minipaised tekiavad, kasvavad ja lõhkevad režissööri tahtsi*

ja ergutavad vaatajat vaimsete präänikutega. Miniatuurne metafooride peitusmäng on nauditav. Nii varjab režissöör meie eest oma tegelaste eri(d)efekte ning paljastab nad siis tükkahaaval (ja pingevaba kaasamõtlemist premeerib rahulolu): näe, ratsanik on hoopis kentaur; näe, paikne naine on näkk. Nõndasamuti põimib ta „kunstiküpsesse“ tervikusse muud vajalikud ja süüeed püsti hoidvad pinged, kas või sellesama veemotiivi, kus eluks vajaliku ämbritäie vee kasvamine hukatuslikuks veeputuseks leiab põhjenduse nii teokarbi merekohinas, igahommikustes ähvardavates äikesepilvedes, näki kohalolekus, kõrbesse maha jäetud laeva kui ka pealkirja enese okeaanilises kõlas.

Kümneminutist „**Peata ratsanikku**“ (2001) peeti Ottawa tudengifilmide festivalil parimaks. See räägib tegelasest, kel ei ole pead, ning kui ta endale ootamatult pea leiab, siis ta ei tea, mis sellega peale hakata, ja tema elu muutub hulga raskemaks. **Jan Kaus** on tabavalt märkinud: *Lautréamont'i kuulus võrdlus „ilus nagu vihmavarju ja õmblusmasina juhuslik kohtumine operatsioonilaua“, millest sai sürrealismi üks põhilausung, ei tundu Pikkovi teose puhul sugugi kohatuna. Pikkovi filmi ilu seisneb karvaste jalgadega naises, kes vinnab kuuteistkümnekilost sangpommi. Või lehmades, kes limpsivad sahisevaid pilvi, mis pääsevad lendu Metsiku Lääne kangelaselanike kaabude alt. „Peata ratsanikku“ võib näha kujunditest kubisevana. Kuid need kujundid ilmutavad ju ometi ülimate meelevaldsust – kui klaveri seest klaverimängija pähe kargav kirves ei mõjuks vägi-valdsena, võiks kogu olukorda hästi ette kujutada René Magritte'i maalina ja sama hästi kui saab Magritte'i puhul küsida, miks sõidab rong seinast välja, saab Pikkovi puhul küsida, miks oli kirves üldse klaveri sees.*

Seni viimane autorifilm, kaheteistkümneminutine „**Ahviaasta**“ (2003) on lugu raseeritud ahvist, kes satub saatuse tahtel inimeste keskele elama ja osutub väga edukaks. Vaatamata oma püगतud karvkattele jääb ahv ikkagi ahviks. See

on selline Jüri Mõisa lugu. Veel kord tasub tsiteerida Pedmansoni. *Kokkuvõtlikult väidan mina, et Pikkov väidab, et moodne maailm on ennekõike äärmiselt paslik paik ahvimisele – aegruum, kus ahvi ja inimese erinevust tavavaatlusega ei tuvasta.*

Täiesti aktsepteeritav väide, millega võib nõustuda või mitte, kuid igal vastuargumenteerijal tuleks oma vastuväidet ka tõestada. Kel julgust, võib ju proovida, pannes Pikkovi süžeesse ahvi asemele sebra, iguaani, leevikese, säga, känguru, ondatra või kasvõi hülge – ometi võib kihla vedada, et loetletud fauna esindajad ei hakka nautima pooltki seda edu, mis Pikkovi ahv. Seega on Pikkovil õigus – meie kaasaegses maailmas edukalt-valutult hakkama saamiseks tasub olla ikka (ja ennekõike) paras ahv.

Praegu käib studios „Eesti Joonisfilm” väga viljakas koostöö geniaalse režissööri **David Snowmani** juhendamisel projektiga „**Frank ja Wendy**”; see koosneb seitsmest üheksaminutisest lühifilmist, mis hiljem liidetakse kokku täispikaks joonisfilmiks – kinno peaks film jõudma aasta lõpul või järgmisel aastal. Tõesse on haaratud **Priit Pärn**, **Priit Tender**, **Ülo Pikkov** ja **Kaspar Jancis**. Pikkov meenutab Snowmani ilmumist järgmiselt. Ühel täiesti tavalisel hommikul saabus ta, suitsev sigar näpus, meie studiosse. Ta näitas oma töid ja mulle avaldas erilist muljet tema debüütfilm „*Monica ja Bill söövad maapähkleid*” – sain aru, et tegemist on geeniusel. Muidu näeb ta välja nagu tavaline inimene, noorusliku välimusega – ainult suitsetab palju. Ta kontrollib meie tööd, ise on ta harva kohal, tal on maailmas muidki projekte.

