



KIREDRAAMADEST EESTI TEATRIS

T. W. ADORNO. MODERNISM
PÄRNU NÜÜDISMUUSIKA PÄEVADEST

MANSON, MACBETH, POLANSKI:
KATARTILISED VEREORGIAID

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 Kriggulson
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



Ene-Liis Sempere
ja tühi ruum



Aare Pilv M. Undi
„Vanemuise“ lavastustest



Heili Meibaum festivalist „openBaroque“



VANAD JA
KOBEDAD
SAAVAD
JALAD ALLA

teatermuusikakino

XXII aastakäik

3
2003

	Vastab Anti Marguste	3
TEATER		
Valle-Sten Maiste	Let's Talk About Love. <i>Kontseptsioonist kiredraamades</i>	13
Anders Härm	Ene-Liis Semper: tühi ruum ja lavaskulptuur	20
	Intervjuu Ene-Liis Semperiga	22
Aare Pilv	Tartu-Unt. Resüme	27
	<i>Mati Undi „Vend Antigone, ema Oidipus“ „Vanemuises“</i>	
Pille-Riin Purje	Kass näub, ja koeral oma päev on ees...	35
	<i>Tambet Tuisu lavarollid</i>	
Vaino Vahing	Garbo. <i>Dramatiseering professor Luule Epneri juubeliks</i>	39
Toomas Lõhmuste	Kaarup ja emotsionaalsed võluväljad	42
	<i>Karl Adra 100. sünniaastapäevaks</i>	
Ants Järv	August käis ikka hoolega saksa käsitöölise seltsi suveteatris. <i>150 aastat August Wiera sünnist</i>	48
MUUSIKA		
Simmo Priks	August Wiera 1853 – 1919. <i>150 aastat sünnist</i>	45
Theodor W. Adorno	Modernism	52
	<i>Tõlge raamatust „Sissejuhatus muusikasotsioloogiasse“</i>	
Jaan Ross	Adorno, muusika ja ühiskond	57
Mart Jaanson	Modernism meie (m)aja peeglis	59
	<i>Pärnu Nüüdismuusika Päevadest 2003</i>	
Heili Meibaum	Barokk avatuse tõmbetuules	
	<i>Muljeid ja mõtisklusi festivali „opeNBaroque 2003“ ainetel</i>	63
Tiia Järg	Sergei Prokofjev 1891 – 1953. <i>50 aastat surmast</i>	69
	Frederic Chiu Sergei Prokofjevist ja endast	75
KINO		
Märt Kubo	President – poliitik või aatemees	78
	<i>Rein Raamatu „Eesti valik 2001“</i>	
Donald Tomberg	Improviseeritud lugu ja žanriga mäng	81
	<i>Rando Pettai „Vanad ja kobedad saavad jalad alla“</i>	
Andrei Plahhov	Taiga – armastuse territoorium. <i>Arvo Iho „Karu süda“</i>	85
Arvo Iho	Inimeste rikkus seisneb nende erinevuses	88
Arvo Pesti	Vene hulluse eripära. <i>Andrei Kontšalovski „Hullumaja“</i>	94
Andrei Kontšalovski	Praegu leiab aset mingi vaimsuse erosioon	96
Aarne Ruben	I am Crazy in Loving You. <i>Elia Suleimani „Jumalik sekkumine“ ja Danis Tanoviõi „Eikellegimaa“</i>	99
Bruce Jenkins	Ameerika uus laine. Meenutus	103
Mikita Brottman	Kesk surma kummastavaid varje I	113
	<i>Manson, Macbeth, Polanski</i>	
Aare Ermel	“Necronomiconi” sari ja teisi kirjastuse	
	“Creation Books” väljaandeid	121
	Persona grata Liina Unt	123

EESTI TEATER JA LINNADIONÜÜSIAD

Dionysose auks peeti Vana-Kreekas mitmeid pidustusi: detsembris maadionüüsiat, jaanuaris lenaiat, veebruaris antesteeriat ning märtsis linnadionüüsiat. Kuigi ma ei tea täpselt seost, haakub sellega ilmselt ka 1961. aastal UNESCO abiga Prantsusmaal asutatud "Rahvaste teater", millest tulenevalt tähistab ITI iga aasta 27. märtsil rahvusvahelist teatripäeva ja sellega kaasnevalt peetakse märtsi ka teatrikuuks. Eestis koos teistega. Ka käesolev ajakirjanumber üritab aru saada teatrikunsti olemuslikust pärisosast ja kehtivusest kohalikul kultuurimaastikul. Olgu selleks siis lacanlik iha, mis Valle-Sten Maiste arvates kiredraamade määramatuse välja elavaks ja teatraalseks teeb või nimetagem seda hoopis dionüüsoslikuks tungiks, mille abil Mati Unt nii oma ainese, lavastuse, esitaja kui ka vaataja ühtsesse, müüdilisse aegruumi sulgeb ning milles Aare Pilv näeb tema lavastaja-fenomeni. Juurde võime lisada ka Kaarupi sooja ja emotsionaalse õpetamismetoodika ning Wiera alustatud teadliku teatrikultuuri, olgugi et ajale jalgu jäädes tunnistati see kehtetuks.

Teatrist ja teatrikuust saaks kõnelda tuhandetest aspektidest, kuid kõike nagu liidaks siiski see ühendav toime: Dionysosel UNESCOni välja. Meeldib ju ka näitlejail rõhutada, et nende näol pole tegemist lihtsurelike, vaid Dionysose sõnumit vahendavate ning aegruume kokku liitvate meediumidega.

Eesti näitlejat on oma valmisoleku ja professionaalsuse tõttu palju kiidetud, rohkem kui eesti lavastajat, kes näib heitlevat "ühendavate" väliskõrvutuste valgel sündiva alaväärsustunde ning kohaliku sihtgrupi nõudmiste vahel. Kired ei lahvata sageli kiredraamades, vaid väljaspool lavaruumi. Ilkuda võiks selle üle palju, näiteks teemal, kas "Vanemuise" "mäss" on tingitud teatrikuisest kevadväsimum- sest või jätkatakse lihtsalt Wiera-aegset traditsiooni, mida Jaan Saul Irdi ajal äratada püüdis ning Priimäe ajal eriti jõuliselt rakendati. Laiemas kontekstis võiks ju ka ironiseerida, et nii nagu Broadway ees nii eesti teater järel. Kõik see oleks aga küüniline ja ebaadekvaatne. Pigem süvendab see kõik siiski tunnet, mis mind ammu vaevanud, et eestlasel kui etnilise identiteedi kandjal on pakatav potentsiaal olla näitlejana performatiivne ja ihasid suunav, eestlasele kui sootsiumi ohvrile on aga see teatrikultuuriks nimetata tulnud vaimse kohandumise kaudu milliganagi, mis olemuslikult võõras. Kas me teatripäeval ootame rohkem Tankred Dorsti rahvusvahelist läkitust, milles ta kutsub üles teatripärandit ja tulevikku dionüüsoslikult ühendama, või hoopis uue kultuuriministri seisukohta teatrimajade dooterimise kohta. Dionysos ei peaks olema protsessor, mida aeg-ajalt sisse või välja lülitada. See pole süüdistus neile, kel argireaalsuses kirk kopsu üle maksa ajab. Pigem idealistlik ja raskesti teostatav soov testida eesti kultuuri teatrihuvi ja performatiivsust laiemalt. "Ühiskondlikud kokkulepped" seda ei selgita, pigem näiteks radikaalne otsus sulgeda kõik teatrid, et vaadata, kas tung teatri järele murrab ka institutsionaalsed tõkked.

Ei loodagi, et eestlase teatrinärvi kompamiseks peaksid käiku minema nii äärmuslikud vahendid, meenutagem vaid, et teatrikuu on linnadionüüsiate aeg.

VASTAB ANTI MARGUSTE

Meie esimesest kohtumisest sügisel 1958 konservatooriumi päevist mäletan, et sa vaidlustasid mu väiteid sageli, öeldes, et me ei tea ju, mis selle või teise asja kohta kusagil Aafrikas keegi parajasti arvab?

See oli omamoodi mäng: eitad midagi, sisimas aga ei eitagi. Ärgitad sellega partnerit, tegelikult veel enam iseennast. Tekitad variante nii või teistpidi mõtlemiseks. Nii juhtubki, et vahel inimesed ei saa üldse aru, mis ma räägin – kas tõsiselt või tõmban neid. Mõni seedib seda mitu päeva tagantjärele.

Sulle meeldib väidelda?

Ei eriti. Mõtlen rohkem ise oma asja. Aga kui tükk aega kedagi näinud ei ole, siis kuulun küll huviga, mis teine arvab. Ja palun, et räägi endast – mitte muusikast, aga sellest, mis teinud oled ja mis mõtted peas. Olen seega mitte seletaja-, vaid küsijatüüp.

Paraku olen praegu mina selles rollis. Mis on sul töös või valmis?

Ei olegi töös – lihtsalt kirjutan veel oma lõbuks. Praegu on muusikas tekkinud hoopis uus tasand, noored on peale tulnud. See on elus ikka nii olnud, tulevad uued tegijad ja vanad jäävad kaugemale, siis kirjutad lihtsalt harjumusest edasi. Kümme aastat tagasi küsiti Tõnu Kaljustelt, et kas ta “Sirpi” tellib järgmiseks aastaks? Tõnu vastas, et jah – harjumusest. Mul on loomunguga sama asi: oled nagu suuskaja mingil kõrgendikul, kust hooga loomulik laskuda. Aga niisuguse tembu tegin “laskumisel” ka ära, et vahetasin pisut “suuski”: nüüd on ju need kompuutrid ja oma lõbuks tegelen nendegagi. Huvitav on, sest sellega tekivad uudsed variandid, need sünnitavad enda jaoks täiesti uue stiili.

Heli ärgitab meest?

Jaa, aga ma ei ole mitte arvuti ohver, tänu sellele tekivad uued, kiired variandid, millel palju tehnilisi plusse. Niisuguseid lugusid on mul tänaseks juba oma kümme kuni viisteist, nende seas päris suuri asju. Näiteks Saksofonikonsert, Fagotikonsert, koorilaule, orelilugusid – olen kirjutanud näiteks Jaanus Torrimile Pärnus.

Pead ikkagi silmas konkreetseid interpreete, kellele kirjutad?

Nojah, Lembit Saarsalu oli nõus, tegin talle kontserdi valmis... Aga hoopis isemoodi on see, et kui neid elektrilisi klahvpille poleks olemas, siis ei teeks ma elu sees midagi sellist. See tuleneb kuulmisest. Lugesin äsja Šostakoviči mälestusteraamatut, sealt jäi mulle eriti meelde pilt, kus ta istub, jalg üle põlve, laua taga, koduselt riides ja lihtsalt kirjutab – temal oli sisemine kuulmine. Paljudel on, minul aga ei ole. Minul tuleb vist siit sõrmede seest, kui üldse tuleb. Paned käed klahvidele ja hakkad kuulama...

Sul oli see nii vist algusest peale – sinu III või IV kursusel loodud Klaverikontsertiinos, mida Helju Tauk rõõmsasti mängis, on sõrmedega leidmine otse tajutav. Tore lugu. Mis rolli mängib miljöö?



Anti Marguste veebruaris 2003.
Harri Rospu foto

Taustadega on ka üks imelik asi. Kord iluuisutamise võistlusi jälgides istusin teleri ees ja klahvide taga ja tegin oma lugu, välja tuli klaveripala “Kivistunud kastepeesad”, mis enda arvates täitsa kopsakas sai. No ütle seda inimese lollust nüüd! Aga küllap paljud teevad nii. Runnel vist on ka üks niisugune mees, kellele meeldib, kui ümber on sagimist, ja tema teeb ikka seal vaikselt oma asja. Niisuguseid hetki on mul ka praegu.

Et mitte nimetada seda tööstiiliks või osaks sellest? Süvamuusikasse tulid sa üldse kuidagi kaudu. Kust sa pärit oled, miks TPIsse majandust õppima läksid ja kenasti diplomini jõudnuna kahekümne neljaselt hoopis teist laadi stuudiumi ette võtsid? Isakodu oli sul Pärnu külje all.

Elasime Are koolimajas, isa oli koolijuhataja. Olin maapoiss selles mõttes, et põllupidamine käis asja juurde, kõige heinateo ja sõnnikuveoga. Isa mängis pilli, olid pasunakoor ja pühapäevased esinemised – neid sai kuulatud. Nüüd on uus kivihoone või juurdeehitus, viimasel korral mööda sõites märkasin, et vanal koolimajal olid aknad eest. Toona oli hoone veel uus, 1920.-ndate paiku ehitatud. Seal käisin algkoolis, tegime sõja päevil poistega orkestrit ja mängisime pidudel: vend akordionil, mina klaveril, veel kuulusid meie punkti klarinetist ja trummar.

Mis vennast sai?

Vend Mart on keemik, töötas Keemiainstituudis, nüüd on Tehnikaülikoolis. Käisime mõlemad Pärnu 1. keskkoolis, Mart tuli vanemana pärast lõpetamist TPIsse, mina – et oleks kergem toime tulla, läksin talle järele ja lõpetasin 20. keskkooli juba Tallinnas. Tegime selles koolis ka orkestri ja mängisime pidudel. Aga mitte Pärnu maantee äärses majas, mida alles taastati, vaid Kevade tänava koolis – meie käisime hommikupoelses vahetuses, westukad õhtupoelses. 22. keskkoolis olime 1949. aastal tegelikult esimene lend, pärast meid koliti alles oma majja. No ja edasi läksin TPIsse ja et just majandusse, siis lihtsalt sellepärast, et klassivennad läksid ja mingeid konkreetseid pürgimusi ega huvialasid ei olnud. Tartu oli aga igas mõttes kauge. Ega ma mingi suur lugeja ka olnud, pigem huvitas mind rohkem tehnika kui humanitaaria.

TPIs oli siis ja on vist praegugi nii, et iga mehepoja palav soov oli kuuluda TPI meeskoori, selle dirigent Arno Kallikorm oli eesti mees ja lauldi omi laule, oli isegi nagu rahvuslik korporatsioon, muusika pealekauba?

Esimene kord ei võetud vastu. Ega mul lauluhäält ole kunagi olnudki. Aga koolivennad olid ees ja see oli väga prestiižne, ma ei jätnud ja järgmisel aastal läksin läbi ka. Seal oli siis huvitav elu. Ja mehed, nagu Leev Kuum, praegune Konjunktuuri Instituudi juhtiv teadur ja paljud teised.

Maailm on tõesti väike, ka meie teretame Leeviga sellest vanast ajast peale, kui Harjuoru tenniseväljakuil “Kalevi” esivõistlustel valjuhääldi teatas, et kohtuvad NSV Liidu teeneline meistersportlane Keres ja I järgu sportlane Buldas (võitis Buldas). Kuidas TPI meeskoor sind ka muusikaliselt mõjutas?

Selle tegevus haaras, meeldisid harjutused ise Tombi klubi keldris, rääkimata “välisreisidest” Riiga ja Leningradi ja muidugi Balti riikide tudengilaulupeod. Noodipaberit pruukisin siis ka, kuid seda tegin ammu juba orkestri päevadelgi. Tõsine oli TPI ajal aga see, et hakkasin käima Heliloojate Liidu noorteseksioonis. Seal juhendasid tööd Edgar Arro ja teised, enamikus konsi õppejõud. Asi huvitas.

Muidugi mõjutas kooris käimine mind tugevasti, puutusime kokku Türrpu, Villem Kapi ja kogu toonase repertuaariga. Praegugi on koorile kirjutades kasuks, et tunnen kogu seda koori sisemist õhkkonda, kirjutades kujutan hästi ette, kuidas mu lugu õpitakse, mis hakkab proovis toimuma, sestap jätan mõned asjad loosse panematagi.

Agah, klaveripaladega proovisin juba Ares. Suur "opus 1" oli nagu Straussi valss – isal olid nootidena eeskujud kodus olemas. Tegin samasuguseid, kordamistega ja puha. Ühe loo mängisin Pärnus ülevaatuselgi, see võis loll küll olla, aga nüüd ma kuulaksin hea meelega, mis see oli. Nii et ma olen ikka esinenud kah! Ja veel. Meil oli kodus rahvalaulude kogumik Kuusalu viisidega, võtsin neid sealt ja muudkui seadsin kuulmise järgi klaverile. Nii tulebki loomingut teha: enne loomingise, siis hakka vaatama, kas läheb õigesti või mitte! Või jäägu see töö muusikateadlastele. Agah mul käis see tegemine tunde järgi – kuulmine ja jälle need sõrmed: paned käed peale ja siis kuulad, kui ei meeldi, teed jälle teistmoodi ja nõnda edasi.



Vend Mardiga
Are koolimaja trepil.

Katse-eksituse meetodil, öeldakse tänapäeval.

No vend õpetas ka pisut, ta sai need klahvid enne kätte, näitas siis mõned harmooniad ette. Tõsiseks läks asi muidugi Heliloojate Liidus, see oli umbes aastatel 1950–1951. Alustasime kohe teooriaga, kohe harmooniaga. Loomingutund käis eraldi, õppejõu juures kodus, algul oli Aado Velmet, hiljem tuli Uno Naissoo. Kirjutasime oma lugusid, neljapäeviti tulime kokku ja kuulasime üksteist. Agah see oli see madalam tase, kõrgem, need päris heliloojad, – oli omaette, neile vaatasime alt üles ja nende töökoosolekutele ei julgenud me algul sugugi minna, hiljem küll. Üksteise lugude kuulamine arendas hullumoodi, pani mõtlema ja juurdlema, et mis mulle mispärast meeldis või ei meeldinud, mis ja miks teistele meeldis või ei meeldinud. Õppisid sedasi midagi ka ise uut. Igatahes juurelda sai palju, eriti hiljem, päris koosolekute üle. Hakkasid taipama, miks keegi korüfeedest nii või teisiti ütleb, kes tõsiselt, kes moe pärast. Näiteks Lepnurm rääkis vähe, agah kui ütles, ütles valusalt ära, samuti Leichter. Teised olid rohkem keerutajad.

Kellega omal tasandil lävisid, millised olid su suundumused?

Oli ju minust ealt vanemaidki mehi, näiteks Evald Vain, läbi sain kõigiga, agah niisugune tüüp ma pole, et kutsun kellegi koju, istume maha ja hakkame arutama.

Koduteel, seda küll. Kirjutada püüdsin aga mõlemat, nii estraadi kui tõsist muusikat. Siia maani pole vahet, teed kas laulu või libised klaveripalas iseenesest teisele pinnale, kui teed koorilaulu, läheb see jälle oma liini pidi. Ühesõnaga, olen kõigesööja, tänapäevani. Alles oli Tartus üliõpilaslaulupidu, pärast oli aega ja veetsin öö saalis, kus noored püherdasid põrandal ja tuled välgutasid, – harjud ära ja pole midagi. Mis sellest aga arvata, see on omaette teema.

TPI lõpetasid 1953. aastal ja ei läinudki tööle majandusministeeriumi?

Ei, sellaks oli muusikaõppimine noorteseksioonis juba poole peal, ühel talvel küsisingi Edgar Arrolt, et kuidas oleks edasiõppimisega, ta ütles, et Mart Saarel olevat konsis jäänud tunde vabaks. Ega kohe ei saanud, kuid sügisel tegin eksamid ja pääsesin sisse.

Ja Saare juurde? Missugune oli esimene mulje?

Ei mäleta täpselt ja ega mina ei oska teiste moodi temast võrtsitatult rääkida, mis kõik juhtus. Mis seals ikka oli: istud tema kodus, seal Kadriorus katuse all toas, klaveri taga, ta annab ülesande, et niisugused ja niisugused noodid – mis akord see on? Ise istub akna all, võtab saapad jalast ja kuivatab, selg minu poole, sokke. Saarele meeldis ise mängida meie asju, ta tegi seda väga süvenenult. Kord, kui Elli Jalajas üht mu laulu laulis, elas Mart kaasa igale noodile, mis mul klaverisaates leidis. Vaat, see oli alles elamus, kuidas ta otsis sellest välja kogu tuuma! Õpetamisest endast ei oska midagi öelda, jõudsin väga vähe aega ta õpilane olla, vaid oma esimese aasta. Tegime koorilaule, ühe loo ka kahele klaverile. Tagantjärele kohtusin nüüd Saarega jälle: tegin seade Mart Saare näidendimuusikast “Kadunud printsess”, mis algselt oli klaverile, igasugu tuubade ja fagottidega. Sellega käisin tema harmoonia läbi, kolmveerand sajandit tagasi tehtud – küll oli huvitav! Muidu ju ainult kuulad, aga teine asi on ise kõik läbi käia – milline harmoonia on tal seal sees!: pidevalt midagi liigub, midagi juhtub, kaldub kuhugi, tekivad pided. Sellest jäi praegugi veel midagi endale külge, õppimise ajal ei saanud ma veel kõigest aru. Minu jaoks on kõige tähtsam, et ma sellise inimesega üldse kokku sain. Milline sisemine vaimsus! Aga aru saad sellest alles aastakümnete pärast. Kui oled juba ise dotsent, see kõige tavalisem õpetaja, loodad, et see, mis sa ise oled, – äkki see kandub kuidagi edasi ka lastele. See sisemine hea-dus, nii vähe, kui mul seda sees on. Ehk on midagi Saarest? Mõni lõpetaja on tükki aega hiljem tulnud rääkima, mida ta minust arvab. On räägitud päris hästi ja öeldud veel asju, mille peale elus ise ei tule. Tunnis ei tea kunagi, kuidas keegi



TPI vana hoone ees
1952. aasta sügisel.

midagi vastu võtab, vähe sellest — ega tema ka ei saa veel sel ajal aru, temalgi võib midagi plahvatada alles viieteistkümne aasta pärast. Samas, kui on tipprikas mees, siis see, mida ta aine kohta ütleb, on teisejärguline selle kõrval, mida ta olemus räägib. Võta kas või näitlejad — mõni lihtsalt ilmub lavale ja sa saad nau- dingu, teine kargab nahast välja — ja ei midagi. Juba see, kui lähen midagi oodata- valt huvitavat kohtama, annab mulle laengu. Spordis on samuti — mul ei tarvitse võistlusele minnagi, aga kui tean, et too või too on praegu Tallinnas... Või kui olen võistlusel, kus ta seekord ehk ei saavutagi erilist tulemust, kuid juba teadmine koos oldud hetkedest annab hea sisemise tunde.

Kas Saar suunas sind rahvamuusika poole? Sinu järgmine õpetaja oli Anatoli Garšnek. Kuidas oli temaga?

Ei, Saar nende viisidega peale ei käinud. Garšnek... Seda olen ka tagantjärele mõtlemata hakanud, et setu muusikast olen saanud põnevaid harmooniaid, nü- suguseid "minekuid": tekivad igasugused suured tertsid, kui paned niipidi või siis naapidi kokku, sünnivad täiesti põnevad kõlad. "Sümfoonilistes runodes" seda tarkust kasutasingi. Igatahes vahva maailm tekkis seal. Anatoli puhul oli



selles isiklikul eeskujul suur mõju. Samas, ega ta otseselt ei suunanudki vä- ga. Aga kui ma nüüd kuu- lan tema lugusid, märkan, et mul on temaga palju ühist. Ei pääse sellest, kui puutud kellegagi kokku, kuulad tema muusikat.

Konservatooriumi lõ- putööks 1960 oli mul I süm- foonia. Tegime esimese poole ära, siis laskis Garš- nek mind vabaks, teise poole tegin ise ja see läks nagu uues stiilis, hoopis teist moodi. Kirju lugu tuli.

IV kursusel 1959. aastal tunnis Tallinna Riiklikus Konservatooriumis.
Vasakult: Raimond Läte, Anti Marguste ja Anatoli Garšnek.

1960.-ndatel kirjutasid oma kuuest sümfooniast viis. Minule on eriti meelde jäänud 1967. aastast Neljas. Selles, aga ka üldse, olid sa toona hästi konst- ruktiivne, vorm oli hästi "loetav".

Kui ma õigesti mäletan, siis selle lindistas Arvo Pärt ja ütles, et see võiks olla tudengitele näidisõppevahendiks — vist mitte halvas mõttes. See oli tõesti konst- rueeritud, laisa mehe konstruktsioon. See käis nii: tegin loo valmis — keelpillid olid siin, nüüd hakkasid puupillid siin mängima, siis tulid vaskpillid, löökpillid [näitab kätega — *I. R.*]. Tegin esimese osa löökpillidega, vaskpillidega sai teine, puupillide kolmas osa ja lõpetasid keelpillid. Nii et kõik kordus. Aga kui teos kokku kõlab, ei kuule kõiki neid osi eraldi, siis tekib tervik, tegelikult on see vaid

üks täpne kordamine. Milleks vaeva näha, kui niiviisi saad paremasti tulemuse, pole vaja hakata eraldi komponeerima. Siiani lähtun sellest, et materjali ei tohi olla palju, siis see lihtsalt ei jõua kohale. Nõnda ka lauludega – teksti ei tohi olla liiast. Mõni aga võtab kätte ja muudkui laob materjali riita. Hillar Kareva oli kord hädas ühe oma looga (oli see sümfoonia?), et liiga palju teemasid, ütles isegi, et kaotas orientatsiooni. Et suurvormi üks telg valitseks, peab see olema.

Kas sa kirjutama hakates kujutad tulemust ette?

Jaa, muidugi. Niisugust kuulmist mul küll ei ole, et näen partituuri ja siis kuulen seda. Aga tükkaaval saan küll teha: võtan mõne lõigu, käin selle elemendid endas tuhat korda läbi, lõpuks kuuled ikka ära olulised asjad, aga tervikuna, pealegi veel kiires tempos – see on võimatu.

Ent seejärel elavas ettekandes – on sind üllatused tabanud? Oled kunagi ümbertegemise isu tundnud?

Eriti ei ole, parem on teha juba uus lugu. Väga põhjalikult untsus asja ümber ei tee. Aga esimesed proovid, kui järjepanu tuleb parandada noodivigu, orkester läheb närvi ja siis lõpuks midagi ka tuleb... – pead kõva mees olema, et seejärel öösel rahulikult magad ja teise proovi veel lähed! Aga inimene, loll, on niisugune loom, et harjub ära. Mina olen küll niisugune. Tee sa nii halb asi kui tahes, viiendal päeval vaatad: täitsa hea! Rumal komme jah, harjuda ära halva asjaga.