Ettevalmistamisel on Pikkovi koostöö Jancisega „**Poedi sünnipäev**”. Kaspar iseloomustab Ülot nõnda: *Oleme Ültsiga head semud, teeme koos sporti ja vahel külastame kõrtse. Meil on sarnane kunstimaitse (ainult et minu oma on natuke labasem). Seepärast on kavas ka koos filmi tegema hakata. Ülo on tasakaalukas, teistega arvestav inimene, temaga on huvitav suhelda.*

Turu akadeemia lõpetamise järel astus Pikkov vabatahtlikult sõjaväkke ja teenis aasta piirivalves idapiiri valvates. *Kui enne ma õppisin kino, siis seal sai kogu aeg kino. Elu nagu filmis. See oli üks tore ja muretu periood minu elus.*

Animafilmi tegemise kõrval on Pikkovil muidki ambitsioone. Kevadel lõpetab ta Tartu Ülikooli Õigusinstituudi, kus on õppinud alates 2000. aastast. *Pärast sõjaväge tundsin, et olen üsna rumal ja peaks veel midagi õppima. Filmi polnud kuidagi enam mõtet õppima minna – et sekundis on 24 kaadrit jne. Õigusteaduse kasuks sai otsustatud just filosoofia, psühholoogia, keelte ja teiste üldharivate ainete suure osa tõttu õppekavas. Algul mõtlesin, et mõne aasta tiksun seal juristide koolis ja siis tulen ära, nüüd on aga punktid koos ja lõpetamine ukse ees. Eks ma olen ka natuke autoritõiguste poole üritanud spetsialiseeruda, et siis seda tulevikus kasutada.*

Koos sõprade **Tarmo Männardi** ja **Erki Lauriga** käib ta aeg-ajalt talvel suusataskadel ja suvel purjetamas.

Autoriteetidest rääkides nimetab Pikkov tšehhi sürrealisti **Jan Švankmajerit** ja hollandlast **Paul Drissenit**, aga ennekõike olevat teda mõjutanud ikkagi **Priit Pärn**.

Animatsioonist ei kavatse Pikkov lahkuda, kui on võimalus, siis tahaks ta ikka joonisfilme teha. *Mul on küll joonistamise üsna kasin, kuid see-eest joonistan kui masin... Animatsioon on väga loominguline protsess. Kui mängufilmis valid võttekoha, rakursi, näitlejad, mõtled välja dialoogi, siis joonisfilmis teed kõik ise. Sa oled otsekui jumal: mõtled välja, mis värvi on taevas ja kas maas on rohi või on hoopis kõrb. Kas tegelane on ühe silmaga või hoopis mitme peaga. Kas tegelaseks saab isane öökull või klaasisepa poeg. Sa oled kõige suurem looja, sul on suurim vabadus ja see annab tõelise õndsustunde.*

SULEV TEINEMAA

KUIDAS ÄRA TUNDA RÄMPSSAADET

RAIN TOLK



Teletuhnija urgitseb kodumaise te-
lemaastiku audiovisuaalsetes pühk-
metes ja leiab sealt tervisest pakatava,
kuid teenimatult tähelepanuta jäänud
saateformaadi. Rämpssaate. Saate, kus
sisu ja vorm ning nende kooskõla pole
esmatähtsad.

Kuigi peamiselt on Teletuhnija vaat-
luse all TV3es tukslevad „Vein ja selts-
kond“, „Kaunis kaunimaks“ ning „Nur-
gakivi“, ei tähenda see, et eetris olevate
rämpssaadete maht vaid nendega piir-
duks. Rämpsu ning rämpssaate elemen-
te leidub parimateski peredes. Ja vastu-
pidi – ka rämpssaade võib teinekord
üllatada. Siin väike vihje, kuidas kõne
all olevat nähtust paremini ära tunda.

1. **Sa ei ole seda näinud.** Rämp-
saated elavad oma eneseküllast elu väl-
jaspool õndsaid *prime-time*'i momente.
Väljaspool ärapanijaid, mammamiasid,
koosolekuid ja aktuaalset kaamerat.
Väljaspool välispanoraami ja pealtnägi-
jaid. Väljaspool tegelikkuse keskust.
Rämpssaated on eetris siis, kui lõpeb
„Terevisiooni“ kordus ja algab friigi-
film. On ülimalt tõenäoline, et sa pole
õiget rämpssaadet kunagi näinud.

2. **Sa ei saa mõista, millest see rää-
gib.** Välja arvatud muidugi juhtudel,
kui kavatsed endale ehitada „Optiroci“
maja; tead, et päikeselise jume saad
„Bourjois“ meigikreemi ja „BeYu“ säde-
leva pronksja läikekreemi omavahelisel

segamisel; ning oled kursis viinamarja-
sordiga, mis oli kunagi populaarne
Prantsusmaal Bordeaux' piirkonnas,
kuid toob nüüd au ja kuulsust Tšiilile.
Näiliselt oleks justkui igal rämpssaatel
oma profiil, saade räägiks midagi ühis-
konnast ka laiemalt, kuid tegelikult eks-
leb tavavaataja saate esimestest sekun-
ditest alates spetsiifiliste terminite ja
võõraste teemade labürindis.

3. **Sa ei erista saatejuhte ega saateid.**
On ta Eve või Anneli, Priit või Kalev.
On see „Kaunis kaunimaks“, „Nurga-
kivi“ või „Vein ja seltskond“. Tehakse
saadet majaehitamisest või tšiili veini-
dest, ühtmoodi aneemiliselt muhe olek
on omane kõikidele rämpssaadete staa-
rikestele. Ükskõik millest ka juttu ei teh-
ta – kõik on ladus, ühtlane ja parasjagu
veenev. Kuigi tihti võib aduda, et lauset
alustades ei ole saatejuht päris kindel,
kuidas ta selle lõpetab, ning saadet läbi-
vad sõnakordused, puterdamised ja lol-
lused, lunastab liidri abitu naeratus
möödapaneku. Kõik oleks justkui kor-
ras, rong sõidaks justkui suhinal edasi.

4. **Sa ei erista saadet telepoest.** Kuid
seda siiski vaid esmapilgul. Ära purista
üleolevalt, kui märkad Kalevit tutvusta-
mas uut veiniklaasi või Annelit „Slim
Trio“ dieedikapslitega. Telepoed on
tunduvalt formaadikesksem ja seega
igavam kui rämpssaade. Korralik
rämpssaade hõlmab ka midagi muud
peale lihtlabase vajaduste-toodete pähe-

määrimise. Ei, see pole „veinikultuuri tutvustamine“ või pambuke „praktiliste nõuannetega“ või muu saatetegijate otsitud põhjus oma eksistentsile. See on hoopis võimalus jälgida telesaateid kitši-*camp'*i teljelt. Ükski kreisiraadio või ärapanija või *the office* ei ole suuteline saavutama niivõrd piinlikku, kuid samas nii humoorikat rünnakut vaataja vastu kui veinipööningul redutav paarike, kes õndsalt oiates ühendavad „Santa Helena“ veinid „Santa Maria“ maitseteainetega.

5. Sa näed võõra inimese turismivideot. Rämpssaadete tegijad armastavad tihti reisida. „Vein ja seltskond“ on peaaegu iga saatega mõnes veiniistanduses laskmas järjekordsel sommeljeel või spetsialistil oma varusid kiita ja veini juua. Samamoodi tiirleb mööda maailma ringi ka näiteks saatesari „Kaunis kaunimaks“. Rõõmsalt sädistav saatejuht ja tema reisibüroos töötavad sponsorsõbrad, kes liiguvad ühe turismiobjekti juurest teise juurde, ühest kokteilisegajast teiseni. Ja seda kõike vaataja silme all.

6. Sa näed pornofilmi ilma kiimata. Kui pornofilmides näib olevat peamiseks eesmärgiks vaataja ihade stimuleerimine erinevate kopulatsiooniaktide varjamatu näitamisega ning lugu väljaspool panemist ennast pole oluline, võib kaudselt sama väita ka rämpssaadete kohta. Umberto Eco kirjutab, et kriteerium, mille järgi saab otsustada, kas teose puhul on tegemist pornograafiaga või mitte, põhineb sellel, kui palju on teoses hetki, mil mitte midagi ei juhtu. Pornofilmid on täis tegelasi, kes veedavad mitmeid minuteid sõitvates liftides, bussi oodates või end hotellituppa registreerides. Ehk siis: kui tegelane liigub punktist A punkti B kauem, kui sa seda sooviksid, vaatad sa pornokat.