Mis sa üldse inimesest arvad?

Peaasi, et oleks oma moodi. Kui hakkad kunsti tegema, peab selles olema see oma mina, see peab kuskilt välja lööma, kas või natukenegi. Kui siit uuema muusika peale minna, siis selle helikeel on laiale kuulajaskonnale juba nii kee-



Eesti NSV Heliloojate Liidu noortesektsiooni töö kokkuvõtete tegemise puhul 1955. aastal.
I reas vasakult: E. Arro, P. Karp, U. Naissoo, A. Velmet, K. Sillakivi, B. Körver;
II reas vasakult: 2. A. Marguste, 3. E. Vetemaa, 4. U. Veenre, 5. N. Laanepõld, 6. E. Vain, 7. L. Ehala.



Abikaasa Elleniga 1964. aastal.

rukas, et selles ennast näidata on päris raske. Need nüüdisaegsed kompositsioonid on kõik omaette pärlid, aga lähivad nagu üksteise peale. Piltlikult öeldes võid tänapäeva muusikas siit kohalt tüki ära võtta ja sealkohal tüki asemele panna ja ei juhtu midagi. See oma nägu, oma kõrv – see peab muusikas olema. Kuid samas, niikuinii me ei kuule neid Austraalia heliloojaid, ei kuule ka Peruu kompositsioone. Elame siin omas Pärnu, Röpina miljööös. Oma nägu sõltub täiesti sellest, kuidas ja kuhu sa sündinud oled, mis sinu sees on. Kui on hõredavõitu, teed küll häid lugusid, aga ...

... aga kust see sisse tuleb?

Kes seda teab. Mida vanemaks saad, seda enam hakkad mõtlema selle kõrgema asja peale, ikka tuleb sealt midagi inimesse, ühel rohkem, teisel vähem. Ja kui ta on su sees olemas, siis sa võid isegi halvemini kirjutada, aga see

on väärtuslikum kui see, kui sul puudub oma nägu. Hea muusika küll, mis liigub ja kõik on korras, aga ei eruta eriti. Seiskem siis selle eest väljas, et omada sisu. Aga seda jälle ei saa ise teha ju...

Pikemata on selge, et oled tolerantne inimene.

Ei ole! Miks? Tont teab, ega ma loomulikult vehkima ei hakka, mõtetes küll, mõtetes saab seda teha. Kas või raadiot kuulates, või kontserdil. Seevastu huvitav on kuulata mõnda "oma tasandil", aga võõrast lugu, selle kulgemisega kaasa minna. Nagu köögiuksest siseneda ja sealt midagi endale kasulikkuga kaasa võtta; mis kuuldes meeldib, selle jätab endale ka meelde. Aga teist väga maha teha või kiita – see ei ole minu loomuses, las tema teeb oma muusikat.

Sulle siis meeldib muusikat kuulata?

Jah, meeldib küll. Eriti uut muusikat. Need vanemad mehed sealt aastasadade tagant – kiidetakse küll seda ja teist, aga ma ei lähe nendega kaasa, sest helikeel on niisugune teada juba, nad on üheplaanilised, asuvad ühel pinnal. Dominanttoonika süsteem on kulunud. Teisalt aga, mida rohkem uut, seda rohkem paneb kuulama. Stiili poolest. Mida tänapäevasemat kuulata, seda rohkem tuleb masina- ja elektronmuusikat, see annab palju mõtlemisainet. Üks mõte viib mind selleni, et muusika mõiste peaks avarduma, see peaks olema ilus ja hingele, kaunis ja ülistav. Kui kuulad aga toda "tehnikamuusikat", siis see ikka väga ängistab ja muserdab inimest, nii palju koledust on seal. Aga see koledus nimetatakse tänapäeval ümber. Muusika on minu nägemuses puu, sellel harud, kust hargnevad järgmised oksad. Too üks haru on nüüd elektronmuusika või tämbri muusika oma oksakestega, mis kõik tänapäeval olemas, ja edaspidi tulevad – olgu siis

kerge muusika oma *beat*'i või eurolauluga – see ei ole m u u s i k a, sellele peaks andma muu nime. See ei kuulu enam minu puu juurde. Minu puu juurde kuuluvad samuti näiteks kas või eelmise sajandi laulupeod, – sellele tasuks küll kasvatada uusi oksid nii, et vana tüvi jääks alles, latv püsiks värskelt rohetavana. Kuidas seda teha, seda me veel ei tea, Hirvo Surva ehk juba teab, tal pidi ideid olema. Tal on otsiv vaim, au ja kiitus, kui ta midagi leiaks.

Meie jutt kipub ka puu ladvana harali ja ma pole kindel, kas sa sinna mitte mõnd provokatiivset “varesepesa” ei sokutanud. Lähme tagasi sinu loomingu juurde. Tundmata sellest küllaltki suurt osa – oled minu jaoks liiga palju liiga erinevates žanrites kirjutanud –, söandan sinu orkestrirunode kõrval endale enamgi veel meeldida lasta “Orelitoonidel” aastast 1974.

Oh ei, see ei tulnud välja! Üks asi, et selles on vähe orelit, pole nagu “orelitoonid”; teiseks on lugu ise ka kuidagi... Runod jäävad rohkem alles. Ütlen jälle, et kui ma midagi teha ei oska, võtan selle saani, milles on rahvalaul, istun peale ja lasen sihti! alla kuni järgmise rahvalauluni, võtan uue ja lasen jälle alla. Need on niisugused lollikindlad asjad, sajandeid olnud ja neis on nii palju elu sees, nendega ei saa eriti vigurdada. Huvitav on see, et rahvalaulud on suuresti üheaolised oma meloodiakujundite, toonide poolest, toonideks neid hüütigi, need ei ole viisid. Võtad ühe, siis teise – see samasugune, esimese viimased noodid samad, mis teise esimesed. Ühendad need, tekivad ühised motiivid, viiest-kuuest sellisest hakkad lugu kokku panema, tugipunktid kenasti olemas. Ja ongi niisugune pikem vorm valmis. Kord koolis lasin ühel õpilasel võtta eesti rahvalaulud (ei mäleta enam, mis liigist), läbipaistva paberi vahel aetas ta need värvilistena üksteise peale. Tekkis niisugune vikerkaar ja summas joon, millest nähtub, et “põhjaks” ongi vaid üks alglaul, mida lauldi. Ikka nii, et esimene ja teine takt liikumisega üles kuni kõrgpunkti, kust tuleb jälle alla, neid, kus meloodia kohe liigub üles, et siis laskuma hakata, neid on vähe. No ja lõpuks võib selliseid viise ka ise sama joone järgi tegema hakata, polegi vaja Tampere kogudest otsida. Mis ma siis halvem olen kui rahvalaulik, ma olen ka rahvas! Ma, loll, panen ainult oma nime loole külge.

Viimase, Kuuenda sümfoonia kirjutasid üle kahekümne aasta tagasi, kas nii jääbki? Või kas nimetuses ongi üldse küsimus?

Ei-noh, praegu on üldse teine tasand. Ja uus põlvkond, millest rõõmu tunda. Milleks vägisi rinda pista, lõpuks olen ju elus juba oma asjad ära teinud... Korrata ei taha ja kui uut soovida teha, pead olema kõva käänd, mida mina ei ole. Miks



Niikuinii me ei kuule neid Austraalia heliloojaid, ei kuule ka Peruu kompositsioone, elame siin oma Pärnu, Räpina miljööös...

Fotod TMMi arhiivist

peaski minus olema veel järgmine ja sellele järgmine põlvkond? Ma ei ole nagu Stravinski, kes oli alati esirinnas. Uus põlvkond tähendab igati uut seltskonda – dirigendid, pillimehed jne. See on täiega ka uus mõttelaad. Ja kui sinna ilmub keegi vananenud “noodiga”, see ei lähe neile ju pihta! Täpselt samuti kui vanad ei võta omaks kedagi “kaugest saabumata sajandist”. Lõpuks on veel olemas ka kuulaja – ega tema oota harjumusvälist, vaid ikka seda, milleks keskkond ja raadio on ta ette valmistanud.

Kas pead võimalikuks, et näiteks sinu Neljandat sümfooniat juhataks mõni noor dirigent või loodaksid mõnele “vanamehele”?

Pea küll, sest ega see oleks nüüdisloomingu pähe välja pakkumine, olnud ikka mängitakse. Muusikafondis on meil lindistatud muusikatki riulites meetrite kaupa, – kui palju on seal head eesti muusikat! Miks me ei kuule seda? Aga kõike kuulata olekski vist võimatu, sest kus seda teha? “Klassikaraadio”, kui nad tahaksidki, ei mahutaks seda oma programmi ära. Pool sajandit tagasi – siis jah, vahepeal on aga tohutult juurde kirjutatud ja üha rohkem kirjutatakse, EMA on suuri andeid tulvil. Kontsertidel on aga kordusettekanded mõeldamatud, uue pakkumine on sedavõrd intensiivne. Lihtsalt ei mahu. Aga au ja kiitus “Klassikaraadiole”, nad teevad tohutult head tööd, kuid füüsikaseadused ise seavad piirid. Ja mul kodus ajab oma loomingutki juba üle, ainult sedelitega kartoteek mahub segamatult ära. Olengi mõelnud, et peaks koristama hakkama.

Ära sa, jumala pärast, Gogolit küll järgi!

Jaa, aga olen ikkagi hädas selle opuseerimisega: mida jätta, mida mitte. Sest vaatad küll, et lahja lugu, aga nii kui miski iva siiski leiad, jätad alles ja paned numbrigi külge. Pärast mõni vaatab – küll on loll, mis pahna alles hoidnud! Uute lugudega on aga nõnda, et need tunduvad alguses ikka head, muidu ju ei teekski. Nii need väärtusetud väärtused kogunevad.

Ja hea, et kogunevad, maailm neist lõhki ei lähe. Ära unusta, et peaaegu kogu su looming on aegade jooksul kõlanud, sel kõigil on olnud esitajad ja kuulajad.

Neile olen sügavalt tänulik. Kas või dirigentidele. Loeksin nad kõik ette, aga neid on nii palju. Kahju vaid, et minu asju ei juhtunud dirigeerima Gustav Ernesaks, kuigi elasime ühes aegruumis. Toona ei olnud mul talle veel midagi pakkuda. Täna saan eelkõige Roman Matsovit, Eri Klasi, Neeme Järvit, Paul Mägi... Matsovi kohta ütlevad kõik, et ta oli mees, kes eesti muusikat väga südamega võttis. Ja hämmastav, et täiesti uued lood, millest võis arvata, et need pole täisväärtuslikud – kuidas ta aitas neid ette valmistada. Need korduvad tema kodus käimised, arutlused, nõuanded, pliiatsi ja kummi kurnamised... Oli lihtsalt fantastiline, vastutulelik mees kogu eesti muusikas. Või võtame meie tippkoorijuhid Eesti Raadio Segakoori ees, lauljad... Ma pole olnud miski popp helilooja, aga mind on aidatud isegi üldlaulupidudele. On ikka elamus, kui niisuguse rahvahulga ees kuuled oma laulu kõlamas. Elamus oli seegi, kui üle-eelmisel aastal Hiiumaal lapspianistide võistlusel oma pala (kohustuslik “Karukellamäng”) mitmekümnelt konkursandilt kuulda sain. See tekitas tunde, et mõned lood jäävad mõneks ajaks alles siia maa peale.

Küsinud IVALO RANDALU

LET'S TALK ABOUT LOVE

Kontseptsioonist kiredraamades

Peeter Tammearu "Niskamäe kired"
"Ugalas", Tiit Palu "Rõõmu kaalud" ja
"Nüüd ja igavesti" "Endlas"

VALLE-STEN MAISTE

Siinne artikkel püüab arutleda eesti teatris pakutavate kiredraamade kontseptsioonide üle. Isegi kui ühe või teise konkreetse lavatöö sisuline haare on laiem, moodustavad sugupooltevahelised suhted, kired ja armastus, tähelepanuväärse, et mitte öelda kandva osa lavastuste ainesest. Ometi langeb intellektuaalselt intrigeeriv mõtestuspüüd sellele temaatikale osaks väga juhuslikult.

Minu eesmärk ei ole siin nürimeelsete romantiliste klišeede vohamisele osutades kriisi kuulutada – laia publiku maitsele vastu tulevate meelelahutuslike ja heakodanlikku hedonismi toitvate lavastuste suur osatähtsus meie teatrirepertuaaris pole saladus. Pigem tahaksin propageerida laialt levinud arusaamadele vastupidist veendumust, et ka intiimsuhted ja nende kujutamine kunstis on teema, mille üle saab ja tuleks täiesti arupäraselt mõelda, samuti nagu me seda teeme sotsiaalsete probleemide, eetika jm küsimuste puhul.

Siin võidakse ehk küsida, kui kaugele võib ja saab ikkagi kõige mõistusparastamisega minna? Kas nii ei taheta röövida viimastki õigustust ja ruumi emotsioonidelt, tunnetelt, loovuselt, sisemiselt spontaansuselt? Arvan, et siiski mitte. Siin kirjutaja sooviks ei ole abiellu või seksuaalsuhtesse astujaid teoreetiliselt või koguni teaduslikult oma tegevuse motiive ja võimalikke tagajärgi läbi kaaluma manitseda. Vas-

tupidi, arvan, et ka paljud näiliselt arupärasemad tegevused alluvad palju rohkem sattumusele ja juhusele, kui üldiselt arvatakse, ning igasuguse mõtestustegevuse mõju millele tahes jääb igal juhul mittelõplikuks ja kaudseks. Ammugi ei usu ma, et mõtestuse ulatus oleks kuidagi kvalitatiivses suhtes tõega. Ometi aitab mõtestus läbi näha illusioone ja vältida klišeesisid.

Iseenesest on püüdlus kõrvaldada kire ümbert illusioonid igasuguse iha liikumise loogika vastane. See tähendaks Hadest, postjaloolist igavussurma. Siiski ei tähenda klišeedest kinni hoidmine kiresuhte puhul alati seda, et armastust kaitstakse argisuse, labasuse, müsteeriumi purustava pealetungi eest, vaid tihti ka vastupidist. Kandes uskumust, et armastus on juba iseenesest midagi ainuomast ja kordumatut, mida ei ole võimalik ja vaja mõtestada, eitatakse tegelikult iha seotust ümbritseva sotsiokultuurilise reaalsusega ja põlistatakse tihti tahtmatultki valitseva tegelikkuse poolt peale surutud suhteid, tõrjudes nende varjatud äärealadelt viirastuvaid võimalikkusi.¹

Otseselt pole viimane siiski meie aja probleem. James Joyce olevat süüdistanud D. H. Lawrence'it, et viimane propageerivat seda, mis kogu maailmas propageerib ennast ise. Liberalismi ja kommunikatsiooni ajastul pole idealistlikud illusioonid takistanud iha avaldumismvormidel jõudmast elu- ja kunsti-

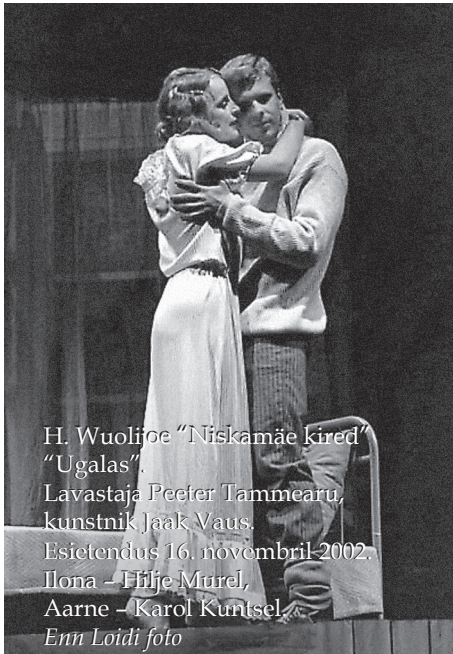
praktikates kõigekülgsete lõpmatute variatsioonideni. Kõik uus on siin mitte hästi, vaid sageli ka äsja unustatud vana ja raske on kujutleda vahekordi, millele olnust pretседendi leidmisega raskusi oleks. Ka ohtrate naiste- ja eluajakirjade poolt pakutav kiresuhetealane diskursus suudab vastavasisulisel rikkalikule nõudlusele jõudsasti vastu tulla, kattes ka nišid ja “kõrvalekalded”. Probleem on neil, kes antud valdkonnas sooviksid midagi kunstiliselt tähelepanuväärset või intellektuaalselt ja sotsiaalselt põnevat ja ehk ka olulist või küpset öelda.

Kiresuhted on valdkond, milles näib üsna ületamatu jõuda tajumuseni, et ka siin valitsevatel praktikatel ja arusaamadatel on omad ajalooliselt sattumuslikud tagamaad ja eeldused, mille toimimist on täiesti mõtestatud ja distsiplineeritud alustelt võimalik kirjeldada, neid kirjeldusi ka omavahelises viljakas vastumängus edasi mõtestada jne. Usutakse, et kiresuhete kunstilisel ja arupärasel reflekteerimisel polegi võimalik muu lähenemisviis kui kiresuhete endi puhul, kus edu tagavad arvatavasti sünnipärased ja jumala armust saadud suvalised vastuolulised ja klišeelikud välgatused. Paraku pole selliselt saadud tulemuski enamasti midagi rohkemat kui suvaline, vastuoluline ja klišeelik. Kuidas analüüsida talupoegade suhet maaga, linnaühiskonna kujunemist jms, sellest on eestimaise haridusega inimesel veel mingi ähmane ettekujutus ja edasipüüdlikumad taipavad küsida uuemate sotsioloogiaõpikute järele. Armastus aga ei ole kontseptuaalse, mõtestatud analüüsi teema.

Ja kuidas ta saakski olla. Pole ta ju eriti mujalgi, ning meil puuduvad täna veel soouringutealased stuudiumidki, rääkimata kraadiõppest. Laps meie kodumaal ei satu tõenäoliselt veel mõnda aega loengusse *à la* “Armastuse kontseptsioon eesti kirjanduses Jaan Oksast Kaur Kenderini” ega ka mitte “Koidu-

last Elo Viidinguni”.² Kiresuhted usutakse olevat enesekindla enesemõistetavuse ala, kus igaüks arvab end spetsialist olevat, kuna on ju kogenud kordumatuid ja ainuomaseid, suuri ja sügavaid hingeliigutusi, vahekordi, tundmusi ja hetki. Valdav on romantiline illusioon ainulaadsest kirekosmosest, mis luuakse spontaanse hoo käigus tühjalt lehelt ning mis allutab kõik muu. Küsimus ei ole selles, et ei peeta heaks tooniks, vaid lihtsalt ei taibata jõuda vähegi komplitseerituma liigenduseni, mille kohaselt seks, armastus, abielu ja lugematud asjasse puutuvad osalt kattuvad nüansid ei ole mingi ühtne ja selgelt determineeritud struktuur, vaid seoste tervik, mille nii- või teistsugune avaldumine ei ole seletatav struktuuri endaga, vaid on olemusel juhulik või sattumuslik.³ Tegelikult nendest tagamaadest, mis määravad mainitud sattumuslike suhete reeglid, võimalused ja toimimise, ongi mõtet alles rääkida.

Üldiselt on eesti teatri suhetedraamasid eespool toodud silmas pidades muidugi üsna igav vaadata, kuid meie teater ei ole kirgede ja iha liikumise mõtestatud ja intrigeeriva esituse poolest ka absoluutselt eemalseisev. Meil on olemas vaieldamatu korüfee Mati Undi näol, kelle praktiliselt iga lavastus on olnud intrigeeriv kireanalüüs. Mikk Mikiveri mõnede viimaste lavastuste asjaomast kõnekust olen vaagunud mujal.⁴ Ka on olnud juhuslikke õnnestumisi, kus lavastused kukuvad nii välja, et nende najal on põnev antud teemal edasi mõelda, kuigi lavastaja edasised tööd pole mõeldule enam samaväärset toidet andnud, nt Ain Mäeotsa omaaegne “Undiin” jpt. Üks lavastajaid, kes kiresuhete teema nii mõnigi kord ambitsioonikamalt ette on võtnud, kui seda võimaldab toetumine klišeedele, on Tiit Palu. Vaieldamatult on siin oluline Palu lavastus “Ohtlik lähedus” “Vanemuises”. Käesolevas loos vaatlen Palu “Endlas” tehtud lavastusi “Rõõmu



H. Wuolijõe "Niskamäe kired" "Ugalas".
 Lavastaja Peeter Tammearu,
 kunstnik Jaak Vaus.
 Esietendus 16. novembril 2002.
 Ilona – Hilje Murel,
 Aarne – Karol Kuntsel.
 Emm Lõidi foto

kaalud" ja "Nüüd ja igavesti". Kontrasti mõttes on abiks ka Peeter Tammearu "Niskamäe kired" "Ugalas".

"Niskamäe kired" on muidugi selget ealist ja soolist sihtgruppi silmas pidades tehtud menulavastus, millelt tänast teatripoliitikat arvestades on küllap kohatu nõuda mingit tõsiselt võetavat sisu. Ei suuda end siiski tagasi hoida hullusärgiga mööda kõrbe jooksmast. Aastaid on räägitud, et toome vähenõudliku sisuga lavastustega publiku saali, siis harjuvad nad suure kunsti ja eksperimentidegagi. Aga hoopis teater on harjumas üha enam publikutükki-dega. "Niskamäe" saalid on täis ja aplodeeritakse püsti seistes. Kuid sisuliselt olid kokku riisunud samad mõjurid, mille najal pool Eesti rahvast seebi vaba voolavuse algusaegadel kui naelutatult "Metsikut roosi" vaatas. Tõsi, lavastustervik oli meisterlik, isegi käsitööoskuse musternäide, ja nüansid rafineeritud. Kogu "Ugala" trupp oli laval ja andis oma parima. Kuid sisuliselt mängiti pikad tunnid labaseimate võtete peal, kus armastuse ja eluõnne tee jagub saatuse ja kurjade olude sunnil luge-

matuid karisid, mille najal pisarat poetada, ohhetada ja ahhetada, et siis piinarikka öhtu neljanda tunni lõpul lasta "Tõelisel Armastusel" võita, eelarvamuste, olude ja sotsiaalsete piirangute kiuste ja üle. Primitiivsem skeem, mis ka kõige vähenõudlikumale televaatajale suunatud tänapäeva kommertsprogrammide sisulise, vormilise ja ainelise mitmekesisuse taustal õbluke näib, rääkimata täiesti uhketest tänas-tele vaatajatele kättesaadavatest nišiserialidest.

"Niskamäe" kontseptsioon on iseloomulik, kuna mitte ainult lai publik ja argiteadvus, vaid ka hulk neid, kes viimast kunstilisel ja meelelahutuslikul moel kujundavad, näivad armastusest aru saavat viidatud naiivsuses. Küllap pole vähe neid, kes "Niskamäe" sõnumit tajuvad mitte ainult emantsipatiivsesena, vaid üldse ülisma ja sügavaimana, mida on võimalik antud teemal öelda. Kirg ja armastus ongi müstiline side, teineteiseleidmine jumala armust, mis peab olema vaba kõigist piiridest ja välistest seostest, majanduslikest ja ühiskondlikest takistustest, sotsiaalsetest ja kultuurilistest arusaamadest ja allutama endale kõik. Kui ta tekib, purustab ta eelarvamused ja nende najal sõlmitud abielud, rääkimata taludest ja muidueludest ja muust tühisest kilastkolast, nagu me "Niskamäes" nägime. See oli suur võitlus vanades, sotsiaalselt ja eelarvamuslikult piiratud ühiskondades ja jääb inimliku õnne eest seisjate võitluseks "Nüüd ja igavesti".

Tulles Tiit Palu samanimelise lavastuse juurde, näeme, mis viidatud loogikale on järgnenud. Vahepeal olid veel aastad, kus armastuse eest tuli võidelda seetõttu, et "moodne kapitalism hoidis armastust elus üksnes selleks, et motiveerida indiviide võtma omaks abielumehe ja naise seisundit ja moodustama tuumperekondi, mis pole olulised ainuüksi paljunemiseks ja sotsialiseerumiseks, vaid ka kaupade ja teenuste jaota-

mise ja tarbimise olemasoleva korralduse säilitamiseks ning selleks, et hoida sotsiaalne süsteem töökorras ja säilitada teda äriettevõtteks".⁵ Kapitalism vajas olmelise kולי ostjaid, mida lillelaps või muidu sidemeteta tuuletallaja ei vajanud, ning seetõttu vajas süsteem tarbimisele orienteeritud püsiperesid. Hipid siiski protesteerisid ja juhuslikud vahekorrad muutusid igapäevaseks. Kuigi pered püsisid esialgu valdavalt koos, käis võll ühel hetkel lõplikult teisele poole üle. Tarbekoli vastuvõtuvõime piirid tulid ette ja kapitalism ei suutnud selle najal enam piisavalt kasvada. Hakati müüma õhku ja kiiresti vahelduvaid mittemateriaalseid ihasid, üheksaks kasutamiseks mõeldud lusti, mida kõige enam vajas just üksik ja eraeluliste sidemeteta moodne inimene. "Tõelise Armastuse" teel ei olnud enam eelarvamused ja piirid, vaid just nende puudumine.