Oma võluvamatel hetkedel juhtub sama ka rämpssaadetes. Nagu pornofil- mideski, näeme me siin kohmetuid vaikushetki, rohmakaid dialooge ja püüdlikku nn normaalse suhtlemiseskonnana loomist. Rämpssaadete tempo on flegmaatiline, ta on tehtud samasuguse külma „professionaalsusega“. Ja ka pärast rämpssaate lõppu leidub rahuldatusi. Rahuldatud on produktsioonifirma, rahuldatud on telejaam: minimaalsete omakuludega valmib logodest punnis omasaade, mille palgad, reisid, veini- ning ilunipid plekib kinni väiketootja tühjaks lüpsitud reklaamieelarve.

7. Sa näed uudisväärtuseta uudiseid. Peaaegu kõikidel rämpssaadetel on oma nn uudisrubriigid. Ilu-uudised, uued veinisordid ja muud veinividinad, uued materjalid „Optiroci“ majade soojustamiseks jne. Kõik esitatud justkui adekvaatse info pähe, *camp'*ile omase tõsiduse ja paatosega, mis markeerib nurjunult siirast kasumisoovi.

8. Sa ei leia saatele vastukaja. Kuigi *camp'*i tundlikkuse alla võib hea tahtmise korral paigutada ka peaaegu kõik omasaated, on rämpssaade formaat, mis jääb enamasti tähelepanuta. Neist jalgutavad mööda telekavade tutvustused, neid ei vaatle „Postimehe“ meediakriitiku kotkasilm, isegi „SL Öhtuleht“ ei küsi rämpssaatejuhtidelt soovitusi valentinipäevaks. Rämpssaadetest justkui ei sõltu siin ilmas mitte midagi. Neid nagu polekski. Ometi on nad siin.

PRÜGITELEVISIOONIST

ANDRES MAIMIK

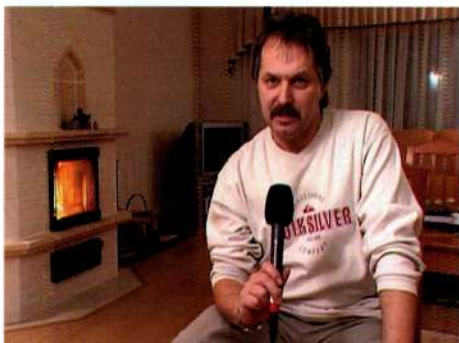
Piir normaalse televisiooni ja prügi-televisiooni vahel on Eesti meedias siiani üsna hägune. Pole ka täpseid žanritunnuseid, mis määratleksid prügitelvisiooni kui selgepiirilise vormikeele ja sõnumiga diskursuse, nagu näiteks on ennast manifesteerinud antiesteetiline kontrakultuur – *trash*-kino või punk. Prügitelvisioon ei taotle olemaks prügitelvisioon, vaid ta kukub selline välja.

Aga kui ekraanilt tulvab „Orsent TV“ või „Tere, Pärnu suvi“, siis võime eksimatult ära tunda, mis tüüpi televisiooniga meid sisse võitakse. Me tunneme selle ära kontorinurka seatud studio järgi, säriseva RIR-ekraani järgi ning Tallinna vanalinna või Pärnu rannaelu esitavatest sisututest vahelõikudest. Enamik prügisaaateid on sellised asised meediakamad nagu vana hea Jannseni „Perno Postimees“ – neil on oma kindel tegevusväli, sihtgrupp ja õpetussõnum.

Eesti prügitelvisiooni kaunimad õied on sündinud mammonahimu ja „käepäraste vahendite“ ühtest. Põhimõtte on lihtne – hoida madalat profiili, saada väiketootjalt või maaletootjalt kätte pisuke papp (mille eest korralikku reklaamiklippi naljalt ei väntaks ja reklaamiaega ei ostaks), müüa saatesse varjatud ja saate ümber varjamatult reklaami, teha eetriprodukt võimalikult odavalt ja kiiresti valmis ja pista vaheltkasu püksi. Prügitelvisioon elab oma reeglite järgi kujundatud universumis, nagu „Kanal 2“ oma metsikumatel aastatel (mäletate küll, siis kui kanalis ruulis Tiina Park ja Ilmar Taska koer Kaks tegi vahekõlliks auh-auh). Telesaatest kasvab välja telepood. Toodete reklaamimine, mis algselt on vaid raha teenimise vahend, muutub tasapisi saate sisuks, allutades kõik muu.