Alain de Bottoni žižeklik nending – "Maailm oli romantilise võitluse võimalustest suurel määral ilma jäetud. Vane mad ei hoolinud, džungel oli taltsutatud, ühiskond varjas oma halvaks panu universaalse sallivuse taha, restoranid olid lahti hiliste tundideni, krediitkaartide aktsepteeriti pea kõikjal ja seks oli kohustus, mitte kuritegu"⁶ – iseloomustab täpselt situatsiooni, mille eest leiavad end Palu lavastuse kangelased. Ei tea küll täpselt, millised olid Palu motiivid selle suuresti küllap ka noortele näitlejatele erinevate rollivõimaluste andmiseks tehtud kujundirohke karkeeritud farsiga, kuid teatav impotents, mis tekib reeglistamatult pakutavate naudinguvõimaluste tulva all, oli lavastusest tunda küll. Romantilised püüdlused, millest ühiskondlike raamide puudumise olukorras, kus pole midagi mängus, pole ohverdust ega saladust, saab kitsilik tühjus. Palu lavastus ei ole võib-olla selles sihis viimaste nüanssideni välja arendatud, kuid sobib täiesti illustreerima Slavoj Žižeki



A. Ibseni "Nüüd ja alavesti" "Endlas".
 Viljandi Kultuurikolledži teatrikunsti-
 õppetooli IV lennu diplomilavastus.
 Lavastaja Tiit Palu, kunstnik Silver
 Vahtre. Esietendus 1. veebruaril 2003.
 Güdruu – Marju Männik,
 Jõn Põtur – Janek Vadi.

kirjeldatud maailma, kus nautimise kohustuse kaudu korvab superego ühiskonna sümboolse seaduse puudujääke, Suure Teise, sotsiaalses käitumises teed näitavate üldomaks võetud fiktsioonide taandumist.

Kustmaalt siis ikkagi võib tõelise armastuse nimel abielu ja muid piire lõhkuda, nagu me näeme seda "Niskamäes", ja kustmaalt saab sellest, mida me "Niskamäes" tähistame emantsipatsioonina, hooramine, nii et otsitav "puhas ja ilus" näib jälle käest lastud? Kuidas me tunneme ära "Tõelise Armastuse" hääle, või õieti, millal ja kuidas on Armastus Tõeline, omas elemendis? Lacanlik-žižeklikku traditsiooni järgiva teoreetiku Renata Salecli sõnul on üks suuremaid armastusega seonduvaid illusioone, et keelud ja sotsiaalsed koodid takistavad armastuse realiseerumist. "Takistused on libiido ergutamiseks vajalikud, ja kõikidel ajaloo perioodidel, kus loomulikest tõketest rahulduseks ei piisa, on inimkond neid kultuuri juurde toonud, et olla võimeline nautima armastust," tsiteerib ta Freudi.⁷ Näilise

äärmusliku keeldude purustamise kaudu, nt hoorates pulmaöö vahetus ligiduses, üritatakse luua kompensatsiooni, mille kaudu libiidot aktiveerida sotsiaalsete koodide lõtvuses.⁸ Nautimise või hooramise kohustus saab uueks tõkkeks, mis täidab samasisulise keelu puudumise kohta.

Armastus, kirk, iha liikumine seega on alati seotud ümbritseva sotsiaalse ja sümboolse korraga ning viimased isegi alles võimaldavad esimestel tekkida ja konkreetset kanaliseeruda. "Niskamäe" esitab kõige naiivsemal kujul õhtumaise, aga eeskätt uusaegse modernistliku vaimu romantilist klišeed, nagu oleks teatava emantsipatiivse arengu kaudu võimalik jõuda võõrandumata, puhta, tõelise tundeeluni, mis on vaba segavatest sidemetest ja eelarvamustest. Armastus on viimane valdkond, mille puhul tahetakse tunnistada, et siin taga valitseb paratamatult ja lahtirebitamatult täiesti lame ja pealispindne, ajastu ja isiku sotsiaalsest ja kultuurilisest ajaloolisusest sõltuv loogika. Liiatigi pole armastus sugugi ka isetu ja altruistlik, vaid nagu Freud ja Lacan kirjeldavad, on armastus valitseva diskursiivse loogika pinnal toimiv puhtetehniline sümboolne ülekandeprotsess, millel on üsnagi nartsissistlik vundament.⁹

Lacanlikud loosungid "reaalsust ei eksisteeri" ja "armastust ei ole olemas" viitavad olemuslikule tühjusele igasuguse asjade korra taga. See ei tähenda, et midagi pole olemas või et diskursiivse korrata ei ole midagi olemas, vaid et reaalsusele pole mingit ligipääsu väljaspool sattumuslikku diskursiivset korda. Niisiis ei ole olemas-olev diskursus (võimupraktikad, institutsioonid, süsteemid) mitte armastuse represseerija, vaid faktor, mille mõjul armastus paradoksaalsel moel alles võimalikuks saab. Diskursus produtseerib armastuse. Lacanlik traditsioon kirjeldab armastust paratamatult meta-

foorse ülekande või keelelise nähtusena. "Nagu La Rochefoucauld märkis, ei ole inimeste vahel armastust, kui nad sellest ei räägi. Armastus tõuseb sõnastamisest kui soov, mis ei ole seotud ühegi vajadusega. Armastus on soov, mis konstitueerib ennast ainult seetõttu, et subjekt on tähistav subjekt. Sellisena on subjekt alati lõhestatud, tõkestatud, määratud fundamentaalsesse lõpuni viimatusse ja ilmaolekusse. Alles selles ilmaolekus me kohtame iha põhjustavat objekti, mis omab paradoksaalset staatust: ta on üheaegselt nii see, mis subjektile puudub, kui ka see, mis täidab seda ilmaolekut."¹⁰ Niisiis on tähistamisprotsessile olemuslik diskursiivne suvalisus, mille tagant paratamatult viirastub puudujääk, tähistamata jäänu¹¹, alles iha tekkimise ja olemasolu eeldus. Olukorras, kus sümboolne kord oleks absoluutne, aukudeta, lõpuni viidud või siis puuduks sootuks, poleks armastus ja nauding mõeldavad.

Just viimati mainitud olukordade poole püüdlemine aimub aga uusaegsest armastuse (ja muidugi ka teiste valdkondade) retoorikast romantismist



"Rõõmu kaalud" F. Tuglase ainetel
 "Endla" Küünis. Lavastaja Tiit Palu,
 kunstnik Kristiina Münd.
 Esietendus 22. detsembril 2001.
 Konrad - Kaido Veermäe,
 Maali - Piret Laurimaa

Ants Liiguse fotod

postmodernismini. Eespool vihjasin, et “Niskamäe” idealisatsioonide ja “Nüüd ja igavesti” lavastuse pealtnäha kõike-lubava relativismi vahel ei ole müür, vaid järjepidevuse loogika. Selle side-mega seonduvat võimaldab vaadelda Tiit Palu Tuglase põhjal valminud la-vastus “Rõõmu kaalud”. Palu sõnul oli üheks teda inspireerinud momendiks lavastuse teise osa aluseks olnud “Felix Ormussoni” “postmodernistlikkus”, mis teose valmimisaega (1914) silmas pidades üllatab. Siin kirjutajale ei olnud see “Rõõmu kaalude” juures peamine, kuna lavastuse postmodernismi ja uus-aegse üldise vaimu (nimetagem seda siis modernismiks) vahel puudub üle-tamatu lõhe ja valitsevad pigem silma-nähtavad sidemed ja analoogiad.

Tuglas on XX sajandi modernismi normaalparadigma paljude avaldus-tega kõrvutades tõepoolest silmatorka-valt nietzschelik, nuttes taga elu ennast ja kirglikku spontaansust kõige ratsio-naalse ja kammitseva vastu, kuid ometi näib ta läbiv kirg olevat romantiline müüdiotsing, mis kindlustaks süm-boolse lõpuniviidavuse, täiuse *par ex-celle*nce. Tuglasel on küll lõike, nagu: “Loendamatuid õnnevõimalusi eeldab mu mõistus ja loendamatuid õnnepilte loob mu fantaasia. Kuid kui ma ühe saavutaksin, jääksid tuhanded saavuta-mata. Iga võit oleks tuhandekordne kaotus. Ja ometi ma ei tahaks ühtegi kaotust, rääkimata tuhandest.”¹² Sub-jekti üheaegse kõikjalolu, lõpmatute sa-maaegsete valikute, lineaarsuseloogi-ka lõhkuvate lühiste jm sümboolset ja sotsiaalset korda eitavate postmodern-sete loosungiteni ta siiski ei jõudnud. Kuid nagu öeldud, ei ole neil loogikatel vahet. Mõlemad lähtuvad illusoorsest kartesiaanlikust minateatrist, nagu filo-soofid seda XX sajandil on kritiseeri-nud, ehk arusaamast, et psühholoogia on n-ö vaba ettevõtlus, nagu Lacan pil-kavalt on märkinud. Kumbki lähene-misviis ei pööra tähelepanu valitseva

diskursiivse raami, sümboolse korra olulisusele iha tekkimise ja liikumise protsessis.

Palu lavastus püüab meile tõepoo-lest algusest peale esitada postmodern-set lühise ja katkestuse loogikat, kõige üheaegset võimalikkust ja kohalolu – vormiliselt on asi kaugel tänapäevasest hooramisest, kuid sisuliselt just selline. Lavastaja justkui tahaks näidata, et kire hoovad ei ole sümboolses korras ja eriti, et nad ei jää selle külge kinni. Iha liiguks justkui üheaegselt erinevates, vastukäi-vates suundades. Iha oleks nagu “esi-mesest pilgust” müstilisena kõikjal.¹³ Ometi jääb Felix lavastuse teises osas oma Helene ja Marioniga tuglaslike tõusude ja languste juurde. Lavastuse esimesest poolest meelde sööbinud takistusteta üleminekuid, kõikjalolu ja piirideta vabadust ei ole. Pole ka tuglaslikku kurbust, vaid rahulik rõõm maailmade tõusust ja varisemisest – paratamatust protsessist.

Lavastus ei pöördu “Niskamäe” emantsipatsioonilisse vaku, üritades sotsiaalse ja sümboolse korra lõhku-mise arvelt armastusele ja kirele teed teha, takistusteta ruumi leida. Ei üritata ka sümboolset raamistust tugevdada, mingit müüti kinnistada. Ei öelda, et seksi, armastuse ja abielu vahekorrad meie diskursiivses ruumis ei ole ideaal-ses või ihale loomupärasus suhtes. Kui-võrd lavastuses puudubki üldse igasu-gune sotsiaalsus, võib siin näha abst-raktset armastuse ja iha loogika toimi-mise äratundmist, mudelit. Rõõm ja nauding saab tekkidagi vaid seal, kus sümbooliseering läbi kukub, kaal tasa-kaalust välja libiseb. Armastuse või-maldab üksnes lõpuniviimatus süm-boolises korras, sümboolse võimalik-kuste ja reaalse kattumatus.

1. Nii näiteks on Erich Fromm, kes vaatama-ta oma tähelepanuväärsele sotsiaalsele tund-likkusele on olnud üks mõõdutundetumaid armastuse idealiseerijaid, pälvinud mõõdu-

nud sajandi lõpukümnendel soouurijailt ja võrdõiguslastelt kriitikat erapoolikuses, mis ei lähtu autori hoiakutest ja püüdlustest, mis on küllap siiralt vastupidised, vaid pigem Frommi ebakriitiliselt omaks võetud idealistlikest eeldustest. Sisuliselt selgelt meesšovinistlikumad Freud ja eriti Lacan on vastavates ringkondades leidnud oluliselt rohkem väärtustamist. Vt Erich Fromm, *Armastuse kunst*. "Loomingu Raamatukogu", 1989; Douglas Kellner, *Fromm, Feminism and the Frankfurt School* (www.uta.edu/huma/illuminations/kell8.htm). Elizabeth Grosz, Jacques Lacan: "A feminist introduction". London & NY, 1991.

2. Midagi sellesarnast (Sade'i ja Genet' nime-dega piiritletult) olevat aastakümnete eest oma Rootsi loengutes lugenud Michel Foucault prantsuse kirjanduse kohta.

3. Sellest, kuidas armastuse, abielu ja seksi mõiste sisu ja omavaheline seotus ei ole ajas püsiv, annab hea ettekujutuse hulk moodsaid keskaja uurimusi. Vt näiteks Joan Kelly, *Kas naistel oli renessanss*, "Ariadne Lõng" 2002, ja Krista Kaera samas antud edasisi lugemissoovitusi.

4. "Teatrielu 2001".

5. S. M. Greenfieldi tsitaat. Tsiteeritud raamatust: Alain de Botton, *Armunu esseed*, "Olion", 2002, lk 88.

6. Samas, lk 106.

7. Renata Salecl. *I Can't Love You Unless I Give Up You*. Raamatus *Gaze and Voice as Love Objects*. Toim Renata Salecl ja Slavoj Žižek. Duke University Press, 1996, lk 179.

8. Samasugune loogika on ka arvukate Briti ja Põhjamaade hiljutiste filmide teema. Vt näiteks David Kane'i film "This Year's Love", Michael Winterbottomi film "With or Without You, Baltasar", Kormakuri film "Reykjavik 101" ja eriti Aku Louhhimiehe filmid "Levottomat" ja "Kuuttamalla".

9. Vt näiteks G. D. Chaitin, "Rhetoric and Culture" in Lacan, Cambridge, 1996, lk 167 – 169.

10. Renata Salecl. *Op. cit.* lk 191.

11. Vt Slavoj Žižek, *The Spektre of Ideology*, *The Žižek Reader*, Blackwell, 1999.

12. Fr. Tuglas. *Teosed*. Tallinn, 1957, lk 46.

13. Vt Mladen Dolar, *At First Sight*, Raamatus *Gaze and Voice as Love Objects*, Toim Renata Salecl ja Slavoj Žižek. Duke University Press, 1996.

14. Samas, lk 130.



HELLE-REET HELENURM

26. I 1944 – 23. II 2003

Nastenka jääb ilma õnnest, mis talle juba nii lähedal on. Nii ütleb tavaline loogika. Omaenese loogika järgi on ta õnnelik elu lõpuni. Nastenka viimane etteaste, kus äkki täie selgusega tajume, et selle naise õnn peitub kõigepealt tema loomuses, – oli TRA Draamateatri lavastuses üks emotsionaalsemaid ja tähendusrikkamaid.

Lilian Vellerand

Portreevisand H.-R. Helenurme Nastenkast A. Arbuzevi "Õnnetu inimese õnnelikes päevades".

Teatrimärkmik 1971/72

ENE-LIIS SEMPER: TÜHI RUUM JA LAVASKULPTUUR

ANDERS HÄRM

Installatsioonid peaksid ruumi tühjendama, mitte seda täitma.

Robert Smithson

Tähtis ei ole teoreetiline ruum, vaid ruum kui tööriist.

Peter Brook

Tegevuspaik: Tallinna Kunstihoone suur saal. Aeg: 2002. aasta detsember. Kunstnik Ene-Liis Semper, on saalis. Siinidel asuvad galeriivalgused on suunatud muidu täiesti tühjadele seintele. Lava on korraldatud nii, et see märgilise tähendusega paik on äratuntav. Semper võtab suure tellise ja asetab selle ukseava alumisse nurka. Seejärel lisab kelluga pisut mörty ning paneb paika järgmise kivi. Ta jätkab oma tegevust senikaua, kuni terve ukseava on kinni kaetud ning kunstnik ennast lõplikult sisse müüriinud.

Radikaalse modernismi üks kesksemaid probleeme – TÜHI RUUM – on sulgunud. Vähemalt Semperi jaoks on see teema samuti oma lahenduse leidnud. Kunstnik on kadunud ruumi. Harjumuspärane liikumistrajektor ja ruumikogemus on läbi lõigatud. Kohast on saanud mittekoht. Peaaegu nüri järjekindlusega, ühtsama rutiinset liigutust korrates, tellist tellise kõrvale asetades on jõutud kahe tunniga tühjast ruumist tühjusesse. “Ma ei taha, et see oleks olemuslikult samane – ma tahan, et see oleks täpselt samasugune. Mida rohkem sa ühte ja sedasama asja vaatad, seda enam kaob tähendus ja seda paremini ja tühjemini sa ennast tunned,” ütleb Andy Warhol. Kas see, mida supermarketite kanglane ütleb, pole peaaegu et *zen*? Kapitalism ulatab rõõmsalt käe ida filo-

soofiale ning nad kõik sulanduvad üheskoos sõbralikult kõiksusesse.

Mõned aastad varem lahendasid kolm sõpra lavastuses “Kunst” Draamateatri väikeses saalis enam-vähem sama probleemi. Toas polnud peaaegu midagi, isegi tuba õieti polnud. Olid mõned bambusridvad, kolm sõpra ja valge maal ehk probleem. Lahendades valget maali, lahendasid sõbrad ühtlasi ka omavahelisi arusaamatusi. Terve lavastuse intriig on üles ehitatud n-ö esteetilise probleemi ümber, mille kaudu toimub jagelemine hoopis isiklikul tasandil. Samas joonistatakse tegelaste kaudu välja ka erinevad esteetilised vaatenurgad: tavatasandist kuni intellektuaalse kõrgpilotaažini. Jällegi pole küsimus millestki muust kui eimiskist.

Objekt ja teatraalsus

Kunstikriitik Michael Fried süüdistas oma legendaarses essees “Kunst ja objektsus” minimalismi teatraalsuses, kuna minimalism viis tähendusliku pinge pildi pinnalt välja ning taandas selle pierce’ilikule triaadile: ruum, teos, vaataja. Tähendus ei peitu enam mitte kunstiobjektis endas, vaid sellest väljaspool toimivates ruumilis-kontekstuaalsetes suhetes. Peidetud ja vaid valitutele end kätte andev eriline “miski” muutus eimiskiks. Teoses ei olnud enam mingit tähendust, tähtsus oli vaid sellel, mil viisil objekt vastavalt vaataja mõõtkavale ja pertseptsiooni viisidele ruumi nihestas. Veendunud modernistina oli see Friedi jaoks muidugi täiesti talumatute asjade käik.

See, mis Ene-Liis Semperi lavakujundused niivõrd intrigeerivaks teeb, ongi nende skulpturaalne elegants ning

mastaapne, installatsioonikunstile omane ruumilahendus. Ühe-kahe võimsa objektiga lavaruum muudab need teatud tingimustel vaadeldavaks täiesti iseseisvate kunstiteostena. Paradoksaalsel kombel ilmneb see kõige puhtamalt lavastuslikus plaanis kujundusele alla jäävate lavastuste puhul. Näiteks teoses "Elu on unenägu" on, pisut liialdades, etendusena võimalik jälgida üksnes ruumiliste suhete muundumist. Ega ei jäägi muud üle, kui pisut muiates tunnistada, et Friedil oli põhimõtteliselt õigus. Minimalismi edasiarenduse võtmes kunstiteosena võib vabalt käsitleda ka näiteks Draamateatri "Inspektor Koera" esimese vaatuse lavapilti, mis jätkab Draamateatri laval lihtsalt suure saali juugendkujundust. Lihtne ja geniaalne leid. Ruumisuhte võib kapitaalset pea peale lükata ka väikese liigutusega, põhimõtteliselt tikutoosi ühest lauanurgast teise lükates.

Lavaruum tuleb puhastada kõigest üleliigsest, kõlab Semperi kui teatrikunstniku kredo. Roogib ta ju oma kujunduse puhtaks samasuguse piinliku täpsusega nagu sajandialguse modernist oma pildipinna või kuuekümnendate minimalist oma objekti. Alles jääb ainult see, mis ülimalt hädavajalik. Modernist on "puhastuskunstnik", kes seisab alati valiku ees, mida jätta ja mida võtta. Ruumi täita oskab igaüks, kõige raskem on seda puhastada.

1:2

OK, teeme siinkohal pöörde. Semperi kujundustest rääkides saab neid ehk tõesti analüüsida ruumiinstallatsiooni võtmes kui "lavaskulptuure". Samas on nad ikkagi funktsionaalsed installatsioonid. Ja sellest asjaolust mööda vaatamine muudaks kogu analüüsi varem või hiljem absurdseks. Nagu kunstnik mõista annab, peab kujundus etenduse augud kokku õmblema ja tegelikult selle terviklikkuse tagama. Peaaegu nähtamatult, iseennast mitte rõhu-

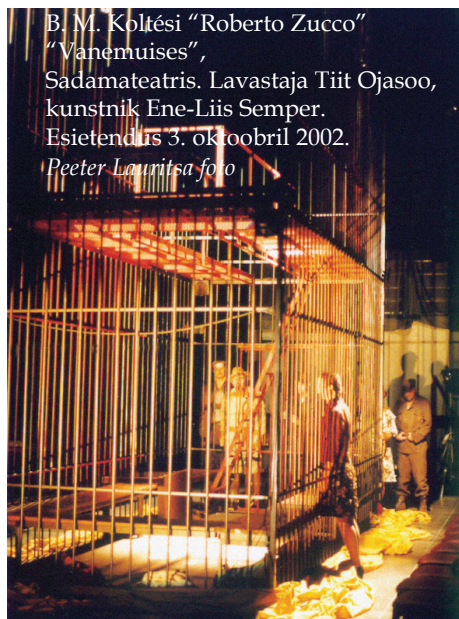
tades. Ometigi tahtsin ma alustuseks Semperi *case'*ist lähtudes visandlikul moel välja joonistada selle ühisosa, mis kunsti ja teatri vahel nii või teisiti on. Ja kunstikriitikuna on mul väga raske leida adekvaatsemat platvormi kui see.

Samas on väga väheste teatrikunstnike loodud kujundite kaudu nõnda viljastav asuda lähenema lavastuse *attitude'*ile ja ideestikule. "Roberto Zucco" analüüsidest oli aga puur üks kesksemaid võtmeid, mida kriitikud etenduse lahti muukimiseks kasutasid. Tähendust loovatena jäävad need ometigi krüptilisteks, kiskumata end kunagi lõpuni alasti. Nad on vihjelised, pigem metonüümsed kui sümboolsed. "Kunsti" bambusridvad reedavad vaid vargsi oma vihje budistlikule kõiksuse- ja tühjusekäsitlusele. Ja Zucco puur mängitakse lahti väga erinevatel tasanditel.

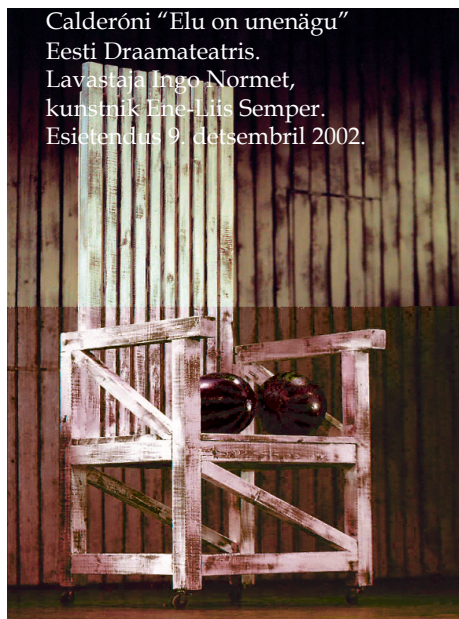
Tegelikult ei ole ei kunstnik Semper ega teatrikunstnik Semper mitte mingil juhul range ikonoklast. Mõlemad armastavad lihtsalt puhtaid kujundeid. Semperi mõlemad *alter ego'*d mõistavad minimaalseid vahendeid maksimaalselt mänguliselt ära kasutada. Ja kui see vähegi etenduse loogikat toetab ja tähenduslikke ruume luua aitab, ei põlga ta ühtegi vahendit ära. Ka puhta ikonoklastilise lavakujunduse retoorika on tegelikult märgiline. *Black box*, puhtad valgused ja eesti "teatriuunduse" parimad päevad mängitakse Ricki Lake'i show tekstidega "No More Tearsis" hoobilt ümber. (Jah, postmodernne kõnestrateegia on jõudnud lõpuks ka eesti teatrisse!) Teisalt muudab "tühjast ruumist" kõnelemine ta kohe kontseptsiooniks, mõisteks ja asjaks. Ja seega vabalt parodeeritavaks. Erinevalt lääne modernismi paatosest on tühi tume kast eesti teatris ju kinnistunud psühholoogiliselt lõplikult kirkastunud teatri külge.

Kui teatrikunstnik Semper valdab publiku retseptsioonitasandiga manipuleerimise nippe, siis kunstnik Sem-

per valdab perfektselt kujundiloogikat. Liialdamata võib öelda, et tegemist on tugeva alliansiga. Teatrikunstnikuna on Semper selgelt oma positsiooni defineerinud: "See ei ole minu eneseväljenduse ruum." Kui ruum on lavastaja tööriist, näeb ta ennast pigem "abitöölisena", kes seda osavalt kasutada suudab.



B. M. Koltési "Roberto Zucco"
"Vanemuises",
Sadamateatris. Lavastaja Tiit Ojasoo,
kunstnik Ene-Liis Semper.
Esietendus 3. oktoobril 2002.
Peeter Lauritsa foto



Calderóni "Elu on unenägu"
Eesti Draamateatris.
Lavastaja Ingo Normet,
kunstnik Ene-Liis Semper.
Esietendus 9. detsembril 2002.

ENE-LIIS SEMPER: „Lavakujundus on publiku alateadvuse mõjutamine ruumiliste vahenditega.“

Kui kunstikriitik Anders Härm kohtub kunstnik Ene-Liis Semperiga, on kunstikriitik Härm jalgealune suhteliselt kindel. Kui kunstikriitik Härm üritab läheneda teatrikunstnik Semperile, siis põrand tema jalge all väriseb ja kõigub, pilt ei ole kuigi selge ning professionaalsed seisukohad ja arusaamad on tegelikult välja arendamata või puuduvad sootuks. Kunstikriitik Härm istub maha, paneb diktofoni tööle ja hakkab küsima elementaarseid küsimusi.

Millest sa alustad, kui sa hakkad mõnd kujundust planeerima. Kas sa hakkad pihta tekstist või lavastajast või hoopis millestki kolmandast?

Algul loen muidugi teksti läbi ja sellest tekib kohe mingi subjektiivne kujutus. Siis ma tavaliselt püüan lavastaja käest välja uurida, et ta reedaks pisutki sellest, kuhu poole tema oma arust teel on. Kõik sõltub sellest, mida see lavastus endast hakkab kujutama, mida seal sees hakatakse tegema, mis asja ajama. Lõppkokkuvõttes, üritan tema tunnet, mida ta saavutada tahab, ruumiliselt väljendada. Ma topin hästi palju oma nina lavastajate "eraasjadesse", et välja uurida, mis toimub. Ja ma vist kipun aeg-ajalt palju vaidlema. Mõnikord võib see olla ilmselt väga ruineeriv. Ma ei vaidle alati ainult kujunduse pärast. Kujundus on vahel ainult ettekääne, et osaleda üleüldises analüütilises jagelemises. Kui ma kord juba teemasse olen süvenenud, huvitab mind tüki teksti-analüüs samavõrra kui kujundus.

Teatrikunstniku töö on selline jampalik amet, repertuaariteatris ma pean kujunduse "sisse" andma kuu aega enne, kui lavale minnakse, või isegi kolm kuud kuni pool aastat enne proovide

algust, kui lavastaja teeb, sõltuvalt produktiivsusest, oma üle-üle-eelmist või eelmist lavastust ega ole veel meie ühise tüki kallale jõudnudki. Nii et hilisemate muutuste sisseviimine kujundusse on ühest küljest eriti tõenäoline, kuna proovisaalis tükk muutub kogu aeg, aga teisest küljest nõuab see, ütleme, kunstnikult parasjagu kõva karakterit.

Kas sul on mingi n-ö tehniline printsiip, millest sa alati lähtud ja mis kujundi loomes ka alati kajastub?

(Naerab.) Oo, ma olen iga kord uus! (Tõsinedes.) Mul ei ole tõesti ühtegi sihukest asja, mida ma iga kord tahaks teha. Ma olen ise selle erineva lähenemisega kaunis rahul.

On muidugi mingeid selliseid üldisi maitseid ja eelistusi, näiteks mul on peaaegu alati kahju, kui kogu tegevus leiab aset lavapõrandal, sellisel juhul jääb ju lava kõrgusest kaks kolmandikku kasutamata. Nii et ma eelistan aeg-ajalt anda selliseid "kihilisi" mänguvõimalusi, kus publik on sunnitud istuma, pea kuklas.

Sama erutav on mäng lavasügavusega, kui see on vähegi võimalik. Või selle kaotamisega. Aga jah, üldiselt on kõik ikka ja ainult tunnetuse asi, iga kord erinev. Isegi selline vanarahvatarkus, et kui teed rikkaliku kostüümi, olgu lava hästi lihtne, ja vastupidi, ei pruugi alati paika pidada. Ei saa välis- tada võimalust, kus õige nihe saavutatakse just totaalse ülekuhjamise kaudu.

Aga on sul lavakujunduses mõni kinnisidee?

No kui pimedusest kerkib ootamatult esile hiigelpikk helendavalt valge linaga kaetud laud, mille taga istub rodu üleni suursuguselt valgesse riietatud inimesi, siis pole ju lavastajal tükk aega vaja muud midagi teha... (naerab). Või kui rivi lühtreid laskub laest või kui sein pöörab põrandaks.... Need on kõik sellised jõulised unenäolised efektid, mõjuvad alati, sest on nii üldinimlikud. Aga kui oled konkreetse asja mõju kor-

ra saanud ära proovida, otsid järgmine kord juba midagi muud, selles mõttes mul pole selliseid korduvkasutusega märke tekkinud. Võib-olla on mul kinnisideeks hoopis saavutatud mõju tugevus või asjaolu, et kujundus ei saa kunagi olla algusest peale valmis, muutumatu – see peaks märkamatu arene- ma läbi lavastuse, koos lavastusega.

Aga ühisosa, mis silma paistab, on sinu kujunduste lakoonilisus; see, et enamasti on laval kõigest paar-kolm võimsat kujundit, ja seda eriti juhul, kui tegu on *black box* tüüpi lavaga.

Black box'i puhul igal juhul, ja mujal samuti, on eriti oluline see, et need kujundid ka maksimaalselt ära kasutataks. See näitab mõnes mõttes lavastaja ja kunstniku teineteisemõistmise taset, et kas ülilihtne kujundus pannakse tööle. Sellisel juhul peavad kaks inimest olema ajuti võimelised rääkima nagu üks, nii et kui hiljem meenutada, poleks võimalik täpset joont tõmmata, kes mis hetkel millise võimaluse peale tuli.

Detailirohke sodipodi pole, jah, väga minu maailm. Kokkuleppes lavastaja ja sellisel juhul midagi mäda, kui ma pean ennast sellega kaitsma hakka- ma, et kuhjan igaks juhuks palju hästi erinevaid asju lavale.

Üldiselt sellised suured kujundid tulevad tihti kuidagi "ise", kui ollakse mingi teemaga piisavalt kaua tegelnud. Näiteks "Inishmore'is" on rabavalt roheline põrand. Iirimaal on teadagi kõik roheline, aga minu allusioon polnud antud juhul sugugi ei muru ega põõsad. Otsisin kaua laudpõrandale värvi ja kuna ma nägin, et Tiit hakkab tegema *action*'it, siis tundus, et sihuke "võimla põrand" on sobiv. Vahepeal me juba viskasime nalja, et äkki peaks võimla ringid ja triibud ka sinna peale tegema.

"Inishmore'i leitnant" on sinu viimane töö, aga räägi oma esimesest lavakujundusest. Kas või selle kaudu, mis vahepeal muutunud on. Mida sa näiteks praegu teisiti teeksid?

Üks esimesi tõsisemaid oli Hendrik Toompere juunioriga tehtud Mroyeki "Suvepäev". Hästi optimistlik ja kompav koostöö ja ma ei tundnud teda siis veel eriti hästi. Aga ta jäi ilmselt üsna rahule, sest pakkus edaspidi mulle veel mitmeid asju. Terve kujundus oli suhteliselt modern ja üldse mitte realistlik. Üks tegevuspaik oli mererand. Ma ei tea, mis mulle pähe löi, aga ma tegin sinna ühe väga imeliku asja – metallist keskelt kõrge ja äärtest madala kaarja relsi, "Ameerika mägede" tüüpi raudtee. Selle küljes rippusid tiheda voona pastelltoonides kileribad, mida sai vastavalt kas kimpudesse siduda või läbi valgustada. See oli hästi jabur ja ma ei tea, miks see mulle tol hetkel nii jubedalt meeldis. (Ilmselt ma olin jälile saanud, et sihukest plastikaati on võimalik odava raha eest kuskilt hankida.)

Järgmine töö Toomperega oli meil juba selline läbimurdelavastus, "Kolmas politseinik". Seal me pöörasime ruumi kellaosuti suunas.

Hoolimata sellest, et sind võib pidada pigem modernse käekirjaga lavastuskunstnikuks, oled sa kasutanud ka niivõrd arhailist võtet nagu maali-

tud foon ja seda veel sellises lavastuses nagu "No More Tears".

Kunagi oli maalitud foon teatris elementaarne, siis maaliti ju üldse kõik tegevuspaigad. Mina olin ülikooli ajal radikaalne maalitud foonide vastane. Mäletan isegi ühte vaidlust õppejõud Kustav-Agu Püümaniga, kes ütles, et "Semper, te näete, maalitud foon tuleb tagasi". Ja mina vastasin dramaatiliselt: "Ei iialgi!" Nüüdseks olen tõesti paar korda maalitud fooni kasutanud, aga kuna ma olen natuke noorem, siis minu jaoks on fooni kontekst hoopis teine. Esiteks mõjub maalitud foon nagooni alati tehiskult, kuid samas on seal sees mingi seletamatu lüürika, see nagu osataks teatri petlikku olemust – ja kui ta on veel magusates värvides, on tulemus ikka väga õrn. Fooni on ju võimalik ka läbi valgustada ja selle taga tekitada mingi teine lavapilt, muu aegruum nagu "No More Tears".

Kas kujunduse tegemine on tege-likult atmosfääri loomine?

Põhimõtteliselt võib öelda, et lavakujundus on vaataja alateadvuse mõjutamine ruumiliste vahenditega. Loomulikult koos valguse ja heliga, neid ei



"Elu on unenägu"
Rosaura – Elina Reinold,
Astolfo – Andres Putstusmaa.

Harri Rospu fotod

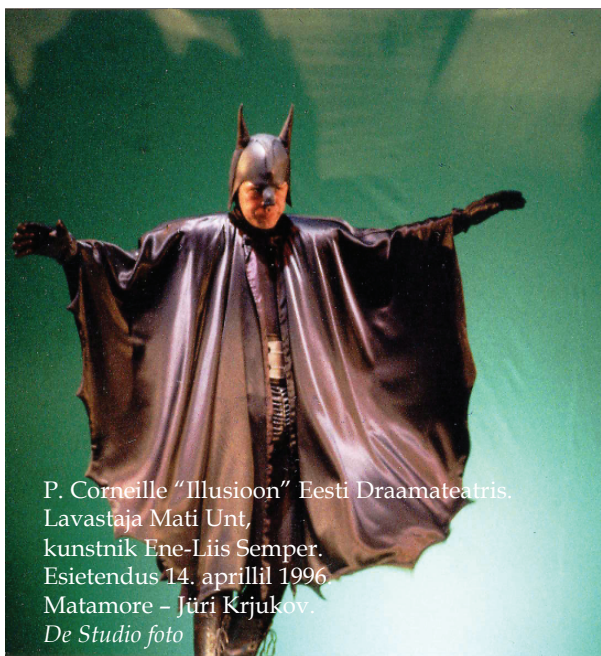
saa kuidagi eristada. Ja muidugi kostüüm, millega on väga lahe mängida ja mille kaudu saab paljuski karakterit luua.

Too mõni konkreetne näide.

Kunagi me tegime Mati Undiga Pierre Corneille' "Illusiooni", kus Jüri Krjukov mängis üht väepealikut. Ma olin talle algselt välja mõelnud punase vormi, kuid see hakkas mulle mingil hetkel vastu ja ma lihtsalt "kaotasin" selle kavandi ära. Ömblejad tegid teiste näitlejatega kostüümiproove, aga Jüri käis närviliselt ringi, et millal tema proovi saab. Ja mul ei olnud talle midagi vastata. Ma kogu aeg lootsin, et mul tuleb mingi parem mõte. Ükspäev istusin saalis, nad olid juba laval – kolm nädalat esietenduseni! – ja mõtlesin, et kas ta ei võiks olla, täiesti ajastut ignoreerides, liibuvas kombinesoonis. Tormasin lava taha tema käest küsima ja Jüri oli täpselt seal ja tuli mulle otse vastu. Ma ütlesin, et "kuule, ma tahaksin mingit kombinesoonivärki katsetada", ja Jüri vastu, et "oh, mulle hakkas ka samamoodi tunduma, just praegu otsisin sind". Ja siis me karjatasime enam-vähem korraga: "BATMAN!" Me tegime Jürist Batmani, mis muutis absoluutselt kõik, sest kõik tekstid, mis said Batmani suu kaudu öeldud, omandasid hoopis uue kandepinna. Sellest tuli Jüri jaoks õnnestumine ning lavastus võitis sellest ka kõvasti.

Üldiselt ma olen kuulnud, et naisi on keeruline ilusaks teha – minu jaoks tõtt-öelda mitte.

Saab ilusaks ja koledaks, aga ilusaks tegemine on ju sulaselge lõbu ja piisab enam-vähem pealevaatamisest, et näha, mis kellelegi sobib. Ainult üks kord olen ma sellega alt läinud, kui olin kodus "Atentaadiks" Elina Reinoldile meiga jalustrabava ballikleidi välja mõelnud, et ahh ja ohh, misuke lõige ja mis varrukas ja milline korsett!... Ja kui siis esimene proov oli ja see eriilmeliste nip-pide meri talle ümber tõmmati, oli see



P. Corneille "Illusioon" Eesti Draamateatris.
Lavastaja Mati Unt,
kunstnik Ene-Liis Semper.
Esietendus 14. aprillil 1996.
Matamore – Jüri Krjukov.
De Studio foto

lihtsalt kohutav, sest kogu see ilu ei mahtunud lihtsalt Elina peale ära, ma olin totaalselt puusse pannud. Elina itsitas südamest ja arvas, et ehk ma ei ole enne taburettidele riideid teinud, ja mina vabandasin ette ja taha kõigi osapoolte ees ja tõin oma kulu ja kirjadega uue kanga. Õnneks oli esietenduseni aega ja see uus kleit tuli siis õige.

Ma sageli vaimustun oma kostüümidest ja tolknen näitlejail sabas, kui nad esimest korda "valmiskujul" trupi pilgu ette ilmuvad, sest ei raatsi end sellest esmaaplausist ilma jätta, hiljem kostüümilaoski tervitan oma vanu "lapsi" nostalgilise heldimusega.

Sinu videod toimivad põhimõtteliselt samal printsiibil nagu lavakujundusedki – sa lood, küll abstraktselt, aga samuti psühholoogilise ruumi. Mõnikord on see peaaegu et nähtamatu pinge vaataja ja pildi vahepeal. Samas oled sa alati rõhutanud, et kunsti ja kujunduse tegemine on kaks täiesti erinevat asja. Miks?

Nad on erinevad, sest video on pärast montaaži lõplikult valmis, aga teat-

ris toimub tegevus n-ö siin ja praegu. Sõltumata sellest, kui palju on lavastust mängitud, hakkab ta iga kord uuesti otsast peale. See on elav. See võib kohutavalt hästi õnnestuda ja võib totaalselt ebaõnnestuda. Ruum, mis tekib lava ja saali vahel võib olla täiesti tühi või täiesti täis.

Peale selle on teatritöö protsess täiesti erinev. Sa oled niivõrd sõltuv ülejäänud üksustest, see on lõputu kompleks eri asjadest ja inimestest. Video tegemine on ühtepidi lihtsam ja teistpidi jälle mitte. Teatris on teiste peal võimalik mõningaid asju kontrollida ja sobiva tulemuseni jõuab märksa kiiremini. Videoid tehes oled sa üsna üks, mis mõnes mõttes annab jälle vabamad käed ja võimaldab kõik, mis parasjagu painab, sinna sisse valada. Teatris paned sa sinna ikka suuresti neid asju, mis lavastajal ja näitlejail hinge peal. Lastes neid muidugi läbi isikliku filtri.

Veel oled sa rõhutanud oma videote puhul seda, et sa ei ole nendes sina ise, distantseerinud ennast oma tööde-minast. Kas võib siis öelda, et sa lavastad neis iseennast või vähemasti oma läbielatud kogemust?

Jah, ma lavastan. Jätame siin välja ühe asja – et see olen mina. Jah, ma lavastan situatsioone ja kasutan seal elavat inimest, ilma milleta see situatsioon ei oleks nii paeluv. Ja loomulikult kasutan ma oma erinevaid kogemusi selleks, et seda võimalikult usutavaks teha. Aga mu videod ei ole kunagi dokumentatsioon minu enda mingist elupeerioodist, ei ole narratiivsed, see ei ole kunagi üksühene lavastus mingist situatsioonist, mida ma olen ise läbi elanud. Ma üritan visualiseerida pigem mingit kontsentreeritud meeleseisundit.

Teatrikunstnike näitused on ses mõttes väga ebatäiuslikud. Töö, mida me teeme, on niivõrd kentsakas, et väga raske on inimestele selgitada, milles selle ambitsioon õieti seisneb. Maketid või kavandid mõjuvad näitusesaalis

tihtipeale abitult, kuna päriselt hakkab lavakujundus elama siis, kui sel on mingi mastaap, ja teiseks – näitusel ei ole kunagi tervikliku etenduse fluidumit. Ma ei näe kujunduse lahutamisel lavastustervikust sellise näituse tarbeks erilist mõtet. Tegelikud näitused toimuvad ju nagunii igal õhtul kell seitse.

Aga kas on midagi sinu teatrikogemuses, mida sa kunsti tegemisel ära kasutad, või vastupidi?

Teatris – täiskasvanud inimesed, eks! – tulevad iga päev mingil teatud ajal kokku ja teevad proovi. Vastastikuse kokkuleppe alusel ollakse hästi lähestikku, hästi lahti, hästi ausad. See, et subjektiivne kujutus maailmast on kõigil täiesti erinev, muudab proovi suurepäraseks mõtlemise kooliks.

Seda jälgida ja sinna aeg-ajalt sekkuva ning vaadata, kuidas need suhted jooksevad, on suur privileeg. Ja oma jälgimis- ja vaatluskogemust, põhjuse-tagajärje seoste leidmise kogemust kasutan ma meelsasti igal pool. Teiselt poolt lisandub kogemustepagasisse ka erinevate situatsioonide mõju publikule – mingid reaktsioonid on ette aimatavad, aga mingid jälle ei ole. Publik läheb saali ja talle antakse esimese kümne minuti jooksul mingi kood, mida ta uskuma hakkab. Aga kui see pool tundi hiljem ära muuta, on publik segaduses, ja kui sellele tund aega hiljem veel kord üks vint peale keerata, on publik lõplikult endast väljas. Need võivad olla nii stilistilised kui ka kujunduslikud pöörded, peaasi, kui need kokku jooksevad ja vaatajat rahulikuks ei jäta. Minu teatritöö ja videotöö vahel on tegelikult ainult üks suur siduv asjaolu – see olen mina ise oma töökspidamistega. Mulle on oluline mõlemal pool hinnaalanduseta teha asju, mida ise meelsasti tahaksin vaadata.

TARTU-UNT. RESÜMEE

Mati Unti „Vend Antigone, ema Oidipus” „Vanemuises”

AARE PILV

MEES: Võta kõik seljast ära, siis lähme lavale.

NAINE: Siin pole teater!

(Mati Unt, „Saunakuuldemäng”)

“Mis jääb siia linna must maha? – tunne, et kõik ootasid minust midagi rohkemat, rummoliikult ootasid minust tõsiseltvõetavat traagikat, nimelt traagikat, iialgi mitte koomikat, ja kunagi poldud minuga rahul, kunagi polnud mu traagika rahuldav, mitte küllalt undilik, ja mina ise ei saanud iialgi aru, mis tähendab olla undilik, ja ei saa elu lõpuni sellest aru.”

Nii kirjutas Mati Unt Vaino Vahingule oma Tartust lahkumise eelõhtul 28. augustil 1972 (“Thespi”, 1997, lk 330). Selliste sõnadega lahkus Unt toonase kümnendivahetuse teatri- ja salongikataklüsmidest, tundmisega, et ta ei suuda olla piisavalt undilik ega vea traagikat välja. “Iialgi mitte koomikat” – kas Unt ise oleks soovinud pakkuda koomikat, kas tulenes tema pettumus sellest, et kõikvõimalikes *Spiel*’ides ei suutnud ta läbi viia seesugust kergendavat madaldust, nagu sellest on kõnelnud “Via regia” minategelase puhul, kui too Illimar Koonenil ja Asta Viitolsil külas viibis – Illimar tsiteerib oma hingelises kõrgpinges Artaud’ d, misjärel “mina viisin jutu mujale, võtsin riuililt luulekogusid ja lugesin neid ette. Saine kõik kõvasti naerda.” (“Via regia”, 1975, lk 51; samasugust leevendusvõtet kasutatakse “Vend Antigone, ema Oidipuse” vaatuselõppudes.) Paarkümmend aastat hiljem naaseb Unt Tartusse ja teeb üksteise järel suurejoonelisi ja män-

gulisi lavastusi – “Iwona, Burgundia printsess”, “Taevane ja maine armastus”, “Lööke taeva all”, “Hamleti tragöödia”, “Laulatus”, “Meister ja Margarita”, “Potteri lõpp”, “Kirsiaed”, “Vend Antigone, ema Oidipus”. Ning nüüd enam pole miskipärast neid probleeme – undilikkus on saanud omaette märksõnaks ning keegi ei pane enam pahaks, kui tragöödiad esitatakse läbi koomika, mis tuleneb näitlejate mänguvabadusest.

Mida lavastus edasi, seda rohkem saab nähtavaks, et Unt mängib läbi teatraalsuse-teemat, mis võiks seostuda nende mälestuste ja legendidega, mis meil on Toominga – Hermaküla kunagisest teatriuudusest. Unt näib taas esile toovat neid uuenduslikke võtteid ja võtmeid, mis tollal eesti teatrisse tulid, kuid loomulikult teeb ta seda sellelt positsioonilt, mille nurjumist tunnistab ta eespool mainitud lahku-miskirjas. See tähendab, ta teeb seda teisiti, ta teeb seda suveräänselt, püüdmata ootustele vastata ning ühtlasi vastates väga paljus ootustele, mis ta ise on suutnud lavastajana luua.

Nähes, mida Unt on näitlejatega võimeline korda saatma, ja teades, mida näitlejad on siin-seal ütelnud Undi vabastava lavastamisviisi kohta, on üsna ootamatu lugeda kolmekümne aasta tagust tunnistust: “Minu järgmised praktilised lavastajakatsetused pörkasid lihtsale asjaolule, et olen loomult literaat ja literaadina tahan teha midagi, mis mulle meeldib, tundmata huvi selle vastu, kuidas see tekib. Näitlejad saavad mulle olla ainult malenupud või

värvid. Teatrižargoonis tähendab see seda, et nõuan kohe resultaati, viitsimata oodata, kuni näitleja sinna jõuab.” (“Minu teatriglossarium”, “Thespis”, lk 131.) Miski peab olema vahepeal tõsiselt muutunud, kuid mis see on? Jättes praegu otseselt sellele küsimusele vastamata, tahan siiski väita, et Unt pole lavastajana lakanud olemast literaat, ta lihtsalt on vahepeal saanud lavastajaks. See väljendub mitutpidi. Esiteks, Unt on peaaegu alati lavastajana ka lavateksti autor ja selle põhjuseks on see, et ta tahab algset dramaturgilist materjali kuidagi kommenteerida, teha joonealuseid märkusi ning panna need märkused ning kommentaarid lavale näitleja suhu. Unt järgib küll kunagisest teatriuudendusest alguse saanud näitlejat tähtsustavat traditsiooni, kus oluline on näitleja enda omapära ja elujõud, teatav mittekirjanduslik vahetus, kuid selle kõrval, nagu tundub, on Unt ka tolles traditsioonis keskmisest intellektuaalsem. Kui rääkida nn lavastajainterpretatsioonist, st sellest, mida lavastaja algtekstile “lisab”, siis Unt teeb seda suurel määral literaadina, tema laiendused on sageli suunatud algteksti intertekstile ning nõuavad seega kirjanduslikku laadi vastuvõttu.

Sellele lisandub Undi mõningane literatuursus, mis pole halvamaiguline just seetõttu, et näitlejad pole tema lavastuses “malenupud või värvid”. Unt ei sunni näitlejaid olema literatuursed, tema literatuursus suudab jääda kummalisel kombel n-ö lavastajaliteratuursuseks, millekski, mis ümbritseb kogu lavastust, kuid millele näitlejad oma mängus otseselt ei pea alluma. Literatuursuse all mõtlen ma siin teatraalsuse-müüdi pidevat kultiveerimist, rõhutamist, et tegemist on müstilise lavaeluga – kõik need peaaegu kohustuslikud punased valgused, ülevad sümfoonilised taustamuusikad, proosateksti muutmine värsstekstiks, nii et vaatajale peab kohale jõudma, et laval toimub

see, mille pärast teatrisõbrad kunagi lapsepõlves teatrisse armunud on olnud. Need võtted ütlevad otseselt: “Te vaatate teatrit,” kuid kunagi ei ole need võtted lõpuni võõritavad, nad on ühtaegu väljastpoolt tulevad kommentaarid ning vaatajale vahetult mõjuv reaalsus. Seda ei saa ka nimetada vaatajaga manipuleerimiseks, sest Unt on ise sellest sama lummatud.

Unt on seega lavastajaks saamisest hoolimata jäänud pisut teatrivõõraks literaadiks, kes suudab teatri lumma vaadata kõrvalt, ning on samas teatri mõjust hämmastunud sel viisil, nagu seda võib olla inimene, kes teatri igapäevast midagi erilist ei tea. Mulle tundub, et Undi jaoks on näitlejad mitte eeskätt töökaaslased, vaid pigem imetusobjektid, kelle käimapanijaks ongi Undi imetus teatri ja näitlejate vastu. Tulemuseks on tugev ja omapärane näitlejateater – arvan, et Undi teatri kohta oleks vale öelda lavastajateater, sest kuigi Undil on lavastajana alati oma tugevad kontseptsioonid, ei kasuta ta nende huvides ära näitlejat, vaid esitavat teksti. Unti võiks nimetada teksti lavastajaks; ta ei instseneeri näitlejaid, vaid teksti, lavaskript võtab vastu põhilise löögi ning näitlejad võivad ennast seejärel vabalt tunda; tekstiga paika pandud tõlgenduslik ruum annab ette kindlad raamid, mille ehitamise vaevast näitlejad on seega vabastatud. “Teksti” kuuluvad Undi puhul peale lavaskripti ka kõikvõimalikud intertekstuaalsed viited ja esitatava loo müüdiline karkass, mis iseenesest juba seob konkreetse dramaturgilise algmaterjali väga suure tekstilise universumiga.

Juba on ajakirjanduses lavastust “Vend Antigone, ema Oidipus” nimetatud lavastaja Undi kvintessentsiks; loomulikult annab sellele tuge Vahingu kaudu avalikkusse lekitatud arvamus, et lavastuse puhul on tegu Undi enesemüüdi esitusega: “Esietendusejärgselt saatis Unt mulle järgmise meili: “Ma

pole veel nii julge, et välja öelda: etendus kujutab endast minu (enda) individuaatsiooniprotsessi. Esimene vaatus kui elu Tartus (vahingud, hermakülad, ebamäärased, sihita ekstaasid). Teine vaatus kui küpsemine, teatud enesekindluse idanemise hetked (Kierkegaard, Kaljujärvi jne). Kolmas vaatus kui minu elu olevikus (Kersti kui mina, Heinloo kui Mati alter ego).” (V. Vahing, “Mööda tragöödia sugupuud ronides”, “Areen” 20. II 2003.) Loomulikult ei saa me (või vähemasti mina) olla kindlad, et see tunnistus ja selle edasiarendus Vahingu poolt on mõeldud täie tõsidusega ja mitte müüdimänguna, teatava kerglase eneseetendusena, mida nii Unt kui ka Vahing publiku silme all mõnikord edevalt esitama hakkavad. Kuid Vahingu mõtetearendused tsiteeritud arvustuses on huvitavad, arrogantsed (eriti Kersti-Kristuse teema) ja kõnekad ning annavad tunnistust, et käimas on kunagise Tartu tuumiku nostalgiline retro-renessanss, millesse kuuluvad peale “Antigone” ja “Potteri lõpu” ka Vahingu ning Undi osalusel koostatud Hermaküla kogumik ning Vahingu poolt välja reklaamitud Undi kogumik.