Kalev Vapper saatest „Vein ja seltskond“ kiidab „väga head retro-nasaalset bukeed“.



„Nurgakivi“ saatejuht Priit Valge uurib, mille poolest erineb kergkruussoojustusega põrand teistest.



„Nurgakivi“ teine saatejuht Eve Kallaste on võttegrupiga sõitnud Kalamajja ja leidnud eest filmimees Urmas E. Liivi koos näitlejanna Liina Tennosaarega.

Trash-televisiooni täidab mitmesuguseid tooteid ülistav promotsioon. On kosmeetikafirmade sponsitud ilusaated, veini sisetootjate toetatud veinisaated, *cyproc'it* ja *paroc'it* esitlevad ehitussaated ja toiduainetööstuse kontrollitavad söögisaated. Legendaarne telestaar Aleksandr Zukerman sõitis kord „Tulika“ taksoga mööda Pariisi vaatamisväärsusi ringi ning ülistas terve saateaja venepärase mõõdutundetusega sedasama taksofirmat, kelle raha eest telemees Pariisis seikles.

Kui rühm kirjutavaid ajakirjanikke sõitis reisifirma kulul Egiptusesse, siis lõi „eetiline“ meedia lokku, just nagu rikutaks mõnd kirjutamata moraalinormi. Aga vaadates kommertskanalite nädalavahetuse hommikuprogrammi, selgub, et seal pole sellist probleemi kunagi eksisteerinudki. Kust pakutakse, sealt tuleb ka võtta. Lugematud bartertehingud, tellimusreisid ja sponsorlepingud tagavad saatejuhile päris magusa võimaluse ühendada töö lõbuga, meeldiv kasulikuga. Selline televisioon on pehme maandumisrada endistele missidele, kes kavatsevad oma karjääri ümber profileerida.

Aga on siiski mõningaid telesaateid, milles *trash* õilistub kõrgema aate kandjaks. Nn teleproduktent Ken Saani looming on hea näide, kus pask muutub poesiaks, kus defektist saab efekt. See on nagu lameuss, mis varjununa mõne üldtunnustatud saateformaadi maos imendab selle kogu sisust tühjaks. Nii valmivadki kokasaated, milles pole ühtegi tarvitamiskõlblikku retsepti, ekskursioonisaated, kus ei külastata ühtegi ajalooliselt kõnekast paika, telekooli saated, millest ei pudene ühtegi asjalikku infobitti.

Seda tüüpi anarhistlik prügiteleviisioon õilistub oma arrogantsis. Ta võib endale lubada tillukesti kodukaameraid, ragisevat heli, ringilämisevaid purjus saatejuhte, pimedas filmitud materjali

– kogu seda professionaalse televisiooni luupainajat. Vahenditus ongi siin vahendiks.

Vahetevahel on juhtunud, et muidu nii rahvalikus prügiteleviisioonis leitakse postmodernselt peeneid kihistusi. „Esto TV“ saateid ei analüüsita üksnes ajakirjanduskateedris, vaid ka Humanitaarinstituudi retoorikaseminaris ja Kunstiakadeemia tegevuskunsti loengus. Tõepoolest, mäng käib siin tõeluse ja näilisuse hämaratel piiridel, fiktsiooni ja dokumentalistika kokkupuutepunktides. Sotsiaalsetes provokatsioonides mängitakse läbi erinevaid manipulatsioonimehhanisme. Piir siiruse ja küünilisuse vahel hajub, sõnumid topeltkodeeritakse paroodia ja travestia vaimus.

„Esto TV“ võib oma relvavendade „Kaunis kaunimaks“ ja „Nurgakivi“ kombel pikkida saatesse fiktiivseid reklaame firmadest ja inimestest (valdavalt kasiinodest ja parempoolsetest poliitikutest), säilitades kogu labasuse juures šikkmodernilt iroonilise positsiooni.

Kasiinokett „Monte Carlo“ reklaamitekst kõlas nii: „Neegrid, naised, vaesed ja komnud, kaduge siit, sest kasiino „Monte Carlo“ on parim lõõgastuskoht tõelisele härrasrahvale.“ Asjal oli ka oma äriidee, mis seisnes selles, et reklaamitav objekt (kasiinokett, parempoolne poliitik) peab maksma, et me seda tüüpi reklaami eetrisse ei paiskaks.