Proovin välja tuua mõned jooned, mida võib nimetada “undilikeks”, pidades silmas ka seda, et minu arvates on “undilikkus” tegelikult nimetus sellele, mis on toonasest teatriuudusest tänases teatripildis elusana säilinud; need on küll muundunud jäänused, kuid Undi lavastusi olen ikka vaadanud usus, et kui kuskil on säilinud toonase uuenduse jälgi sellises elavuses, nagu need kunagi maha pandi, siis just neis lavateostes. Ja pidades silmas ka seda, et kui need jäljed on nähtavad, siis pole need pelgalt jäljed, vaid alati ühtaegu ka kommentaarid.

Niisiis, üks oluline joon on Undi stiilitus ehk paljustiililisus. “Via regias” öeldakse: “Mulle tundus see stseen natuke odavana, mida ma Illimarile ka

ütlesin, ja Illimar ei vaielnud vastu, oletas vaid mingit eri taotlust, lõövet, sihilikku maitsetust.” (Lk 51.) Hermaküla mälestuskonverentsil 2000. aasta lõpul vastab Unt Anne Tuulingu küsimusele, kas Unt on kaasa võtnud mingi joone tollastelt Hermakülalt ja Toominigalt: “Jah, ühe küll, kindla peale. See on nii Evaldist kui ka Jaanist. See on eklektika. Et võib julgelt segada stiile. On tükkis koht, kus on kohvik, lauake, viskike, lobake ja siis – sellele järgneb mingi vererituaal. Arendada tükis peituvad stilistilised idud suureks välja. See on mul küll õpitud sealt. Mitte karta kõige vulgaarsemal kombel segada eri stiile. See on praktiline asi.” (M. Unt, “Teatriuuduse algusest Nõukogude Eestis”, “Hermaküla”, 2002, lk 52.)

See on miski, mis tekitab Undi lavastajalaadi suhtes tihti kõhklusi ja küsimusi; Unti peetakse mõnikord lausa meelelahutuslikuks. Seejuures võib Undi lavastustes olla üks sama misantseen või stseen tajutud ühelt poolt kerglase ja naljakana ning teisalt sügavana. Väga hea näide on selle kohta Riho Kütleri ropendav Teiresias “Antigone” teises vaatuses, mida pole mainimata jätanud veel ükski arvustus. Tavaliselt on selle kohta üteldud, et see on nauditav ja vabastav, väga naljakas, või siis on lisatud, et sellega on pisut üle pingutatud – pidades ilmselt silmas, et tegemist on tragöödia travesteerimisega ning koomiliseks pööramisega ning Unt on selle travesteeringuga pisut liiale läinud. Jah, ka mulle tundus see kohutavalt (selle sõna igas tähenduses) naljakas, ka mina tundsin selles ära viite Keni ja Tolgi “Welcome to Estonias” ropendavale Vigala Sassile, kuid asi ei piirdu siin sellega. Minu arust peabki see muutuma pisut talumatuks, sest prohvetisõna peab olema talumatu oma hirmsas otsekohesuses. Ka Vana Testamendi jumalamehed ropendavad. Teiresias kasutab siin väljakannatamatuid vägisõnu (väega sõnu), mis on ju tema



Mati Undi "Vend Antigone, ema Oidipus" (Sophoklese ja Euripidese ainetel) "Vanemuises"
Lavastaja ja kunstnik Mati Unt, kostüümikunstnik Jaanus Vahtra. Esietendus 2. veebruaril 2003. Dionysos - Tambet Tuisk.

sõnumi õuduse suhtes täiesti adekvaatsed. Tema sõnum purustab sümbolse korra turvalisuse ning pragudest imbub välja reaalne, alasti tõde, mis ongi ropp ja talumatu. Undile on muidugi iseloomulik, et ta laseb sellele otsa tulla kergendusnaeru tekitava Oidipuse repliigi "Kui kaua seda kuulan?", mis hetkeks samastab Oidipuse juba piinlikkust tundma hakkava vaatajaga. Selliseid näiteid võiks tuua veelgi, ka teistest lavastustest – stseen mõjub koomilise ja isegi labaselt meelelahutuslikuna, kuid tegelikult avaneb naeru varjus traagika oma olemuses. Mõnikord lisandub kolmanda kihina veel pisut brechtlikuna mõjuv kommenteerivus – tegelikult on ju ka Teiresiase ropendused kommentaari rollis, nad on lisandused tänapäeva vaatepunktist ning kommenteerivad Sophoklese Teiresiase tegelikku olemust, mis ehk muidu jääks tänapäeva vaataja jaoks, kes ei tea täpselt, mida prohvetlus tegelikult tähendab, liiga hillitsetuks. Nõnda saavutab Unt ühe literaatliku (st tekstilis-verbaalse) kommenteeriva lisanduse kaudu ometi ka vahetu emotsionaalse mõju, mis omakorda lahkneb kaheks vastandlikuks emotsiooniks. Ja samas järgib see

undilikku stiilituse põhimõtet, mis on pärit omaaegsest teatriuuenendusest.

Sellega on seotud teine joon, mida Unt mainib eespool osundatud vastuses: "Arendada tükis peituvad stilistilised idud suureks välja." Vahel näibki, et Unt lavastab motiive, impulsse, vihjeid; näib, et Undi stseenid kasvavad välja üksiku misanstseeni laialilavastamisest. 17. II 2003 toimunud EKSi teatri-seminaril Tartus kõneles Ivar Põllu "Potteri lõpust" ja nägi just selles üht lavastuse küsitavust, mille tõttu ei jõudnud lavale näidendi pärisisus. Hinnangu üle võib vaielda, kuid Põllu tõi selle välja Undi ühe põhivõttena, ja minu arust üsna olemuslikult. "Potteri lõpu" näitlejate ekspressiivne, teatraalne ja maneerlik, väga atraktiivne näitlemisviis oli tegelikult hüperboolne edasiarendus Vahingu näidendis antud metateatraalsetele vihjetele, ja nagu tundub, ei huvita Unti mitte niivõrd kunagised *Spiel*'id tervikuna (millest ju Vahingu näidend on üks näide), vaid just see, mida võib neist järeldada teatri kui sellise loomu kohta. Võib öelda, et Unt valis Vahingu näidendi mitmetest liinidest just tolle metateatraalse ning laiendas selle kogu lavastusele. Nõnda pole Undi "Potteri" mitte niivõrd Vahingu "Potteri" tõlge lavakeelde, kuivõrd taas ühe motiivi kogu tervikule laiendatud kommentaar, sedapuhku küll ilma omapoolsete tekstuaalsete manipulatsioonideta. Nõnda on Unt küll võib-olla muutnud omaaegse uuenduse aegse teatriteksti esialgseid aktsente, kuid teinud seda tollesama uuenduse vaimus; nagu teada, polnud toonane Tartu teatrimõte eriti aldis näidenditruudusele. Unt on "Potteri" puhul küll tekstiliselt äärmiselt truu, kuid tegelikult eelistab ta näitlejat ja teatrit tekstile.

Undi lavastustes (eriti viimastes) on teater (koos igapäevateatraalsusega) alati oluline teema, seetõttu muutuvad ka tema brechtlikud või artaud'likud võtted tegelikult viideteks, tsitaatideks

– need pole teatritegemise vahendid, vaid objektid; Unt ei ole brechtlik, vaid ta näitab brechtlikkust, ta ei ole artaud'lik (näiteks sellesamas Teiresiase stseenis), vaid osutab endateadlikkusele artaud'liku tõlgendusvõtme olemasolust.

Teatrifilosoofilised žestid on aga sageli läbisegi lihtsakoelisema teatrimüstitismiga, kus punane valgus või kostümeeritud ja ebaloomulikult kõnelev näitleja tekitab teistsugust reaalsust, mis oma illusoorsele vaatamata mõjub vaataja (ja lavastaja) meelele vahele. “Minu teatriglossariumis” on järgnev lõik: “Mäletan, kuidas too näitleja tuli minu juurde mu naise kätt paluma. Tal olid takused püksid jalas, mütsilotu peas, paljajalu, koot käes. Ma ei saanud talle ära öelda. Ma ei osanud ka temaga vaielda, ma ei teadnud oma teksti, ma ei olnud kostümeeritud.” (“Thespis”, lk 127.) Põhimõtteliselt samast asjast kõneles kogu “Laulatus” – see tegeliku elu imaginaarsuse ja teatriimaginaarsuse eristamise ja eristamatuse probleem, mis väljendub eluteatri ja teatrielu mütoloogias. Ja see probleem on ka eelduseks muudes Undi lavastustes, kus seda püütakse ületada lavaillusiooni lõhkumisega. Lavaillusiooni lõhkumine Undi lavastustes on kahetine, sest ühtpidi toimub küll brechtlik näitamine, kuid teisalt ei peeta seda sugugi lõpuni välja, vaataja püütakse uude vahetu illusiooni lõksu. Hea näide sellest on Hannes Kaljujärve Oidipuse roll. Kahtlustes piinlev Oidipus on mängitud pisut ülepakutud, veidi koomilisena mõjuvas võtmes – pinget väljendub vaevumärgatavas värise-mises ja ilmselgelt ületeatraliseeritud liigutustes; lava alla vajuv Oidipus on mängitud juba seesuguse jõulise traagikaga, et vaataja ei näe enam seda vaheloori, mida seni oli mänglusega Oidipuse loo õuduse ees hoitud. Undi literaatlikud kommentaarid ja näitlejate ülemängimine teevad panuse vaataja

“mõistlikkusele”, vahetegemisvõimele, päästmata aga vaatajat lõpuni välja sellest teatriimaginaarsuse võlust, mis pärast teatris käiakse. Tundub, et Unt tajub sellist vahetegematust, illusioonile allumist teatava haigusena ja püüab seda ravida kahest otsast korraga – nii seda illusoorset paljastades ja dekonstrueerides kui ka leevendavaid lisaannuseid pakkudes.

Undi väidetava resümee-lavastuse “Antigone” läbiv tegelane Dionysos (Tambet Tuisk) on just kõikvõimalike teatraalsete illusiooni ja tõeluse ambivalentsete kehastus. Peale selle läheb siit seos 1969. aasta Schechneri lavastuse “Dionysos 69” juurde, mida Unt “Teatriglossariumis” mainib ning lisab tole aja iseloomustusena intelligenti tüdimuse vaimuelu suhtes: “Irratsionaalne jumalate hämarus laskus kunsti peale. ... Psühheedeelilise kunsti, orgiastilise ekstaasi ja tugeva isiksuse jumaldamise vaim olid alles päevakorral.” (“Thespis”, lk 150.) Nii Dionysose kui ka teiste tegelaste (bakandid, ümberriietatud Pentheus – Rein Oja) parukad on koomiliste aksessuaaride kõrval ka teatris võimaliku enesekaotuse-eneleidmise müstika märgid. “Parukas on minu jaoks müsteerium. Mäletan, kui Kaarin Raid, muidu nii boheemlikult ükskõikne oma välimuse vastu, pani ühel õhtul pähe hoolitsetud halli paruka. Ta muutus jalamaid, tema hääl, liigutused, kõik sai teiseks. Ta rääkis teisiti, ehk mõtleski teisiti.” (“Minu teatriglossarium”, “Thespis”, lk 148.) Parukas on peale inimkäitumise otsese muutja ka juba teatav sümbol; parukas on Undil samas rollis, mida näiteks Toomingal täidab mask. Meenutagem “Hamleti tragöödia” Kaljujärve-Hamleti punast tolaparukat – esmapilgul põhjendamatu üksikasi, tegelikult aga suure tähendusega koormatud märk, mis toob endaga kaasa terve intertekstuaalsete viidete kuhja. Parukate maharebimine (Külliki Saldre Kylliope “An-

tigone" I vaatuse lõpus ja enamik näitlejaid finaalis) saab selle tähenduskoormuse tõttu teatava intellektuaalse katarsise põhjustajaks, vaataja (ja ehk ka näitlejad?) juhitakse läbi puhastavalastava sündmuse, milleks piisab vaid ühest liigutusest.

Parukas on vaid üks element sellest eneseviidete ruumist, mille Unt "Antigones" taasloob ja läbi mängib. Kõige lihtsamini võib seda ruumi näha "Antigone" lavakujunduse ja rekvisiitide kaudu kordumas. Loetlen üksikelemente: raamatute lõhkumine ("Adam tallas kummist autodel, mis vingusid haledalt nagu kummist põrssad. Siis rebis ta mingeid raamatuid lõhki. See on ambivalentne toiming, sosistas Illimar. See on puhastus ja inetus üheaegselt." – "Via regia", lk 49.); eesriie, mille Kersti Heinloo Antigone lava servast välja rebib (sama liigutuse tegi Kütšari Henryk "Laulatuses"); "Kirsiaia" tuttav ratastel sõitev uks; "Taevasest ja maisest armastusest" tuttav prügikast; mitmest varasemast Undi lavastusest kanduvad edasi suur peegel lava paremas servas ning käes veeretatav punane lõngakera; laval olevate põrandaprojektorite näppimine; "Matrixi" filmist Žižeki kaudu "Kirsiaeda" ja "Antigone" kavalehele jõudnud *slogan* "Welcome to the Desert of the Real"; III vaatuse Oidipuse seljas olev punane keep, mida kandsid "Laulatuses" Raivo Adlase Isa ja Kütšari Henryk kuninga staatusmärgina (kas seda võib nimetada bordoopunaseks? "Via regias" üteldakse saatuslikust viimsest piduõhtust kõneldes: "Felix kandis bordoovärvi hommikumantlit (või öökuube, ma võin ka eksida)," – lk 54). Neid viiteid, vihjeid ja tsitaate on veelgi ja need võivad tegelikult vabalt ka märkamata jääda. Mõned vihjed on n-ö siseviited, arusaadavad vaid pühendatutele (nt "Potteri lõpus" voodil aelevad Kütšar ja Kaljuri – Vahingu tunnistuse järgi on see tsitaat ühest fotost, mis tehtud Tartu

noorte vihaste perioodil). Kõik need korduvad elemendid ja siseviited on ühe müüdi käiguhoidmise sõlmpunktid, nende kaudu seob Unt oma lavastused kunagise uuenduseajaga ning teisel ringil seob Unt oma nüüdse Tartutsükli lavastused omavahel.

Selle kõrval, et uues tsükli keritakse lahti üht teatrimüüti, on oluline tähele panna, et Undi tehnika seda tehes on ka ise müüdilise iseloomuga. Mütoloogilisele maailma kirjeldamise viisile (kas või näiteks nii, nagu seda esitavad Juri Lotman ja Boriss Uspenski oma krestomaatilises töös "Müüt – nimi – kultuur") on omane, et selles võib üks ja sama asi olla korraga erinevate asjade nimi või tähistaja, ja et nimetamis- või tähistamisakt ise kuulub samasse keelde tähistatavaga. Selle üks oluline järeldus on, et müüdilises tunnetusviisis ei ole selgelt eristatavat metatasandit, st ta on küll olemas, kuid ta sulandub kirjeldatava tasandiga ühte ning need tasandid vahetavad üksteise suhtes positsioone. Seepärast on müüdilise tunnetuse ka põhimõtteliselt erinev metafoorsusest või allegoorilisest tunnetusest. Kui metafoor tähendab, et üks kindel asi väljendab mingit kindlat teist asja ning väljendus- ja sisuplaani on võimalik selgelt lahku lüüa, siis müüdilise tähendab, et see üks asi, mis teise kohta käib, ongi põhimõtteliselt see asi, mille kohta ta käib. Sellest tuleneb ühe ja sama lavalise elemendi mitmekordse tõlgenduse võimalus, kusjuures ükski neist pole n-ö lõplik või "viimne", kõik tõlgendused kehtivad samaaegselt ning pole üht n-ö pealistsi, mis kogu selle mitmekihilisuse paika paneks. Kui "Antigones" üks element näiteks mängib otseses stseenis konkreetset rolli, on samas viide Undi eelmistele Tartu lavastustele, on samas avalik viide 1960. aastate lõpu uuendusele, on samas ainult Undi sõpruskonnale nähtav siseviide, on samas intertekstuaalne viide mõnele muule tekstile ja on samas viide

tänapäeva ühiskondlikele teemadele, ning peale selle on tõlgendatav nii tõsi- traagilise kui ka meelelahutuslik-koomilisenäna ning on ühtaegu nii konkreetse lavastuse süžeed edasi arendav kui ka täiesti autonoomsena loetav metateat- raalne žest (lugesin siin üles kõiksugused võimalused, päris selliseid "ideaal- selt" laetud kohti on ehk raske leida), siis, tundub mulle, pole adekvaatse vas- tuvõtu korral võimalik ühtki neist tõsta juhtmotiiviks. Asjad põimuvad läbi ja viivad neis kõigis tõlgenduskihtides samaaegselt kehastuva müüdini Teat- rist kui sellisest. Iseenesest on see õhtu- maises kultuuris vana tuttav tekstilu- gemis- ja tõlgendusviis, meenutagem kas või pühakirja eksegeesi traditsioo- nilist nelja tõlgendustasandit, mis on kõik võrdselt määrava tähtsusega uskliku lugeja jaoks.

Ja on ootuspärane, et teatrimüüdi müüdiliseks esituseks (müüdi esitus ei pea ju tingimata müüdilise olema) on valitud õhtumaise teatri ja dramaturgia aluseks olevad antiikmüüdid. See an- nab suurepärase võimaluse kultiveeri- da antiiktragöödiatele ja üldse müüdi- lisusele omast mittemoraalsust, ehk nagu Unt ise kavalehel lausub: "Ega sel- lega ei tahetagi midagi "öelda", mille- ga kaasneb nt võimalus mängida tund- like terrorismivihjetega ilma poliitilisse seisukohavõttu laskumata. Ja sestap oleks vale otsida Undi lavastustest sel- get "mõtestust", nt "Potterist" Vahingu näidendi või "Antigonest" kaasaja ir- ratsionaalsuse mõtestust, ratsionaliseer- rivat või metaforiseerivat interpretat- siooni. Pigem võiks seda kõike nime- tada läbimängimiseks, esitamiseks, autoregeneratsiooniks. Undi kui kirja- niku kohta on olnud käibel arvamus, et tal on eriline võime olla kaasaegne, haarata ajavaimust ilmekaid jooni ning neid oma tekstis taasesitada. Seegi kuulub Undi müüdilise taasesituse, "mittetõlgendamise" ritta. Praegune "kirjutav Unt" jõuab meieni põhiliselt

"Sirbi" esseede kaudu – neis on väga hästi näha Undi tehnika: kõikvõimalike päevakajaliste märksõnade seostamine erinevate loetud teooriate ja müütidega, kusjuures teooriad ei seleta midagi ära, vaid saavad sama rea figuurideks. See- juures on Undile omane ka üksiku motiivi "ülelavastamine", üldistamine kõnekaks kujundiks, mis mõjub eel- kõige oma faktuuriga. Mõjukate hoiakute sõnastamise asemel on Undi päris- osaks pigem oluliste märksõnade ja motiivide kompilatsiooni meisterlik doseerimine. Üks teine kinnismärk- sõna, mida Undi kohta on kasutatud, on "naiselikkus", mis peaks ilmselt tä- hendama teatud passiivsust ja enese- küllasust; kuid sellise pisut vulgaar- psühhoanalüütikasse kalduva tõlgen- duse asemel võiks näha selles passiivset andumist ees olemas olevale müüdi- lisele maailmakuvandile aktiivse maa- ilma mõjutamise asemel.

Kui "Antigone" viitab kolmekümne aasta tagusele teatril, siis meenub loo- mulikult 1968. aastal lavastatud ja 1969 trükist ilmunud "Phaethon, päikese poeg". Mulle tundub, et "Phaethoni" ja nüüdse "Antigone" kui müüditöötuste vahel on teatud põhimõtteline erinevus, mis sõltub pealispindsest erinevusest, et esimene on omaette lugu müüdi- motiivide ainetel ja teises pole algset tegevuskäiku oluliselt muudetud. "Phaethon" kuulub sellesse tradit- siooni, kuhu teisedki 1960. aastate metafoorilis-allegoorilised näidendid Alliksaare "Nimetust saarest" Paul- Eerik Rummo "Tuhkatriinumänguni" (lisaks veel kümnend hiljem ilmunud Rummo müüdiainelised lühinäiden- did); samasse aega jääb ka näiteks le- gendaarne Anouilh' "Antigone" Mikk Mikiveri lavastuses. Need on ikkagi mingi "sõnumiga" asjad, neil on mingi kontseptsioon. Olgugi see sageli seotud mingi väljapääsmatuse või lootusetuse tundega, on nende puhul tegu teatavat laadi allegooria või mõistukõnega, n-ö

teesnäidendite ja -lavastustega. Seda aga ei saa enam öelda nüüdse "Antigone" kohta, sest hoolimata võimalusest tõmmata paralleel tänapäevaga ei ole siin tegu müüdi n-ö ärakasutamisega ja kohendamisega tänapäeva tarbeks; pigem on see tänapäeva ärakasutamine müüdi huvides. Ühesõnaga, tollased müüditöötajad ei olnud müüdilised eespool kõneldud tähenduses, küll aga on seda Undi uuemad müüdiainelised lavastused (sisuliselt on ka "Hamleti tragöödia", "Meister ja Margarita" ning "Laulatus" Undi lavastuses välja mängitud üldisemate müütiliste konstruktsioonide väljendusena).

Võib-olla peitub just siin vastus alguses esitatud küsimusele, mis on muutunud kolmekümne aasta taguse näitlejaid malenuppudena nägeva literaadi ja nüüdse näitlejasõbraliku lavastaja vahel. See peab olema üldisem hoiak, mis hõlmab nii suhtumist näitlejasse kui ka suhtumist tekstisse ja müüdisse. "Phaethoni" -aegne Unt püüab vormida müüdimaterjali selgesti eristuvalt metasandilt, tema idee eelneb teostusele, "Antigone" -Unt aga usaldab lõpptulemuse protsessi hoolde, teades, et ringi pöörlev müüdimasin lubab suuri vabadusi ning haarab lõpuks kõik nii- või teistsugusel viisil enda süsteemi. See kehtib ka tekstilises plaanis, Undi lavaskript ei saa valmis enne lavastuse valmistamist ning on oma tekkimisprotsessi jooksul ilmselt avatud kõikvõimalikele lisandustele ja ümbertegemistele, kusjuures algmüüti ennast ei hakata teisendada, kõik metamorfoosid toimuvad algsetest bakhantide, Oidipuse ja Antigone müütidest oluliselt väljumata; kõik tänapäevased viited pole n-ö väljasiirdumised, vaid sobituvad algmüüdi struktuuriga seestpoolt, võttes ühe järjekordse müüdisisese mitmetähendusliku motiivi kuju.

Vastus on seega (osaltki) selles, et Unt ei püüa enam teatrile omasest eri tegelikkuskihtide kattumisest välja-

poole pääseda, neid distinktselt eristades, vaid on omaks võtnud vaba liikumise teatris kui müüdis. Ka tema võoritavad ja kergendust toovad katarsised (nt publikupuudutus "Laulatuses" või "Antigone" lõputseen) ei välju sellest müüdilisusest, sest teatrist/etendusest/illusioonist välja juhtivad žestid on välja mängitud viisil, mis juhivad vaataja just nimelt sisse etendusliku olukorra loomusesse ning viitavad samade reeglipärasuste paratamatule (tragöödialikule?) jätkumisele pärast etendust. "Laulatus" ajendas küsima: "Kas teatriuendus on võimalik?" Kui Undi Tartu-lavastused ehk polegi iseenesest teatriuendus, siis on nad igal juhul see koht eesti teatris, kus erinevate "teistsugususte" võimalused on pidevalt idudena kohal. Seda tänu asjaolule, et Undi lavastused liiguvad kunagise teatriuenduse müütilises ruumis, selles ruumis, kus alati on nähtaval need äärmised põhjused, miks teatrit võiks üldse vaja olla. Nende põhjuste hulgas on tähtis asjaolu, et teatri sügavamasse ontoloogiasse kuulub võimalus esile manada inimese traagilist-koomilist ellu-lavastatust, millest välja astudes avastatakse ennast puhtast eimiskist, lacanlikust Reaalsest, kui soovite. Müüdiline tragöödia oma paratamatuse-kategooria, müüdiapärase eneseküllasuse ja lunastava katarsisevõimalusega on kõige selle adekvaatsem teostusviis. Mati Undi lavastust "Vend Antigone, ema Oidipus" võib seega tõesti lugeda undiliku teatri kvintessentsiks, kuna siia on kokku kogutud väga erinevad tähenduskihid, teemad ja võtted, millega Unt on oma viimase kümnendi lavastustes tegelnud. Kui "Laulatus" võib vaadelda Undi-teatri temaatiliskontseptuaalse kulminatsioonina, siis "Antigone" on püüe esitada Undi-teatri kõigi komponentide invariant, see on kõiki motiive ühte põimiv kooda. Mis edasi, kas kõik? Pole kindel – müüdilise teadvuse osaks on tsükliline.

„KASS NÄUB, JA KOERAL OMA PÄEV ON EES...” *

Näitleja TAMBET TUIISK ja tema läbipaistvad rollid

PILLE-RIIN PURJE

Bernard-Marie Koltès, “Roberto Zucco”. Roberto Zucco – Tambet Tuisk. Lavastaja Tiit Ojasoo. Esietendus 3. oktoobril 2002 Sadamateatris (“Vanemuine”)

Zucco: “Ma olen kogu aeg arvanud, et kõige rahulikum on elada, kui saaks olla sama läbipaistev kui aknaklaas, olla nagu kameeleon kivil. Käia läbi seinte, olla värvitu ja nähtamatu. Nii, et inimesed vaataksid teist läbi ja näeksid teisi inimesi teie selja taga, otseku teid ei olekski olemas. Väga raske on olla läbipaistev, see on keeruline amet. Olla nähtamatu, see on vana, väga vana unistus.”

(Bernard-Marie Koltès, “Roberto Zucco”, VI stseen “Metroo”.)

Sirvin oma sahtlimärkmeid Tambet Tuisu lavarollidest, mida noorel näitlejal kogunenud kuraditosina ringis. Avastan, et korduvaim sõna Tuisu rollide, ta lavanatuuri iseloomustamiseks ongi seni olnud “läbipaistev”. Kohe koolitöödest alates (hemofiiliat põdev poiss **Chandler Kimbrough**; nälgija **Joey**).

Teine kohane märksõna Tambet Tuisu osade puhul on “vaatleja”. Isegi hoogsas vabaõhulavastuses “Huck” muutub tema **Huckleberry Finn** tasehilju Vargamäe Indreku sugulashingeks. Huck saabub küll kraadepoisina, kärvand kass käe otsas ja meel ulakas,

ent varsti taandub ta mõtlikuma loomuga eluvaatlejaks, kelle ümber pulbitsevad seiklused. Huck eelistab ontlikule elule vabadust. Aga vaatleja vabadus on nukram kui rahmeldaja vabadus. Ja vaatlejahingega rollides peitub põhjatuid saladusi. Lavalise vabaduse kogemust, vallatuid ja väljendusrikkaid lahtimängimise võimalusi pakuvad mõistagi ka keevalisemad rollid, näiteks esimese armastaja amp-luaasse sobituvad **Tom Jones** ja **Ferdinand**, aga nende läbipaistvusekiht võib vahel tuiskliivana lendu pääseda. Hetkiti mõjuvad nad kui d’Artagnani nooremad vennad (olete vahel märganud Tambet Tuisu kerget sarnasust Indrek Sammuliga?!).

Ootamatu traagikavarjundi lisab Tambet Tuisk komöödiasse “Mikumär-di” – just kadunud poeg **Enn**, näiliselt episoodiline tegelaskuju, süvendab Ingo Normeti huvitava klassikatõlgenduse uudset tõsidusemõõdet. “Aafrikas mütanud” Enn saabub koju alles finaali eel. Kehvasti riides, kaotanud võõrsil ühe käe, ilmselt ka hingeliselt murtud, sest ta silmades püsib isemoodi valus luurav ilme. Tuisk/Enn seisab sõnatult isatalu õuel. Tema üksipäini olek, võõrastav vaade distantsilt loob seletamatu pinget. Korruga on õhus palju küsimusi, mida keegi enam ei söanda küsida, palju luhtuvaid lootusi, mis perepojaga seotud. Kodu(maa) tulevik saab kahtlusemõõtmel külge, Enn aga läheb jälle oma teed.

* *William Shakespeare, “Hamlet”, V vaatus, 1. stseen.*

Tambet Tuisku "Roberto Zucco" niimirollis jälgides tundub, et enam läbipaistvamaks näitleja muutuda ei saa. Heas teatris ei ole "läbipaistev" ja "nähtamatu" sünonüümid, vastupidi, mida läbipaistvam roll, seda nähtavam ta tuum. Nii lavastaja Tiit Ojasoo ise kui ka vastukajajad kinnitavad, et Koltësi näidend "Roberto Zucco" ei allu (tava)-analüüsile. Ka Tuisu niimiroll sugestiivse lavastuse keskmes pole portreeteritav. Ei ole võimalik sõnaloogikaga lahti muukida sarimõrvvari (seegi sõnasilt tundub kohatu) Roberto Zucco käitumise motiive, loomust, olemust. Kardetav oleks teda sõnadega sorkida, laidetav lahata. Zucco mõjub ülimalt loomuliku inimlapsena, samas ometi irratsionaalsena kui unenägu. Heidutavalt hele, painavalt selge, halvavalt ligitulev uni. Näitleja intensiivne kohalolek vangistab vaataja meeled, ent tegelaskuju ise jääb vabaks, ei kuulu vanglasse. "Roberto Zucco" näitelava suur elu-puur (kunstnik Ene-Liis Semper) Zuccot ei kammitse, trellid teda ei ahista. Mällu sööbib korduv misanstseen: Tambet Tuisk Zuccona kõndimas väljaspool puuri, publiku tooliridade ees, vaatamas ainiti saali, otse pealtvaatajale silma sisse. Leebe, läbitungiv, häirimatu pilk teeb ärevaks. Hüpnoteeriv silmside hirmutab, ei lase lahti, tuleb unenägudesse kaasa.

Zucco: "Nad ei tohi meid näha, peab olema läbipaistev. Sest muidu, kui neile silma vaadata, siis nad märkavad, et neid vaadatakse, nad vaatavad siis meid ja näevad meid, nende peas käib märguanne, ja nad tapavad, tapavad. Ja kui üks juba alustab, siis hakkavad kõik tapma. Kõik nad ootavad vaid märguannet."

("Roberto Zucco", XII stseen "Vaksal".)

Ju siin ongi konks, ängi läte: Zucco/Tuisu hele pilk vaatab meist läbi, mis läbi meie vaatame eneste sisse. Märguannet oodates? Meie, surmamõistetud, kes ei suuda selgusele jõuda, mis oleks

"üllam", mis armetum – kerjata surma Zuccolt või muunduda omakorda mõrvareiks.

"Ta sirutas käe väikese peegli poole ja vaatas ennast. Ta nägi "võltspilti", üht teist valget nägu. Tundis iseendas ära tolle, kes teda kohe tapma hakkab." (Roberto Calasso, "Kadmose ja Harmonia pulmad".)

Finaalis siseneb Zucco päikesesse. Meil, kel silmad pimestatud, pole võimalik talle järele vaadata. Tumedaid kaitsvaid päikesepirille pole hämaras turvalises teatrisaalis kombeks kanda. Zucco saavutab nähtamatuse. Siia jäävad saavad päikesest märgistatud.

"Temas [teatris] nagu katkuski peitub mingi kummaline päike, anormaalselt ere valgus, mille käes kõik raske ja isegi võimatu näib muutuvat meie olemasolu normaalseks elemendiks." (Antonin Artaud, "Teater ja katk".)

"Kõik see näib olevat eksortsism selleks, et panna meie demonid VOOLAMA."

(Antonin Artaud, "Bali teatrist".)

"Vend Antigone, ema Oidipus", tragöödia Sophoklese ja Euripidese ainetel.

Dionysos – Tambet Tuisk. Tekst ja lavastus Mati Unt. Esietendus 2. veebruaril 2003 "Vanemuise" suures majas.

Sõnaseletusi kavalehel: "Dionysos (Tuisk) – ambivalentsi, hämaruse, teatri, hulluse, veini ja ekstaatiliste seisundite pooljumal/poolnimene. Ta võib võtta kõikvõimalikke vorme, olla mees, naine või loom. Nagu kõik Kreeka jumalad, pole ta ei hea ega halb. Tal pole muidugi ka moraali. Kristlikus mõttes pole moraali ka tragöödiail endil."

Definitsioon viitab sedavõrd tänuväärsele unelmaterollile, nagu saabki olla üksnes inimjumala/jumalinimese osa: vastutustundeta vaatleja, haavamatu ja surematu, võrgutav ja hävitav. Lavastuses "Pühak" on Tambet Tuisu

üks rolle **Kängsepp, hernhuutlanõ**, kes kängitseb Juliane von Krüdeneri (Merle Jääger) jalad saabastesse ning hinge usukammitssaisse. Üllatavalt ülemeelikuna esineb too kelm, naerusuine ahvatleja, kelle usukuulutus pigem patustama õhutab. Otsekui seisataks Dionysos kingsepa selja taga, hingaks kuklasse?

“Dionysos ongi kogu selle etenduse lavastanud. Tambet Tuisk mängib tegelikult mind, väliselt jäljendamata muidugi!” pihib lavastaja Mati Unt oma kavalal moel raadiomikrofoni sisse pärast “Vend Antigone, ema Oidipus” esieten dust “Vanemuise” suure maja fuajees, Menningu skulptuuri kõrval. Näitleja Tuisk pakub oma intervjuus Wiera kujule näkku vaadates rõõmsalt veel ühe võimaluse: tema Dionysos võib olla ka isehakanud aferist! Sel hetkel lõikub intervjuusse nagu ideaalne *deus ex machina* Oidipuse osatäitja Hannes Kaljujärv, kes möödaminnes poetab lakoonilise kommentaari: “Tambet Tuisk on väga hea mees, väga hea poiss! Temast, ma ütlesin, on juba asja saanud!” Ütleb ära, läheb oma teed.

Meenub, mismoodi Tuisk/Dionysos äsja kolmandas vaatuses korraldanud Kaljujärve/Oidipuse näitelavalt lahkumise. Dionysos käsib ülejäänud tegelastel silmad sulgeda, et Oidipus saaks silmitu mehe päikseprillid eest võtta ja segamatult alla saali astuda. Kõikvõimsast lavastajast Dionysosest saab korraks “tavanäitleja” ehk tuisupäine poiss, kes hõikab vanemale kolleegile hääletult, üksnes huultega: “Võta mulle üks kohv!”

Näitelaval peibutab Tuisu hurmav ja ihar, rauged ja pirtsakas, pingevaba ja kardetav Dionysos mõlemast soost suRELikke. Pool rollivõitu annab atraktiivne välisilme: pikad siidjad heledad lokid, liibuv must nahkkostüüm, violetne sulgboa (kostüümikunstnik Jaanus Vahtra), valem ihu. Ajatu, ent trenditeadliku jumalinimese kepiks ja mõõ-

gaks on popiidoli falloslik mikrofon. Sundimatu üleolek mänglemas huulil ja hääles, etendab Dionysos kord kenitlevat mannekeeni, kord rämedat *macho*'t. Jumala aferistlikud (või aferisti jumalikud?!) tujud on ettearvamatud, ta flirtivast kapriisist võib hõlpsasti võrsuda surmaotsus. Üks subtiilsemaid partnerlusi jumala ja sureliku vahel sünnib, kui naiseks rietatud Pentheus (Rein Oja) laseb end Dionysosel surmasülle talutada. Kartlikult, ent naudiskledes harjutab Pentheus graatsilist printsessikõnnakut, kõhnal kaamel näol juba äramärgitu pitser, mida ohver ise ei näe. Peagi kargab Dionysos õhulise balerii-nihüppega üle laibakäru ja kuulutab: “Spektaakel lõpeb traagiliselt!”

Teatrijumalana kingib Dionysos bakhantidele armuliku žestiga enese-teostusehetke (“Nii, naised – vaba lava!”), võimsaid vaate- ja kuuldemänge vahendades aga kisub maailma näitelava varjavad punamustad eesriided armutult maha. Kui Teebas võimutseb katk, tsiteerib Dionysos saalile Artaud’ teksti, lehvitades käes erepunaste kaantega brošüüri (“Loomingu Raamatu-kogu” 1975, 12/13). Veinijoobumuses prügikonteinerist välja tuikudes osataks Dionysos nagu Becketti “vana, kaotatud lõpp-mängu”. “Kas teil tuju *natsa* ära ka läks, kui nägite mind vangikongi viidavat?” pärib Dionysos oma jüngritelt bakhantidelt koketsel toonil. Too malbe pilkerõhuga “*natsa*” kuulukse olevat Tambet Tuisu omasõna. (Meenub, kuis noornäitleja Tuisk pärast “Hucki” läbimängu Emajõe kaldal suvises vihmasajus antud raadiointervjuus vastas, et soovib vabaõhulavastuse ajaks “head ilma – siis on ka kergem *natsa*, nii näitlejal kui publikul!”.)

Viimases vaatuses, Antigone tragöödias, pole Dionysosel enam sulneid juukselokke, ta kannab musta nahksioni ning laubal heledat viltust füüreritukakest. Vahepeal peidab pilgu päikeseprillide taha, ehkki teda päikesehelk ju

ei pimesta. Jumal ei vaja tumedate kaitseprillide maski. Seda ei vaja ka päikeses lahustuv Zucco.

Nendele osalistele, kes lähevad lõpuni, pillab Dionysos siiraid soosinguraasukesti. Surma mineval Antigonele (Kersti Heinloo) suudleb ta kätt ja kannab ta süles sügavikku. Kui Ismenet mängiv bakhant-näitlejanna (Liis Bender) oma rollist küllastub ja üha kordab lootusetut fraasi: "Ma ei taha enam Ismene olla!", võtab Dionysos peegililaua sahtlist kuulsa punase Undi-lõngakera. Libistab selle korraks frivoolselt oma nahkpükstesse, viskab siis eks-Ismenele ja kamandab hooletult: "Ära siis ole, ole minu Ariadne ja loe lõpuluuletus!" Dionysose määratud saatuslikust rollist ei saa naine enam keelduda, jälle algab kõik otsast... Punasest kerast, millega lavastaja Unt laseb oma näitlejatel kui kassipoegadel mängida, on saanud Ariadne lõng. Seesama lõngakera oli kord Ema Vaimu käes (S. I. Witkiewicz, "Väikeses häärberis", Mati Undi lavastus Noorsooteatris, 1990) – küllap oli temagi Anu Lambi läbipaistvas astraalkehastuses üks Dionysose väljavaliitud, üks Ariadne saatuseõdesid.

"Ent Dionysos ei püsi kellegi kõrval. Jumal ei tähenda kunagi alalist kohalolu. [- - -] Apollon ja Dionysos elavad alatihti selle osalt jumaliku, osalt inimliku piiri ääres, nad õhutavad inimestes kahevahelolekut, seda enesest välja minekut, mida nood näivad veel enam hindavat kui inimeseks olemist ja enam veel kui elu ennast."

(Roberto Calasso, "Kadmose ja Harmonia pulmad".)

Eks ole miskit samalaadset määratud õhutama ka Roberto Zucco?

"Vend Antigone..." lavastuses on viiv, mil Dionysos tüdineb inimeste sõgedaist sekeldusist ja muundab end vahelduseks kassiks. Varem on ta aegajalt etendanud ka ulguvat peni, koon taeva poole püsti, aga Dionysose plasti-

kas, ta põhiloomuses valitseb kassi jumalik jultumus, absoluutne sõltumatus. Ta peseb kärsitu ja sujuva kápaliigutusega silmi – küünistavalt küüniline, turtsakas, nurruv, iseteadev ilus kiisu. Läbinähtamatu olend, kelle valduses tähtsad saladused.

"Kass näis arvavat, et nüüd on teda küllalt nähtaval, ja rohkem temast enam ei ilmunud."

(Lewis Carroll, "Alice Imedemaal", "Kuningaemanda kroketiväljak".)

"Kuid kuningas võib ka kassile otsa vaadata. Tehke seda, ja te saate teada, kes te olete. [- - -] Ja kui ta teraselt neisse põhjatuusse silmadesse vaatas, hakkas tema peegelpilt muutuma."

(P. L. Travers, "Mary Poppins", "Kass, kes vaatas kuningale otsa".)

Tambet Tuisu lavarollid, mida kirjutises mainitud:

Chandler Kimbrough – William Mastrosimone, "Trillamilla" (Shivaree). Lavastaja Tõnu Lensment, 1998 (EMA Kõrgema Lavakunstkooli XIX lend).

Joey – Jim Cartwright, "Tee". Lavastaja Hendrik Toompere, 1999 (XIX lend).

Enn – Hugo Raudsepp, "Mikumärdi". Lavastaja Ingo Normet, 2000 (XIX lend).

Huck – Mark Twain/Andres Dvinjaninov, "Huck". Lavastaja Ain Mäeots, 2000, Emajõe Suveteater.

Tom Jones – Henry Fielding/Osvald Tooming, "Tom Jones". Lavastaja Jaan Tooming, 2000, "Vanemuine".

Kängsepp, hernhuutlanõ – Kauksi Ülle, Sven Kivisildnik, "Pühak". Lavastaja Ain Mäeots, 2001, "Vanemuine".

Ferdinand – Friedrich Schiller, "Salakavalus ja armastus". Lavastaja Mikko Viherjuuri, 2002, "Vanemuine".

Dramatiseering professor LUULE EPNERI juubeliks

VAINO VAHING

Ülikooli kohviku kaminasaal. Külalised seisavad rühmiti, kui ülikoolipäraselt, siis õppetooliti: eesti kirjandus, teatriteadus ja kirjandusteooria, folkloristika, eesti keel. Jään, kui erakonnaväline üksiktaotleja, üksikesinejana lõpu-
poole. Minuga samas seisuses veel Enn Lillemets ja keegi daam, keda ma ei tunne. Laual suupisted ja veiniklaasid. Fotograafiks Luule Eerost poeg. Võtan ka oma seebikarbi ja sean töövalmis.

Ja ongi minu järg. Võtan kaks raamatut. Undi saadetud paksu ingliskeelse teatrileksikoni ja oma "Mängud ja kõnelused". Selle raamatu jätangi "Apollo" kilekotti. Mõtlen, et alustan Irdiga.

Mina: *(raamatud vasakul käsivarrel, parem lahtiselt ette sirutatud):* Luba, kallis professor Luule, *(Luule sirutab reipalt käe, minul tekib kerge tõrge, läks meelest, mida ma Irdist rääkima pidin)*¹ ... õnnitleda nii tähtsa päeva puhul, on suur au... *(täitsa lõpp, kuidas jätkata. Ma pidin, nagu ikka teatrialaste juubelite puhul, alustama Irdist ja Shakespeare'ist... Aga kuidas, millest? Tunnen, et puna valgub näkku, põlv nõksatab.)*... Siin on kaks raamatut, üks Matilt ja teine minult. *(Aga Ird ja Shakespeare... Või rääkida paar sõna Herma-külast?... Ei mitte mingil juhul.)*... Mati ise ei saanud tulla... *(õnneks Luule ei küsi, mispärast siis, naeratab häbelikult, see annab mulle julgust)*... Vaat, Matil on proovid, aga... aga raamatu kauplesin ma temalt välja küll.² *(Luule naeratab, siiralt kohe. Julgust tuleb juurde, pahinaga.)* Ta sai küll kutse, ja õigeaegselt, aga siis tulid proovid... "Kärbeste jumal"... Normeti juures. *(Normet naeratab väarikalt, on meeldivalt puudutatud, ta on rahul,*

sest sai ju enne mind Luulet kiita, ja kõvasti kohe.) Ja tead, Luule, mis veel juhtus? Nimelt, eile hommikul ma helistasin Matile ja tuletasin sinu juubelit meelde.³ *(Luule ei reageeri, ta ilmselt ei oska seisukohta võtta.)* Unt ütles, ah jah, ja ohkas. *(kiusatus oli öelda Luulele: mõistad?)*... Ma ütlesin, et kingitust on vaja, Undi-poolset... Unt mühatas: "Jah, ma pean vaatama..." Ja siis kohe: "Aga mida?" – "Vaata mõni raamat," ütlesin talle. Unt kostis, et peab proovi mine-
ma, et pärast proovi vaatab... Ütlesin, et sul pööningul⁴ makulatuuri⁵ küllaga... "Jah, seda küll," vastas Unt ja läks proovi... Pärastlõunal, pool viis helistas ta jälle ja ütles, et on juba kodus, et proov läbi. Mina: "Raamatu leidsid?" – "Jah, leidsin küll. Aga võib-olla Luulel see juba on?" – "Mis raamat?" – "Leksikon. "Theatre"."⁶ "Vaevalt," vastasin, "ja kui ongi, siis saab tal neid kaks olema." Unt: "Misjaoks kaks? Milleks?" Mina: "Üks kodus, teine õppetoolis." Unt: "Jah, tõepoolest, selle peale ma ei tulnudki." Mina: "On ka väärt leksikon?" Unt: "Kindlasti, aga ma ei ole seal aastaks otsa midagi järele vaadanud." Mina: "Siis on hästi, siis ei ole sul kahju. Muide, palju see maksab?" Unt: "Ma ei mäleta, aga nii umbes kakssada viiskümmend krooni ikka."⁷ Mina: "Väga hea." Unt: "Aga kuidas ma leksikoni Tartu toimetan?" Mina: "Gargo bussiga." Unt: "Mis Garbo?" Mina: "Gargoga." Unt: "Ah Cargoga! Ma ei oska... Õpeta mind, mida pean ma tegema." Mina: "Paned raamatu kilekotti, siis veel paberikotti ja kirjutad minu aadressi... noh, kirjutad, et

Vainole... Lähed hommikul bussijaama, pärid millal pakk Tartu jõuab? Peab jõudma hiljemalt kella kaheks, sest sümposion algab kell kolm. Mina lähen pool kolm bussijaama ja võtan pakendi ja viin Luulele. Esialgu sümposionile ja siis kella viieks kohvikusse... Ma panen bussijaamas pakendi portfelli, fotoaparaadi ja magnetofoni juurde, oma mängude raamatu juurde... Oma raamatut ma ei pakigi, ma annan lahtiselt üle..." Unt: "Kuidas lahtiselt, aga miks mina pean pakkima?"⁸ Mina: "Sinu raamat tuleb kaugelt ... Tallinnast..." Unt: "Aga võtad sa kohvikus minu raamatu pakendist välja?" Mina: "Muidugi... Muide, ega su raamatu kaas määrdunud pole." Unt: "Ei ole."⁹ Mina: "Ja pühendus kirjuta ka... Mida-gi õrna, subjektiivset..." Unt: "Küll ma juba tean, mida kirjutatan... kirjutada ma oskan." Mina: "Oskad jah, aga teed seda väga lapidaarselt... Veidi pikemalt võiksid." Unt: "Hea küll, ma veel mõtlen. Ma helistan sulle õhtul."

Pool üheksa Unt helistaski ja küsis, kuidas see saatmine ikka käib. Ta unustas juba ära, mida peab tegema. Mina: "Pakkisid ära?... Kirjutasid sisse?" Unt: "Jah." Mina: "Mis kell sul homme proov algab?" Unt: "Kell kümme." Mina: "Siis lähed kella üheksaks bussijaama." Unt: "Mis ma pean seal tegema?" Mina: "Lähed uksest sisse, vaatad paremale... Ei, lähed otse, ootesaali lõpus on Gargobussi aken..." Unt: "Cargo, kas sulle meelde ei jää? Aga mismoodi ma raamatu annan? Ära annan?" Mina: "Pistad pea luugist sisse ja ütled vastuvõtjale, et olen Unt... Mati Unt." Unt: "Ära jama!" Mina: "Ei jama, jutusta vastuvõtjale siis, et oled Mati ja tahad Luulele raamatut saata, et Luulel on täna sünnipäev, juubel, Luule saab viiekümneseks. Luule on Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppejõud, Luule on professor, nagu minagi, muide, ja elab Tartus, aga kord nädalas, reedeti käib ka Tallinnas, peab Ingo

lastele loenguid, draamateooriast põhiliselt, ja veel on ta Teatriloolaste Seltsi ja samanimelise klubi liige, on Eesti Teatriuurijate Ühenduse liige. Ja et, muide, varsti peaks ilmuma trükist "Eesti Teater 1965–1985" ... See tuleb paks raamat, fotod ka sees ja puha... Eelmine raamat, mida Luule ja mina ja Vaino toimetasime, oli Hermaküla... Ka paks ja ilus raamat ja piltidega ja puha... (Paus. Unt võib veidi hingeldada. Märkab, et vastuvõtja on väsinud, leebe naeratus on ta huulilt kadunud. Unt mõtleb veidi ja siis kogeleb edasi.) Mis kell buss Tallinnast väljub? Mis kell pakk Tartu jõuab? Ma sellepärast, et Vaino tuleb pool kolm paki järele, ta peab kella kolmeks ülikooli peahoonesse, 140. auditooriumi, noh sinna, kus Jüri Lotmani portree, teate küll, jah, see Arraku maalitud, minema, seal on Luulele pühendatud teatriloo sümposion. ... Vaino lubas ka seal esineda, seepärast ongi Vainol kiire... (rõhuta) Vaino ütles, et ta peab veel enne esinemist kontsentreeruma... Ta kindlasti esineb hästi... Ja Vaino peab ka kella viie ajal või poole kuue ajal jälle esinema... Siis annab ta koos minu tervitustega üle ka selle raamatu... Ah jah, ma unustasin, et ka Vaino kingib Luulele raamatu, või ütlesin ma juba seda? ... Ei öelnud, hea küll ma ütlen siis... Vaino annab... Vaino kingib Luulele oma "Mängud ja kõnelused" ... (ütlevel) See on ka paks raamat, sama paks kui see, mille mina saadan. Ma kirjutasin Luulele raamatusse, et väike meene koostöö tähiseks... Veidi ametlik sai küll, aga siiski... Luule on mind palju aidanud. ... Viimati aitas Oidipust... Antigonet lavastada. ... Oi, ta on mind palju aidanud. Ta tuleb hommikul proovi, istub saali, pimedasse saali, võtab märkmiku ja muudkui kirjutab... Ja nii iga päev... Ta ei küsi midagi, muudkui teeb märkmeid, ja nii iga päev...¹⁰ Muide, minu Oidipuse esietendus on teisel veebruaril... (nii räägigi seal luugi juures)."

Unt: "Kas pikale ei lähe, kas nad kannatavad mind ära kuulata?" Mina: "Kannatavad. Neil aega küll." Unt: "Aga kui buss sõidab ära?" Mina: "Busse läheb iga poole tunni tagant... Muide, üks buss tuleb ka veerand..." Unt: "Aga mis kell siis need teised bussid tulevad?" Mina: "Pool- ja täistunnil."¹¹ Unt: "Jumal täna, siis jõuab kindlasti." Mina: "Jäi nüüd kõik meelde?" Unt: "Jäi küll."

Hommikul pool üheksa helistas Unt mulle: "Noh nii, olen bussijaamas." Mina: "Andsid raamatu ära?" Unt: "Andsin." Mina: "Pistsid pea luugist sisse?" Unt: "Pistsin, ehkki luuki ei olnud." Mina: "Rääkisid nii, nagu ma soovitasin?" Unt: "Rääkisin." Mina: "Buss ära ei sõitnud, sa rääkisid ju nii pikalt?" Unt: "Sõitis küll." Mina: "Mitu bussi?" Unt: "Mulle öeldi, et kolm vähemalt."¹² Mina: "Sa siis pärisid, mitu bussi ära sõitsid? Ära lasksid sõita?" Unt: "Muidugi, sa ju käskisid, et ma päriksin, mitu bussi sõidab." Mina: "Ma käskisin sul küsida, mis kell buss väljub ja mis kell Tartu jõuab." Unt: "Seda ma ei küsinud, unustasin. Aga neid busse sõitis palju"... Mina: "Alati tuleb küsida, mis kellaajal buss väljub, millise bussiga oma raamatu läkitad. Ma ei tea ju vastu tulla. Järsku raamat ei jõuagi poole kolmeks Tartu." Unt: "Seda ma pärisin, ma küsisin, kas raamat jõuab

poole kolmeks Tartu"... Mina: "Jah, aga sa ei küsinud, mis kell täpselt raamat Tartu jõuab... Hea küll, ole terve."