Kokkuvõtteks peaks nentima, et oma perversne võlu on prügiteleviisioonil täiesti olemas. Seesama võlu, mis ajendab enesest lugupidavaid snoobe aeg-ajalt „Kroonika“ kaante vahele piiluma ja mille tõttu on „Kesknädal“ üks populaarsemaid väljaandeid „SL Õhtulehe“ kõrval.

MIKS MA ♥ RÄMPSU

MARIA ULFSAK

Minu armastus rämpsus vastu sai alguse varajases lapsepõlves, kui mu väike tõnts käsi riulist heatasemeliste tekstidega ja ilusate piltidega Bullerby-lugude kõrvalt hoopis kommunismiteemalisi luuleraamatuid ja ilgeid kolmandajärgulisi seiklussopakaid otsima hakkas. Ja rämpsuarbastus on aastatega progresseeruv nähtus.

Praegu võin kindlalt öelda, et ma olen „Veini ja seltskonna“, „Kaunis kaunimaks“ ja „Nurgakivi“ regulaarne jälgija. On tore vaadata, kuidas ajakirjanduse nime all tehakse saateid, mille peale minu ülikooliaegsed meediaõppejõud närviliselt pulti otsima hakkaksid. Nendes saadetes on reklaam ja ajakirjandus ilma igasuguse au- ja häbitundeta segi aetud, ajakirjanik kiidab tasuta saadud reise, huu-
lepulki ja aknaid või promob oma firma maale toodud *chardonnay*'d. Ja neid *trash*-saateid tehakse ilma igasuguse pretensoonikuse, häbenemise ja põdemiseta.

Mõistagi saab rämpsust kogu valu ja rõõmu kätte ainult inimene, kes oskab seda väärtustada ja on näinud võrdluseks ka piisavalt kvaliteetsaateid. Aga kahjuks on teada fakt, et keskmine eestlane peab kvaliteediks näiteks „Pealtnägi-jat“, „Terevisiooni“ jne. Kui hakata ka neid saateid analüütilisel pilgul jälgima, mis küll tänase päeva üldisi hinnanguid arvestades on tõeline pühaduseteotus, siis kuhu me välja jõuame? Kui võrrelda mitmeid populaarseid „kvaliteetsaateid“ tagasihoidlike „rämpssaadetega“, arvestades objektiivsust, tasakaalustatust, head ajakirjandustava ja, *last but not least*, elementaarset head maitset, siis tuleb tõdeda, et vahe on üsna väike.

Jääbki õhku küsimus, kas ajakirjanik tuleb vastu publiku madalatele nõudmistele või on vaataja nõudmine nii kassin, sest ta pole korraliku euroopaliku kvaliteetajakirjanduse magusat maitset veel tunda saanud.

Saate „Kaunis kaunimaks“ kaunitar Anneli Järvet on leidnud uusi tooteid ASilt Sirowa.



3. märts

LIDIA GOLOVATAJA

näitleja – 60

7. märts

TIINA KUNINGAS

laulja – 50

13. märts

ANNE METSALA

helilooja – 70

15. märts

JAAN KEREM

viiuldaja – 60

17. märts

LEHTE MARK

laulja – 80

18. märts

MARIANNE KUURME

teatrikunstnik – 50

19. märts

ELONNA SPRIT

tantsija – 70

24. märts

REIN PRUUL

filmioperaator – 50

27. märts

OTTNIELL JÜRISSEAR

helilooja, laulja, koorijuht – 80

29. märts

LENNART MERI

Eesti Vabariigi president,

kirjanik ning dokumentaalfilmide stsenaarist ja režissöör – 75

29. märts

RAIVO KÕRGEMÄGI

helilooja – 60

29. märts

LINNAR PRIIMÄGI

kunstiteadlane, teatri- ja filmikriitik, tõlkija ja lavastaja – 50

THEATRE

LEILA SÄÄLIK Replies

Critic Sven Karja talks to the actress at „Ugala“ theatre about life, work and how she found her way to the world of theatre.

AARNE RUBEN. Creating Vahing's Theatre
Relying on Vaino Vahing's book „Young Unt“ that describes the Tartu period of Mati Unt and the cultural life of the 1960s in the atmosphere of theatrical innovations, Ruben compares the mentality of intellectuals now and then, and the possibilities of theatre and life merging into one.

LEA TORMIS. Writing about Theatre...

Focusing on two new Estonian theatre books, Rait Avestik's „Estonian Theatres for Children“ and Ülle Ulla's „Under the Wing of Terpsichore“, the author also describes the present situation in writing about theatre and theatre books in general.

KATRI KAASIK-AASLAV. I Say „Estonia“ and Think „Vanemuine“

Next part of the overview about the leadership crisis of „Estonia“ in 1925, and Ants Lauter's part in it. The first part in TMC no 2, 2004.

EVA KOFF. The Height of All Times

A review of the Italian writer Alessandro Baricco's „Novecento“, and the mono-drama of the same title at Vahur-Paul Põldma's New Old Theatre.

TANEL LEPSOO. In Order to Please You Have to Know How to Add and Subtract

Next part of the overview of the work of the prominent contemporary French dramatist Eric-Emmanuel Schmitt. First part in TMC no 2, 2004.

MUSIC

DAVID POUNTNEY. The Future of Opera

The famous British theatre director contemplates the development of the opera genre and its place and transformations today. To be continued.

LUULE EPNER. A Book of the Opera Theatre in Tallinn

This January witnessed an extraordinary event in Estonian music life: the first PhD thesis was defended at the Estonian Academy of Music in musicology. This is also a first in theatrical stu-

dies in the independent Estonia. Kristel Pappel's research „Opera in Tallinn in the 19th century“ received cum laude. Published as a book it should be interesting to everybody who loves theatre. The author can synthesise historical data, facts and numbers, and present them in a lively manner and language, so that it can be read as an exciting novel without losing its scholarly aspect. The work of the German-language theatre in Estonia has not been thoroughly researched, therefore this is a rather new area. The author has used Estonian, German and Latvian archives.

SAALE KAREDA. Music of Fragile Beauty. Ten Years Since Roman Haubenstock-Ramati's Departure

Composer and graphic artist Roman Haubenstock-Ramati (1919 Kraków – 1994 Vienna) was one of the most fascinating creators of the post-war Darmstadt avant-garde. Although he did not achieve huge popularity in his lifetime, as did for example Boulez or Stockhausen, his work at the border of acoustic and visual arts has secured him a place among the classics of modern art. Seeking an escape from the rigidity of serialism in non-linearity, RHR created a new, „mobile“ type of form, accompanied by imaginative and aesthetically enjoyable innovations in graphic notation. The article gives an overview of his complicated life and work, and casts light on his principles and ideas in music philosophy.

Dialogues of St Paul and St Anthony. Interview with Andrus Kallastu

Andrus Kallastu's religious composition „Dialogues of St Paul and St Anthony“ was premiered on 27 November 2003 at Tempeliaukio church in Helsinki. The composition blends the music of Paul Hindemith and Andrus Kallastu into one whole. The performers: Church Composition Group with Jorma Falck (baritone), Heikki Kulo (tenor, cello), Toomas Trass (organ); director and designer: Rein Laos; joint venture of Pärnu Opera and REPOO ry.

Andrus Kallastu has initiated various significant undertakings in Estonian music in the late 1980s and early 1990s – Pärnu (Tartu) days of new music, student music journal „Scripta Musicalia“, which grew into a publishing house, Pärnu Opera, etc. Since 1991 he has been studying orchestral conducting, song, composition, music theory at Sibelius Academy, and received his MA in 1999 (orchestral conducting). From 2000 he studies musicology at Helsinki University.

KRISTINA KÕRVER. Eino Tamberg's Ballets and Their Role in Estonian Ballet Life in the 1960s, II

Kristina Kõrver's second article about Eino Tamberg's ballets focuses on the short ballet based on A. H. Tammsaare's miniature „The Boy and the Butterfly“ (premiere in „Estonia“ on 6 December 1963), and on the full-length ballet based on Jaroslaw Iwaszkiewicz's short story „Matka Joanna od Aniolów“, „Joanna tentata“ (producer and choreographer Mai Murdmaa, „Estonia“ 1971). See also I article „Theatre. Music. Cinema“, 2003 no 10.

CINEMA

D. N. RODOWICK. Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory II

Second part of a longer article tackling the place of film theory in today's "new media". Translated from the author's home page.