Umbes kümne minuti pärast avasin arvuti ja seal ootas mind meil. Gargobuss teatas: *Mati saadetud raamat, mille Te kell viis Tartu Ülikooli kohvikus Luulele portree all peate üle andma, jõuab Tartu kell 12.15.*

Niisiis, kallis Luule, läks küll aega mis läks, aga nüüd on see raamat siin. Veel kord palju õnne!

22. veebruaril 2003 Tartus

¹ Et Ird hindas Hermaküla. – Mati Unt.

² Ei tarvitsenud kaubelda. Muretsesin ise kogu aja, et mis raamat kinkida. – Mati Unt.

³ Mul oli vägagi meeles. Kuid meelde tasub ikka tuletada. – Mati Unt.

⁴ Kuuri mul pole. – Mati Unt.

⁵ Näiteks Richard Schechneri Performance Theories.

⁶ Brewer's.

⁷ Võib-olla oli isegi kolmsada viiskümmend. – Mati Unt.

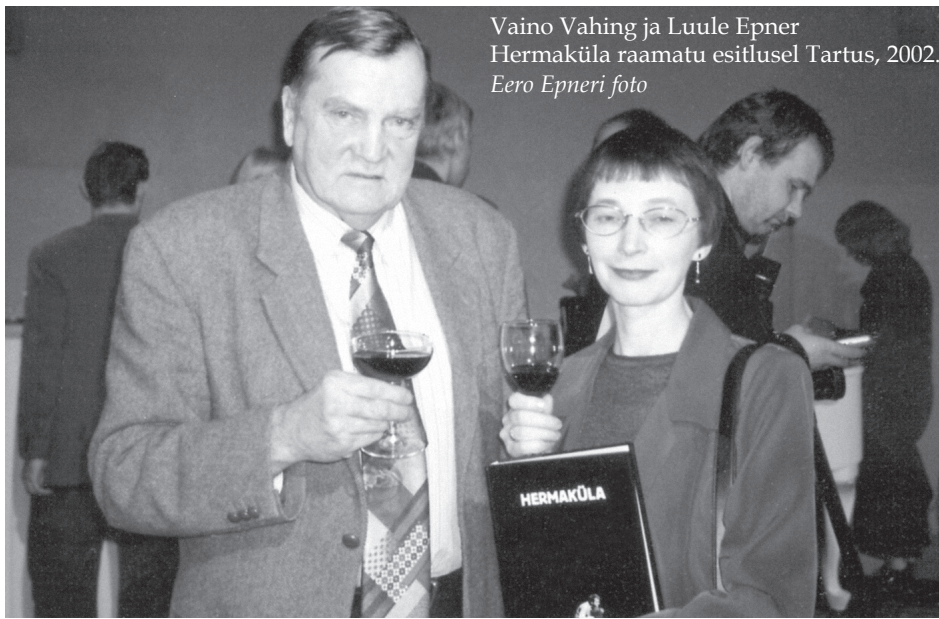
⁸ Et kas mu raamat on kuidagi häbiväärne? – Mati Unt.

⁹ Üks pliatsijalg oli, aga selle kustutasin. – Mati Unt.

¹⁰ Ilmselt kirjutas iga sõna üles, nii näitlejate kui ka minu suust. – Mati Unt.

¹¹ Üks oli mingi veerandi ajal. – Mati Unt.

¹² Siiski kaks. – Mati Unt.



Vaino Vahing ja Luule Epner
Hermaküla raamatu esitlusel Tartus, 2002.
Eero Epneri foto

KAARUP JA EMOTSIONAALSED VÕLUVÄLJAD

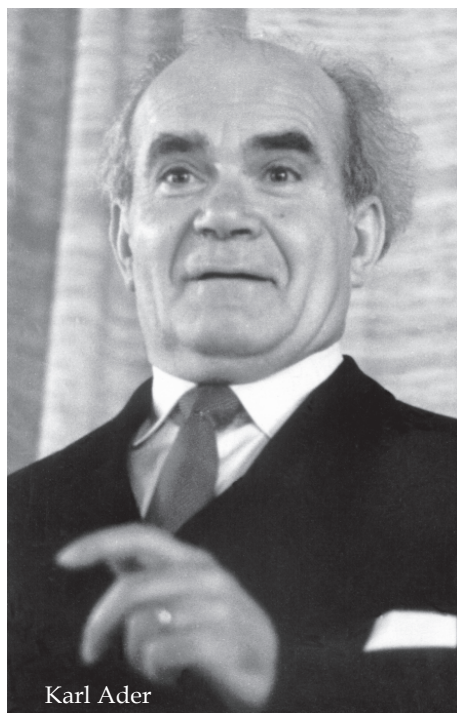
TOOMAS LÕHMUSTE

Esimene kokkupuude...

...Karl Adraga oli juba põnnipõlves. Meil oli kodus raadio "Estonia 2", tohutu suur kast, ja õhtuti kell üheksa selle nuppe keerates kokkupuude tekkiski. Ader oli üks neist maagilistest häältest, kes õhtujutte lugesid. Ega ma siis teda nime kaudu ei teadvustanudki, kuid igal juhul tahtsin ja oskasin tema häält eetrisse oodata. Paraku ei ole ma teda kunagi laval näinud.

Tõeliselt tajusin seda, kellega on tegu, ikka alles 1976. aastal, kui ta tuli lavakasse üht sissejuhatavat tundi andma. Ta võttis meid esimest korda kogu kursusega kokku, meid oli kaksikümne kaheksa ja kõik parajad ülbikud, nagu lavaka esmakursuslased ikka. Tajusin temas mingit pisikest pelgust, võib-olla oli see tingitud generatsioonivahest. Ta hakkas meiega suhtlema etevaatlikult ja vaikselt. Praegu aga mõtleni just selle peale, et pedagooge on kahte liiki. Ühed töötavad rohkem ratsionaalses väljas ja võivad sulle anda midagi sellist, mida saad hiljem pulkhaaval kokku panna ja lugeda üles, mis tarkusi oled temalt omandanud. Teised töötavad rohkem irratsionaalses, emotsionaalses väljas ja pärast ei oska küll sõnastada, mida saanud oled, kuid mõjuväli on võimsam kui esimese meetodi puhul. Ader esindas kindlasti seda teist liiki. Kui löön lahti oma kooliaegse erialapäeviku, pole seal näiteks märkmeid Kaarupi tundidest.

Konsist võiks tuua selle analoogina ka Helmi Tohvelmani. Neil mõlemal oli side teise ajaga. Ma ei oska ju öelda, kas ma praegu liigun või kõnelen selle pärast paremini, kuid kui said Tohvelmani või Atra näpuga katsuda, siis ini-



Karl Ader

mesega juhtus midagi. Said aru, et ka sellised inimesed on olemas, et on võimalik omada sellist maailma, sellist emotsionaalset tausta ja hoiakut. Need, kes suutsid avatud olla ja vastu võtta, said sealt üsna palju. Oli ju ka neid, kes panid ennast kinni ja tagaselja itsitasid antud ülesannete peale, *à la* "läki Mummi pannkookidega kapi taha luuletusi lugema". Tema fenomen seisneski selles, et kui olid saanud temaga selles väljas kokku, sündis vägi ja jõud, mida ei pruukinud aga juhtuda, kui puudus emotsionaalne sideaine.

Konservatiivsus...

...oli temas olemas heas mõttes. See ei olnud puritaanlik, vaid selline vana kooli inimese "mõnus" konservatism. Muidugi oli temal samavõrd raske vas-

tu võtta noort generatsiooni kui verinoorel üht tatsuvat vanahärrat, kes tundus kohati koomiline. Minagi olen saanud ühe sellise märkuse, et kas ikka on vaja luuletust lugeda nagu Seewaldi palatis. Tegime Orroga üht kõnekava ja ju ma siis katsetasin mingit vormi. See kava oli seotud ühe tooliga, n-ö tooli ja inimese suhtega, ja kui vaataja pole asjasse pühendatud, võib kõrvalt nähes hakata lugu tõesti mõjuma nagu palatis nr 16. Umbes nii, et olge valvel, sest kui tooli hoitakse pea kohal nagu vihmarvarju, võib see ühel hetkel ka komisjonilaua suunas lennata. Tegelikult oli see asjade koomilisse võtmesse keeramine nii vastuvõtja kui ka temapoolne kaitsereaktsioon.

Teda oli lõbus kõrvalt jälgida. Kaarup teadis ju enamikku eksamimaterjali peast ja luges põlevi silmi esinejaga ilma hääleta kaasa, nagu oleks võinud veel üliõpilast hoida ning kaitsta. Ta oli legendaarne malemängija ning olles tunni ära andnud, läks ta "Tallinna" kohvikusse, kus sai kokku oma sõpradega. Seal oli selline hubane tagatuba, kus võisid istuda kõrvallauas ja lustida taatide huumorit. Tegelikult oli ta ka ise väga lustlik, kuid need Seewaldi võrdlused tekkisid siis, kui tuli mingi piir, millest edasine oleks lihtsalt olnud tema jaoks esteetiliselt vastuvõetamatu. Lollide naljade puhul ei näidanud ta seda küll välja, kuid oli näha, et need pahanudasid teda sisemiselt. Olgu need siis mis tahes füüsilised või psüühilised enesepaljastused, nii nagu võib olla halb vaadata "vaimselt püksata" inimest.

Siirus ja kannatlikkus...

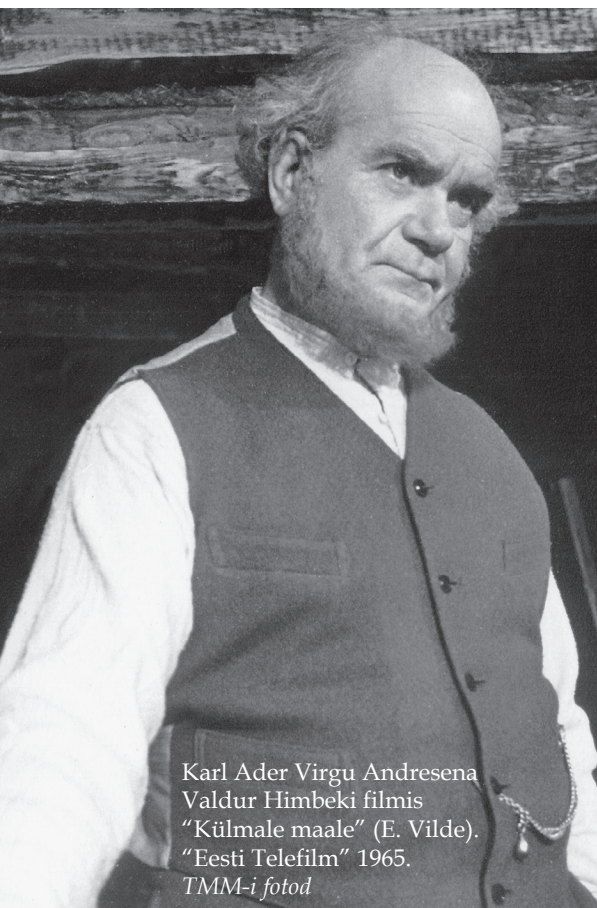
...saatsid teda kõiges. Meeletu kannatlikkus kuulata ära kõik see, tegelikult "saast", mida tudeng sulle esitab. Kannatlikkus anda ikka ja uuesti uus lähteülesanne avardamiseks teksti võimalusi. Olen tähele pannud, et võrreldes läbi aegade meie parimaid tekstiesitajaid, kuulates näiteks lindilt Liina

Reimani, või Linda Rummot ning kõrvutades neid tänase päeva esitajatega, siis tundub, et loetakse ju tänagi hästi ja professionaalselt, kuid emotsionaalsuse skaala, see koridor on jäänud üha ahtamaks. Noorema põlvkonna näitlejad ei julge luulet esitades olla nii soojad ja avatud kui need, kes tulid Adra juurest. Tema enda soojus oli see, mis tegi inimese lahti.

Õppetöö...

...temaga toimus enamasti individuaalselt. Konsis käis ta eksamitel ja luges sissejuhatavaid loenguid, kuid edasi läks kõik tema juures Mustamäel. Sääse peatuses tuli maha minna ja siis oli n-ö pannkoogi lõhn juba sõõrmetes. Ta luges palju ise ette, kuid ma ei mäleta, et ta oleks kunagi oma interpretatsiooni peale pressinud või öelnud, et siin või siin on õ i g e rõhk. Kui sinus toimus mingi sisemine muutus, oli ta sellele väga vastuvõtlik. Ta tabas selle ära ja oskas kohe öelda, kust edasi proovida. Tema pedagoogiline taluvus oli nagu klaveriõpetajal, kes õpilase esimesi näpuharjutusi kuulates oskab kohe öelda, kellest võib tõesti pianist saada ning kes jääb eluajaks tapööriks.

Kindlasti ei olnud tema metoodika see, et kui õpilane pikali lüüa, siis ehk tõuseb jalule. Kuivõrd olen ka ise kaks teist aastat pedagoog olnud, siis julgen kinnitada, et see "lehmavaia" taktika ei ole kaugeltki universaalne. Mõnel hetkel võib see küll mingist madalseisust üle aidata, kui sa lihtsalt ei jäta õpilast rahule, aga metoodiliselt on täiesti välistatud käituda noore inimesega nagu savikamakaga, kellest midagi välja presitakse. Kaarupi puhul oli see pigem ikkagi osundamine, et kui sul mingi "helin rinna sees heliseb", saab seda võimendada. Sisuliselt lähtub ju näitekunst neist samadest igapäevaemotsioonidest, mis aga laval ei mängi ega maksa midagi, mis nõuavad teistsugust võimendust, teistsugust energiat. Ader



Karl Ader Virgu Andresena
Valdur Himbeki filmis
"Külmale maale" (E. Vilde).
"Eesti Telefilm" 1965.
TMM-i fotod

tegigi tööd just selle materjaliga, mis tuli loomulikult teel. On põhimõtteline erinevus, kas õpetada olema r o l l i s, näiteks kuidas mängida mingit järjekordset sarimõrvarit, kustutada täielikult omaenda aura ja olla tühi leht, või vastupidi: õpetada olema e s i t a j a, õpetada seda, kuidas interpreteerida teksti. Kaarup tegeles just esitajaga ja siis selgus, et mida võimsam on su enda sisemaailm ja emotsionaalne taust, seda rohkem saab sealt ka kuulaja. Kõik muu kaob ümbert ära ning kuulaja ees oled ainult sina, ilma abivahenditeta, ilma dekoratsioonideta.

On kummaline abituse tunne seista üksinda auditooriumi ees. Kes ujub välja, kes jääb õhku ahmima. Üks võimalus on end siis kaitsta rolli abil, kuid see

kuulub estraadižanrissse ning seda Kaarup meile ei õpetanud, vähemasti mitte meie kursusele. Temaga uurisime võimalusi, kuidas pääseda mõjule, kuidas ja millest leida tuge, et sa ei upuks. Selle kohta ei meenu paremat näidet kui üks Kaarupi juubel, mis toimus Noorsooteatri laval ja kus Dajan Ahmet luges Koidula luuletust "Kas ema südant tunnend sa?". Saal oli hiirvaikne ja hoidis hinge kinni, sest see meile nii harjumuspärane tekst oli avatud täiesti teisest rakursist, sõna otseses mõttes nii, nagu üks tõeline tatarlane puutub esmakordselt kokku *liedertafel'*i traditsiooniga ja küsib, mis see on ja kas siis ikka tunnend ema südant? Aplaus, mis sellele järgnes, oli meeletu. Kaarup ei õpetanud teksti "õigesti" lugema, vaid seda, kuidas olla teksti esitajana isikupärane, kuidas leida üles teksti võimalused. Ta silm oli ergas ka näitleja moondumiste ja ümberkehastumise peale, kuid samavõrd ergas oli ta kõrv selle peale, kas sa lähed korda või ei lähe.

Praegustest õppejõududest veab Kaarupi liini kõige otsesemalt edasi vahest Kalju Orro. Võiks öelda, et Kaarup ise tegigi ta oma mantlipärijaks, sest Orro hakkas õpetama kohe pärast lõpetamist 1976. aastal.

Võimalus kokku saada selliste inimestega nagu Kaarup on haruldane kingitus. Annaks taevast ka praegustele koolijuhtidele tarkust rakendada seda irratsionaalset ja emotsionaalset pedagoogilist metoodikat, mis aitab avada inimese isiksuslikku võlvälja ja mida Karl Ader oma õpilastele edasi andis.

Üles kirjutanud MADIS KOLK

AUGUST WIERA

28. III 1853—26. III 1919

SIMMO PRIKS

Teatri- ja muusikajuht August Wiera sündis 28. märtsil 1853 Tartu lähedal Jaama mõisas. Tema isa Peeter oli sepp, kes enne tema ilmaletulekut suri, virtinast ema Miina siirdus Maarja-Magdaleenas õpetaja, praost Mickwitsi perekonda ammeks ning lapse võttis oma hoolde Elistvere piimamees Juhan, kus selle elatanud õde tema eest hoolitses. Koolieas oli tema kasvatajaks onu Taa- vet, Välggi kõrtsmik. Kuueaastasena laulis ta juba lastekooris soolot ning Välggi-Nõmme koolis õpetas talle noor koolmeister Espenstein orelimängu.

Wiera õppis aastail 1867–1869 Maarja-Magdaleena kihelkonnakoolis; pääses kooliõpetaja Sõbra korterit ja saapaid puhastades selle isikliku klaveri “kallale” ning viieteistkümneaastasena juhatas ta juba kirikus laulukoori. 1869–1874 oli ta L. Bandelier’ mööblitöökojas tisleriõpilaseks. Aastast 1869 laulis Wiera “Vanemuise” kooris, kuhu pääses meistri loal kaasa laulma. Meister lubas tal koguni esmaspäeviti üks tund hiljem tööle ilmuda kui harilikult.

Kui “Vanemuine” aprillis 1870 Jaama tänavale kolis, korraldati keisrihärra sünnipäeva puhul suurem pidu. Avaramate ruumidega kerkis päevakorrale näitemängude korraldamine. Avaetendus “Saaremaa onupoeg” (mis tähistab ka eesti rahvusliku teatri sündi) toimus jaanipäeval, 24. juunil 1870 Lydia Koidula juhatusel. Teine, “Maret ja Miina ehk Kosjakased”, sama aasta 22. septembril. Järgmine näitemäng “Säärane mulk ehk Sada vakka tangusoola”, mängiti 3.–4. juunil 1871 (näitejuht Reinhold Sachker) ja seal täitis Wiera

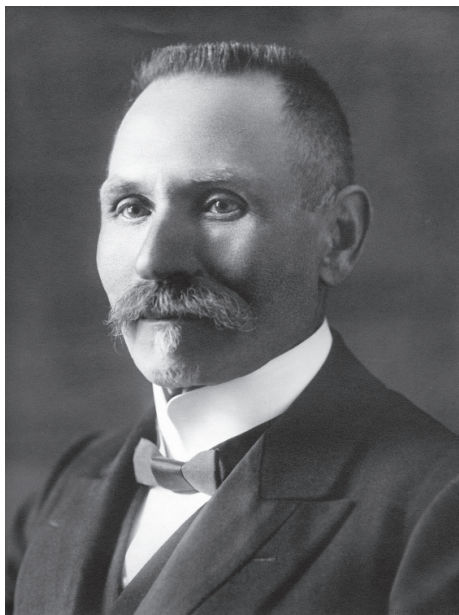


Foto TMM-i arhiivist

Aug. Wiera.

juba etteütleva kohustusi. Peale Jannsenite olid kõik endised tegelased.

Reinold Sachkeri mälestustest võib Wiera kohta lugeda: *Näiteseltskonda astus kord üks noormees August Wiera. Kasvult oli ta lühike ja kõhnavõitu (...) Wiera ei kõlvanud näitemängu jaoks mitte põrmu, kuid muusika peale oli ta väga andekas. Ta mängis viiulit ja hakkas “Vanemuise” klaveri peal ka klaverimängu õppima. Sakslane Schubbe, kes tantsupidudel klaverit mängis, näitas Wierale algastmed klaverimängus kätte. (Vt “Kui päikest sõelaga tehti”. Koostanud L. Kirepe. Eesti NSV Kultuuriministeerium. Teatri- ja*

Muusikamuuseum, 1974.) Wiera seadis näitlejaist (kahest bassist ja tenorist) kokku soolokvarteti. Ta tegi suuri edusamme muusika alal ja täiendas end üha rohkem.

Samal ajal oli sakslastel Tallinnas draama- ja ooperitrupp; neid etendusi jälgis Wiera huviga.

1873 asutas ta Tartus koos venelase Saharoviga viiulikoori, kus mängis ise kontrabassi ja mille ühinemisel "Vanemuise" seltsi pasunakooriga sai alguse "**Vanemuise**" orkester. Sellega hakati ette kandma ka laulumänge (esimesena prooviti ühte saksakeelset kupleed), 26. jaanuaril 1875 etendus "Muru Miku meelegaigus", millega nähti suurt vaeva, sest nii muusikakoor kui ka lauljad olid veel "harjumata". Näitemängule lisas Wiera ka mitmed soolo- ja koorilaulud.

Kui näitejuht Reinhold Sachker (perekondlikel põhjustel) ja Karl August Hermann "Vanemuise" juurest lahkusid, võttis Wiera näitelava juhtimise enda kätte – ta valiti aastal 1878 koori-, orkestri- ja näitejuhiks.

Wiera oli üliagar ja hoolikas, ta külastas lauljaid nende kodudes, samuti lõunatundidel, viiul kaasas, õpetas ja harjutas, et laul ettekandel selge oleks. Wiera ühendas mitmed lavalised erialad. Ta oli muusika-, balleti- ja näitejuht korraga ja aitas isegi, kui tarvis, primadonnal laulda. Ja see ei seganud ühtegi kuulajat, ehkki kapellmeistri hääl ilus ei olnud ja kärises ebameeldivalt pidevast kamandamisest.

21. aprillil 1880 mängiti esimest korda Kunderi näidendit "Mulgi mõistus ja tartlase tarkus" ning Jannseni eestindatud lustmängu "Pärmi-Jaagu unenägu", millele olid "ilustuseks" sisse põimitud ka mitmed laulud. Selleks üüriti Tartu saksa teatri avarad ruumid. Tung teatrisse oli nii suur, et osa inimesi pidi tagasi minema. Wieras tekitas see soovi sel alal edasi pürgida. Tollal juhatas ta ka saksa koore, tänu millele pää-

ses proovide ajal ka saksa teatri kulisid taha; ta vilistanud ja ümisenud viise kaasa seal ette kantud "Preciosast", sellega algas ka tema suur ja kaua kestev lavakarjäär. Oma repertuaari hankis Wiera *Handwerker-Verein*'ist, kuid tema käsitusviis oli itaalialik.

Näitemängu toimetamine-tõlkimine, raamatupidamine ja muu asjaajamine oli Ludvig Menningu* käes, Wiera elas sel ajal (oma emaga) Ludvig Menninguga ühes korteris. Ta sai peale prii korteri ka 25 rbl kuus palka ja pidi selle eest noote kirjutama, laulu ja muusikat juhatama. Laulukoor, mida Wiera juhatas, oli õige suur.

Wiera algatas 1883. aastal eesti muusikateatri traditsiooni, millest tänavu möödub 120 aastat; see toimus 24. aprillil Carl Maria von Weberi muusikaga esietendunud Pius Alexander Wolffi melodraamaga "**Preciosa**". Vanaaegsed riided laenati pr Franzisca Liebisch'i eragarderoobist, näiteks "Preciosa" puhul tuli talle riiete eest maksta 30 rbl öhtu pealt. Ette tuli ka "teatriskandaale". Hugo Techner meenutab seda oma autobiograafias: *Ühel "Preciosa" etendusel, I vaatuses, kus keegi teatab, et Madriidi poolt läheneb salk mustlasi, – rahvas näitelaval ootab ja ootab, aga mustlasi ei ilmu. Selle asemel tuleb L. Menning ja ütleb: "Laske eesriie alla ja publik saab raha tagasi. Pr. Napp ei tahtvat lavale tulla, ta läinud all tülli, tema riiete peale läinud õlut."* (Tsitaat raamatust "Kuidas päikest sõelaga tehti", koost L. Kirepe.) (L. Menning viis näitlejad ja muusikakoori "Preciosaga" Tallinna Linnateatrisse, kus anti üks läbikukkunud etendus. 1897 külastas "Vanemuine" Peterburi, kus "Preciosa", "Jenoveva" ja "Udumäe kuningas" said terava kriitika osaliseks.) 1902 mängiti "Vanemuises" "Preciosat" 100. korda, millega tähistati ühtlasi Reinhold Sachkeri ja Elise Tõnnissoni 25-aastast lavategevust.

Leopold Hansen meenutab: *Kasvult oli Wiera lühike ja kõhnavõitu, kitsaõlaline*

mehike. Kõrge lageda lauba tõttu algasid ta pruunid kunstnikulokid kaunis kaugelt otsmikult ja ei langenud kunagi eksitavalt silmade ette. Näpitsprill oli tal alati paelaga kaelas, mida tarvitas ohtrasti ja mis istus imehästi ta õhukesel ninal, mille ots, mitte küll viinast, imepunane oli. Sügavale silma-koobastesse peidetud hallsinistel silmadel oli palju tööd, sest nad pidid olema säärase mitmekülgse tegevuse juures ees ja taga. Pikad valkjad vurrud, mis said lisa veel põsekarvadest, olid otstest alati märjad, samuti ta kõhnad sinkjad huuled – muidugi suurest seletamisest. Kõhnu põsenukke koloreeris tal ere soontevõrestik ja terav kõrisõlm hüples nagu õngekork krae ja lõua vahel, mille huultealusesse lohku oli jäetud väike tutike karvu. Riides käis Wiera poolkulunult nagu kunagi kunstnikud, ning uulitsal kandis ta suurte härrade eeskujul uhket, kuid kaunis peetud keisermantlit. (Vt Leopold Hansen. Minu tee teatrisse, O.-ü. "Vaba Maa", Tallinn, 1940, lk 24.)