DENIS MATROV. Racial Belonging and Cinema I

A longer article about racial belonging in film art, written by Denis Martov who graduated from Tartu University in 2003 in psychology, semiotics and cultural history, and is currently studying anthropology at Berkeley University in the US. The first part tackles the relationship between identity and cinema, and general tendencies of racial stereotypes in Hollywood films.

TUE STEEN MÜLLER. Estonian Stories – a Worthy Undertaking

Expert of European documentary films and director of the European Documentary Network operating in Denmark analyses six films in the series "Estonian Stories" produced jointly in 2003 by the Estonian Television and the Estonian Film Foundation.

RIHO LAURISAAR. Tell Me What the Hell is Going on Here?

The article takes a look at the films by the creative group "Õ-Fraktsioon" – they have produced three features and three documentaries; the latter in the TV series "Estonian Stories". "Õ-

Fraktsioon" includes six current or former students of political sciences of the University of Tartu.

KAROL ANSIP. Now and Forever

A longer review of Priit Pärn's (b 1946) animation "Karl and Marilyn" ("Eesti Joonisfilm", 2003) that tackles two world-wide celebrities – Karl Marx and Marilyn Monroe. The reviewer finds that the film's dialectic irony describes the capitalist system and additionally has phrases and details referring to specific events on the world arena, focusing on the recent developments connected with America. Pärn as a brilliant visionary and metamorphoses artist is almost lacking here. This is a realistic story in animated form the language of which is discrete, sinister and cynical, which can easily irritate and seem weird.

ALLAN VALGE. Exercises with a Carrot

A review of Pärtel Tall's (b 1977) debut film "Carrot" (studio "Nukufilm", 2003). The film executed in clay animation is pleasantly speedy and easy to follow, with the greatest achievement being the visual side.

Persona grata ÜLO PIKKOV

Portrait of Ülo Pikkov (b 1976) director of the animated films who has made three longer animations in addition to his student works, which have found international recognition – "Bermuda" (1998), "The Headless Horseman" (2001) and "The Year of the Monkey" (2003). He is currently involved in a project of seven short films "Frank and Wendy" (2004, all at studio "Eesti Joonisfilm") that will later be united into one full-length animation. Pikkov tells about his studies at Turu Art Academy, his vision and plans in films; the article also contains opinions of the critics about his films and what his colleagues think of him.

RAIN TOLK. How to Recognise Trash

The article analyses the so-called trash programmes on TV, e. g. „Wine ans Society“, „More Beauty“ and „Cornerstone“ on TV3. Journalist Maria Ulfsak and film-maker Andres Maimik express their opinions about trash programmes.

Vabandame lugeja ees. TMKs 2004, nr 2, lk 47 lugeda teine rida:

„Keskel Mihhail Ivanovitš Glinka monument, paremal konservatooriumi hoone.“



Fotod Tartu Lasteteatri arhiivist

Taago Tubina „Prints Muretu ehk Reis teisele poole“ (E. Wigström/P. Lysander/S. Osten) ja Rein Aguri „Kõu ja Pikker“ (M. J. Eisen) Rait Avestiku raamatus „Eesti lasteteatrid“.

Vt lk 22.

Eesti Muusika Päevad 2004 13.—20. aprill

teatermuusikakino aprillinumbris:

teater „Theatrum“, Von Krahli Teater ja VAT Teater.
Eesti telehuumor.

muusika Philip Glass muusika kirjutamisest filmile ja teistele kunstileikidele:
„Koyaanisqatsi“ lugu II.

kino Ilmar Taska „Täna öösel me ei maga“.
Gaspar Noé filmid.

TEATER. MUUSIKA. KINO
1982 – 2001. BIBLIOGRAAFIA

TOIMIK

teater · muusika · kino

1982 – 2001

BIBLIOGRAAFIA

ALUSTATUD: _____ 19__ a.

LÖPETATUD: _____ 19__ a.

fond	nr.	_____
nim.	nr.	_____
s-ü.	nr.	_____

SÄILITADA ALGSELT

„Teater. Muusika. Kino” 1982 – 2001. Bibliograafia.
447 lk. Kirjastus „Perioodika”, 2003.
Müügil AS Perioodikas, Voorimehe 9, hind 100 krooni,
ja raamatukaupluses „Felix ja Fabian”, Harju 1.
Küsi ka teistest raamatukauplustest!

Hind 24 krooni



ISSN 0207-6535