Ludvig Menning abiellus ja andis näitemängu juhatuse enda käest ära 1886. aastal. Wiera võttis "Vanemuise" näitemängu oma majanduslikule vastutusele. Ta alustas oma tegevust (sh suviseid aiapidusid) seltsi kulul ja tulul. Veidi raha said ka näitlejad, kes olid klassidesse jaotatud. (Varem saadi tasu priipiletites ja -lõunasöökidest). Palga suurus arvestati selle järgi, palju keegi mängis. Kel laulda tuli, sai etteaste eest pool tasu juurde; kolmas klass, kuhu kuulusid kooriliikmed ja väikeste osade mängijad, ei saanud midagi. Wiera-aegset "Vanemuise" truppi, kuhu kuulus koos koori ja orkestriga ligi 100 inimest, võib pidada **Eesti esimeseks (rahvuslikuks) poolkutseliseks teatriks**. Näitlejad olid enamasti käsitöölised, kes töö kõrvalt 2–3 õhtut nädalas proovil käisid ja lisaks osa pidid õppima. Seetõttu oli vaja enamasti etteütleva abi kasutada. Näitlejaid oli raske saada. Neidki, kes olid, tuli palvetega kinni hoida. Ka näidendeid oli vähe, neid kohandati saksa keelest.

Hooajal 1885/86 etendati **esimest korda operetti** – Planquette'i "Corneville'i kelli", mis oli mängukavas 1902. aastani. 1886. aastal etendati Raupachi "Jenoveva" lauludega näitemängu viies järgus. Wieral oli kombeks näitemängudesse võõrast tükist laule lisada, "Jenovevasse" lisas ta näiteks sõjaväe sissemarssimise laulu operetist "Mustlasparun". 1887. aastal mängiti Mannstaedti laulumängu "Ilumäe piimatüdruk", seejärel etendusid edukalt Wolffi "Ebaparun" (1888), Stinde/Engelsi "August ja Klaara" ning Kneiseli "rahvatükk lauludega" "Mängumehe laulud". 1894 mängiti Jakobsoni "Udumäe kuningat", 1895 Gogoli "Naisevõttu", 1899 etendati **esimest ooperit** eesti rahvusliku lavamuusika ajaloos – lavale tuli Mehüli koomiline ooper "Joosep Egiptuses".

1891. aastal sai Wiera teatridirektori õigused, nii et ta võis üle Venemaa oma kulul vabalt etendusi anda.

Wiera juhtis teatrit, kuni selts Jaama tänaval 1903 maha põles. Kui Aia tänavale ehitati "Vanemuise" seltsi maja, tuli uus ajajärk, uued juhid ja näitlejad. Wiera jäi hoopis kõrvale. Et endale ülalpidamist muretseda, oli ta tihti sunnitud kinodes kontrabassi mängima, kuni "Estonia" selts "Udumäe kuningaga" (ja mõne aja pärast ka "Vanemuine") talle tuluõhtu andis ja ta suurest kitsikusest päästis.

Wiera ja Sachker surid päevase vahega märtsis 1919. Wiera elas siis Tartus Kivi tänavas, kust ta leiti surnult 26. märtsil.

Wiera on maetud Tartu Raadi kalmistule.

* Ludvig Menning (1855–1889), näitleja ja lavastaja. Hilisema kutselise teatri "Vanemuine" lavastaja ja teatrijuhi poolvend.

„AUGUST KÄIS IKKA HOOLEGA SAKSA KÄSITÖÖLISTE SELTSI SUVETEATRIS.”

ANTS JÄRV



August Wiera umbes “Preciosa” etendumise paiku “Vanemuise” teatris.

August Wiera sai teatrikoolituse, kui seda nii nimetada, Koidula järel “Vanemuises” näitetruppi juhtinud Reinhold Sachkeri abilisena tegutsedes, eelkõige aga Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi (*Dorpater Handwerker-Verein*) Suveteatri etendusi jälgides ning võimaluse avanedes proovidel viibides. Oma mälestustes on ta märkinud, et suvekuudel käis ta ikka Saksa Käsitöölise Seltsis saksa keeli näitemängu vaatamas ja tähendas mängitavaid näitlusi üles, mida kord ka eesti näitelaval võiks ette kanda. Ka muretses August Wiera enesele võimaluse vabadel aegadel, enamasti pühapäevadel näitemänguproovidele pääseda. (Mis sai võimalikuks seetõttu, et ta sel ajal ka Saksa Käsitöölise Seltsi laulukooris kaasa laulis.) Proovidel pani ta hoolega tähele niihästi juhataja märkusi kui ka tegelaste tegevust ja liigutusi, ja mis temale kasulik näis, selle pani ta kirja ja joonistas sellekohase plaani.

August Wiera isa oli Tartu-lähedase mõisa sepp. Enne poja sündi ta suri ning abikaasal, kes oli saanud töökoha Maarja-Magdaleena kirikuõpetaja juurde, tuli lapsed anda sugulaste ja tuttavate hooldada-kasvatada. Wiera õppis Maarja-Magdaleena kihelkonnakoolis (1867–1869), paistis silma oma laulandega, huvitus orelil jt muusikariistadel mängimisest ning juba viieteist-aastasena juhatas ta Maarja-Magdaleena segakoori. Selle koosseisus võttis Wiera 1869. aastal osa esimesest üldlaulupeost Tartus.

Kihelkonnakool jäi August Wieral lõpetamata, ei jõudnud ta ka Valka Jānis Cimze seminari. Käsitöölisest venna nõuandel ja ema soovil sai temast 1869. aasta novembris Tartus tisleri õpipoiss. Ameti õppimise kõrvalt võis ta meistri lahkkel loal käia laulmas “Vanemuise” laulukooris. Seal sai ta Johann Volde- mar Jannsenilt kiita lauluoskuse ja -huvi eest, peagi ka lauljate õpetamise eest. Ja juba oli ta tegev orkestris, juhatas “viulikoori” ning elas vaimustunud kaasa Koidula teatritele.

1874. aastal sai Wiera tisleriametis selliks ja võis nii ka iseseisvalt tislerina töötama hakata, kuid muusika- ja selleks ajaks juba ilmvoimatuks saanud teatrihuvi hakkasid kujundama tema eluteed.

Pärast “Vanemuise” seltsi laulu- ja mängujuhi kohale valimist 1878. aastal

jättis Wiera õpitud ameti ja pühendus täielikult seltsi tegevusele. August Wierast sai "Vanemuise" kunstiline juht ja organisaator. 1888. aastast oli ta täieõiguslik teatrijuht, iseseisev ettevõtja, kes oli lepingulistest suhetes "Vanemuise" seltsiga. Tänu temale sai Koidulalt alguse saanud teatritegevus juba suurema kindluse, järjepidevuse, haaras publiku endaga, kujundas maitseid ning mõjutas paljude küla- ja seltsiteatrite rajamist ning kujunemist.

1890. aastal keelas riigivõim "Vanemuisel" teatritegevuse ja mõnda muudki, mis polnud seltsi põhikirjas otseselt ette nähtud. Toonastes venestuspoliitika oludes oskas Wiera ise hankida Peterburist loa teatritegevuse jätkamiseks, seda aga juba isiklikul vastutusel. Eraettevõtjana tuli tal nüüd kanda kõik lavastuskulud ning 1891. aastal "Vanemuisega" sõlmitud lepingu järgi maksta ruumide ja muu kasutamise eest kümme protsenti õhtu puhaskasumist. Majanduslike raskuste ja seltsiga tekkinud mitmete probleemide kiuste jätkas Wiera oma teatrirada.

1903. aastal, kui "Vanemuise" hoone Jaama tänaval tules hävis, selts August Wieraga lepingut enam ei uuendanud. Wiera püüdis siiski veel teiste Tartu seltside (*Bürgermusse* jt) ruumides oma näitlejatega uusi lavastusi esitada, kuid lagunema hakkas ka näitetrupp ning uus aeg nõudis teatrit juba enamat.

August Wiera näitetruppi kuulusid põhiliselt käsitöölised, poesellid, ametnikud, koduperenaised ja teised näitekunstihuvilised, kes valmistasid päevase leivatöö järel hiliste öötundideni ette uusi lavastusi. Tasuks saadi etenduse järel ehk teed ja saia ning mõnel korral käidi Wiera ettevõtmisel Riias n-ö tõelist teatrit vaatamas. 1880. aastate teisel poolel oli Wiera hakanud küllalt keerulise reglemendi järgi siiski maksma näitlejatele ka etteaste (stseeni) mõnekopialist tasu.

Enamasti oli iga Wiera näitleja min-

gi kindla rollitüübi kehastaja ja seda ikka koos teatud iseomaste stampidega – ema, isa, teener, elumees, armastaja jne. Näitetrupi põhikoosseisus oli pidevamalt üle paarikümne inimese, lisaks neid, kes tegid juhuslikumalt kaasa mõne lavastuse kõrval- või pisiosades. Muusikalavastuste massistseenides tegid kaasa seltsi laulukoori liikmed.

Paljud näitlejad, eriti naisnäitlejad esinesid varjunimede all. Nooremad naisnäitlejad püüdsid lavanimemega kaitsta perekondlikku reputatsiooni. Osatäitjateks olid Brigita (Amalie Konssa), Erny (Liina Jaanijüri), Jung (Anna Alt-Jakobson), Steiner (Aleksander Jäger), Lenau (Karl Birkhan) jt. Wiera näitetrupi võimekaks esitenoriks oli rätsep Adolf Laas, "naljaosade meistriks" tisler August Puna jt. Näitlejana on edukalt, eelkõige talupoegade rollides esinenud ajakirjanik, "Vanemuise" seltsi tegelane, luuletaja Karl Eduard Sööt (Mängula). Näitlejana tegi kaasa samuti ajakirjanik ja kirjanik Eduard Vilde (Richard Leidenau), kelle Siegfried ("Jenoveva") ja Antonio ("Venedigu linna kaupmees") äratasid tunnustavat tähelepanu. 1880. aastatel oli "Vanemuise" seltsil eraldi pidutoimkond, mille juhtidest Reinhold Sacher, Ludvig Menning jt tegutsesid samuti näitejuhtidena ning esinesid ka näitlejatena. Lavastajate-näitejuhtide-näitlejatena paistsid silma veel Hugo Techner, Aleksander Jäger, Karl Birkhan jt. August Wiera ise juhtis eelkõige muusikalist poolt – näitemänge saatev muusika, laulumängud, ooperid, operetid. Näitlejana esinemiseks ei jätkunud Wieral lihtsalt aega.

August Wiera aegse "Vanemuise" repertuaar ulatus pelgast jandist ooperiteni, klassikast kaasaega kajastavate draamadeni. Omajagu oli teatri repertuaaris algupärandeid. Karotomi, Parve, Pohli, Eiseni, Jannseni jt naljamängud, naljatused, ilunäitlused jne pakkusid näitemänguharrastajatele küll jõukohaseid mänguvõimalusi, kuid olid

kunstiliselt abitud ning nende osatähtsus meie draama arengus on enam kui tagasihoidlik. Arvestatavaks näitekirjanikuks Koidula järel tõusis vaid Juhan Kunder, kelle “Kroonu onu” (1885; “Vanemuises” 1886; lavastaja Techner) kuulub juba meie näitekirjanduse paremikku. Kaasaegse kriitikagi järgi oli “Kroonu onu” “üks kõige parematest”. Wiera ise oli naiivsevõitu algupärandite mõju all ega nõudnud ka näitemängude kirjutajatelt kaalukamat. Tema suhtumist ja eesmärke peegeldab ilmekalt vastus Kitzbergile: “Jaa, – kirjutage mulle üks algupärane posse, lõõtsapilli ja lauludega, siis hakkame rääkima.”

Wierale endale omase maitselaadi kohaselt olid repertuaaris valdavalt saksa keelest tõlgitud ja mugandatud-seatud romantilised näidendid, laulu- ja vaatemängud, naljanäitlused, jandid, kirevad ilunäitlused jt analoogiliste žanrimääratlusega teosed. Wierale on laulumänge tõlkinud kirjanikuna tuntud Andres Saal ning koorilaule hiljem meie keelekorraldusliku suuna rajaja Johannes Voldemar Veski.

Menukalt läksid teatris August von Kotzebue näidendid (repertuaaris oli neid kümnekond, mitmeid toodi väikeste vaheaegade järel korduvalt uuesti lavale, näiteks “Kaks jaburit”, “Õepoeg” jt). Publik on hästi vastu võtnud (ka korduslavastusena) voorust, ausust, truud armastust, moraalikindlust jms ülistavad lauludega sentimentaalsed melodraamad, nagu Raupachi “Jenoveva”, Mosenthali “Debora”, Halmi “Griseldis” jt. Muusikahuvilisena oli August Wiera kiindunud laulumängudesse ja on neid võimalikult rohkem lavale toonud ning repertuaaris hoidnud: Verne’i/d’Ennery “Teekond ümber maailma 80 päevaga ehk Kihlvedu miljoni pääle” ja “Kapten Granti lapsed”, Mannstaedti “Ilumäe piimatüdruk”, Kneiseli “Mängumehe laulud”, Wolfffi “Ebaparan ehk Kaltsukuningas” jt. Laulumängud hakkasid Wiera teatri-



Robert Planquette’i “Corneville’i kellad” “Vanemuises” 1885.



“Vanemuise” orkester 1895. Wiera ees keskel. Fotod TMM-i arhiivist

repertuaaris domineerima eriti 1880-ndatel aastatel ning paistsid silma oma naiivselt ilusaks tehtud sõnastuse, eksootilisuse ja fantastika, situatsioonikoomika, eripäraselt tõlgendatud tunnete, lavalise tulevõlgu jms poolest. Nende ilunäitluste hulka kuulub ka eesti autori Peeter Jakobsoni “Udumäe kuningas” oma haldjate, vaimude ja jumalatega (Wiera sobitatud muusika oli “mitmelt komponistilt”), mida aastatel 1894–1902 mängiti üle 50 korra.

August Wiera teatris mängiti esmakordselt eesti keeles Shakespeare’i näidendeid “Venedigu linna kaupmees”

(1888) ja "Kangekaelse taltsutus" (1889). Maailmaklassikast oli veel repertuaaris Voltaire'i/Goethe "Muhamed" (1885), Molière'i "Ihnuskael" (1886), Goethe "Kes on süüdlane" (1893), Schilleri "Röövlid" (1899), Gogoli "Naisevõtt" (1895), Gorki "Põhjas" (1903), Sudermanni "Jaanituli" (1904) jt.

August Wiera andis oma näitetrupiga külalisetendusi 1883. ja 1897. aastal Peterburis, korduvalt Tallinnas, veel Rakveres, Narvas, Pärnus. "Vanemuise" külalisetendustesse on suhtunud üldiselt küll heatahtlikult, kuid asjatundlikum kriitika polnud teatrile soodne. Põhjendatult nõudlik kriitika oli muidugi vajalik teatrile ning õpetlik asjaosalistele. Paraku jätkas Wiera enamasti ikka oma harjunud rada, arvestamata seejuures kriitika põhjendatud arvamustega.

Uus ja igati haritum põlvkond hakkas XIX sajandi lõpul üha nõudlikumalt taotlema, et rahvuslik teater meie ülikoolilinnas eelistaks ja pakuks kunstinõudlikumat ja moodsamat repertuaari ning tagaks selle professionaalse esituse.

Kõigest hoolimata – oluline on, et August Wiera kujundas meil välja teatri kui kindlailmelise kunstiasutuse, käis läbi harrastusteatrile omased rõõmud ja mured, rajas aluse juba kutselisele teatrile.

Leopold Hansen ("Vanemuise" radadelt". Tallinn, 1960): "Wiera oli väga energiline ja koondas endasse mitmed lavalised erialad. Ta oli muusika-, balleti- ja näitejuht korraga ning aitas ka, kui tarvis, primadonnal laulda. [- - -]

Igatahes jättis Wiera eesti teatrile suure pärandi. Peamiselt juba sellega, et järeלטulijail ei tarvitsenud enam peale hakata sealt, kust alustas tema, vaid nad võisid edasi sillutada seda alustatud teed."

Eduard Vilde ("Eesti näitemäng". "Postimees" 23. VI 1888): "Kui kuskil eesti näitemängu kasvatamiseks esime-

ne peenar on valmis rehitsetud, siis on see "Vanemuise" sündinud, ja kui kuskilt eesti näitemängu-kunsti esimene idu välja tärkab, siis käib meie lootus "Vanemuise" kohta, sest siin on ivake ne mulla sisse heidetud."

Karl Menning ("10 aastat Eesti teatrit". "Päevaleht" 15. IX 1916): "Hoo ja tujuga ettevõetud ja oma aja olude jaoks kaunikesele kõrgusele viidud eesti teater ei suutnud algatatud teel sihikindlalt edasi nihkuda, ei mitte püsidagi, vaid langes lühikese tõusu järel. [- - -] Ja üksvahe vastas "vana-Vanemuise" teater kahtlemata selleaegsele seltskonna haridusele ja maitsele. Kuid elu hakkas järjest kiiremini voolama ja meie seltskond astus suurde edenemisaajajärku, kuid teater ei saanud sellest aru. Ta nägi paremate eemalejäämist, ei katsunud neid aga oma töö tõstmisega võita, vaid pööras alama maitse poole, et sealt tühjuse jaoks täitmist saada."

Johannes Voldemar Veski ("Mälestuskilde vanast "Vanemuisest"". "Tartu Riiklik Ülikool" 15. VI 1973): "Peab imestama seda külluslikku energiat, mida Wieral tuli pidevalt rakendada selleks, et teha lavavõõrastest käsitöölised ning teistest asjaarmastajatest näitlejaid, lauluosade täitjaid kui ka orkestritegelasi, arendada nad terviklikuks ansamblikuks ja panna seega alus esimesele püsivale omaaegsele eesti teatrile. See vaevarikkalt, kuid armastuse ning kõige külge hoolitsusega saadud tulemuste au jääb kustumatult püsima August Wierale."

Kirjandust:

Lilian Kirepe (koostaja). Kui päikest sõelaga tehti... Tallinn, 1974.

Rudolf Põldmäe, "Vanemuise" teater 1881 – 1906. Tallinn, 1985.

"Vanemuine" 1865 – 1925, Tartu 1925.

MODERNISM

THEODOR W. ADORNO

Analiüüsid esimesed uusimat muusikat, nimelt Teise maailmasõja järgseid avangardistlikke teoseid ühiskondlikust seisukohast, satume vastamisi ootamatu takistusega. Ilmselt avaneb muusika ühiskondlik sisu järk-järgult, varjates end esmakordsel kuulamisel. See ei tõuse nähtavast otseselt esile. Esmalt köidavad meie tähelepanu kõlameelised ja tehnoloogilised tunnused, eelkõige stiil või ilmselge väljenduslik sisu; nii läks Beethoveni ja Wagneriga, isegi veel Stravinskiga. Ühiskondlike seisukohtade avalduse tähenduses saab muusika mõistatavaks niipea, kui need momendid ei hõiva enam võõrastust tekitades teadvuse esiplaani; niipea kui uus muusikaline keel ei tundu enam individuaalse tahte sünnitusena, vaid kui individuaalsete manifestatsioonide taga on tuntav kollektiivne energia – nii nagu avaldus kord oma kummalises universaalsuses juugendstiili üksinduse paatos.


Kaasaegsete ühiskondlike konfliktide jäädvustus uusimas muusikas on vastuolus selle tunnetamisega. Ühiskondlikult püstitatud dihhotoomia muusikalise asjaarmastaja ja asjatundja vahel ei ole mingi õnnistus ka viimasele. Tema asjadele lähedal seismine loob ohu neile liiga lähedale nihkuda, seda perspektiivi hinnaga. Mis asjatundjal kahe silma vahele jääb, langeb mõnikord osaks tõrksale asjaarmastajale. Juba Schönbergi atonaalsuse vastased tajusid muusika väljendusliku sisu hirmu tekitavat ja tasakaalutut olemust paremini kui tema sõbrad, kes puhtalt kompositsioonilistest võimalustest vaimustudes üritasid seda liiga innukalt mõista traditsioonist lähtuvalt, mitte aga kui kvalitatiivselt uut. Meisterlaulja Hans Sachs Wagneri "Nürnbergi meisterlauljaist", kes kutsub rahvast meistrite vastu üles selleks, et



Pablo Picasso kujundatud tiitellettel Stravinski "Ragtime'i" noodid esmatrükile 1919. aastal.

revideerida arvamust uue muusika kohta, on küll romantiline demagoog, kuid näeb õigesti läbi spetsialiseeritud teadmise võhiklikkust, progressi negatiivset külge.

Kriitika valitseva muusikalise teadvuse, selle tüüpide, nagu ka avaliku arvamuse kohta ei jaga meelsuse preemiaid. Ei ole modernismisõbralikkus *a priori* õige ega modernismikriitilisus *a priori* vale muusikaline teadvus. Vastupidi, summaarsed seisukohad on märgid esemestatud mõtlemisest, kus spetsiifilise tunnetamise organ on atrofeerunud. Modernismi vastased võivad põhjendatult kahelda praeguse kunsti võimalikkuses üldse; kuid raskused komponeerida midagi, mis oleks vaid lihtsalt korralik (julgemata unistada heast), aina kuhjuvad. Nagu tänapäevalgi, on ka varem kirjutatud piisavalt halba muusikat. Muidugi ei kirjutatud ka varem vähem halba muusikat kui tänapäeval, kuid selle viletsus mätsiti kinni üldtuntud maneeride ja stiilinormidega, mis andsid isegi pidevalt takerduvale või šabloone järgivale seostatud ilme. Kõige arme-



tungi moodne teos on sellisest normaalsusest vaba ainuüksi seetõttu, et ta põlgab ära sellise näivuse ja aktsepteerib kohustust end ise *hic et nunc* välja arendada, isegi kui see ebaõnnestub.

Suhtumine modernismi ei ole aga muusikalise teadvuse jaoks võtmetähtsusega mitte seetõttu, et uus oleks *eo ipso* hea ja vana halb, vaid seetõttu, et tõeline musikaalsus, spontaanne seos asjaga, põhineb võimel omandada kogemusi. See konkretiseerub valmisolekus tegelda asjadega, mis ei ole veel klassifitseeritud, heaks kiidetud ja kindlaltesse kategooriatesse jagatud. Muusikalise teadvuse dihhotoomia, mis siin selgeid piirjooni omandab, on lähedases suguluses dihhotoomiaga automaatselt modernistlikku kunsti sõimava “autoriteedi kummardaja” ja iseseisvalt mõtleva isiksuse vahel, kes isegi esteetikas kõigele vastuvõtlik kipub olema. Siin ei ole tegemist mitte modernistliku meelsusega, vaid objekti vabadusega, mis nõuab, et uut *ab ovo* kõrvale ei heidetaks. Muusika kogemise võime ise ning võime pöörduda uue poole on identsed. Oleks naiivsuse mõistel veel legitiimne tähendus, tähendaks ta just eespool mainitud võimet. Kuid see võime on ühtlasi ka kriitiline: just see, kelle jaoks kogu uus muusika ei ole hall nagu kassid öös, keeldub lõpuks objektiga samastudes sellest, mis ei ole adekvaatne objekti ja seega ka tema enese ideega. Nõnda tahaks peaaegu defineerida ekspertkuulajat.

Kuid adekvaatne on veel vaid see, mis vabastab end viimsest süütusest. Hirmunud massireaktsioonid uusimale muusikale on väga kaugel sellest, mis selles puhtmuusikaliselt sünnib; kuid massid reageerivad üsna hästi erinevusele uue ja uusima vahel: uus, täna juba vanem, muusika, kus subjekti kannatus loobub afirmatiivsetest konventsioonidest vs uusim muusika, kus on vaevalt ruumi subjekti ja tema kannatuse jaoks.¹ Hirm muutub külmaks õuduseks – teispool tunde, samastumise ja elava

poolehoiu võimalikkust. See õudus reageerib täpselt ühiskondlikule olukorrale; võimekamad noorte heliloojate hulgast on nendest hukatuslikest implikatsioonidest teadlikud. Vaieldamatu on mõte telluursetest konfliktidest ja hävitamistehnika proportsionaalsetest edusammudest. Tõsi, kõik see, mis seal käärrib, võib otseselt muusika teemaks saada sama vähe kui lahingud, mida Šostakovitš vabatahtlikult või mittevabatahtlikult programmiliselt kirjeldas. Kuid uusima muusika kompositsioonilise subjekti käitumises peegeldub subjekti tagasiastumine.

See on šokk, mille valmistab uusim muusika, tema ühiskondlik astel: väljendamatu sisu varjab end formaalses *a priori*’s, tehnilises meetodis. Üldine struktuur produtseerib jäägitult endas erilist, end seeläbi eitades. Nii saavutab ratsionaalsus oma irratsionaalsuse, katastroofilise pimeduse. Selles ette aimatud, samal ajal läbipaistmatus ja mitte mingit vastupanu osutavas üldisuses muutub võimatuks kuulav kaasamõtlemine, mis kunagi defineeris asjatundlikku ja “head” kuulajatüüpi. Ajakunstist elimineeritakse näiliselt ajadimensioon, mille kujundamine oli traditsioonilise muusika ülesanne ja milles kulges õige kuulamine. Üldisuse primaat erilise ees annab endast märku kõigis kunstilise meedia liikides ning laieneb ka nende omavahelistele suhetele. Tänapäevani aktsepteeritud erinevused muusika, luule ja maalikunsti vahel taandatakse, nagu oleksid need kõigest materjali erinevused; terviku, “struktuuri” valdav tähtsus muutub ükskõikseks materjali vastu. Ähvardav ja hirmutav tulenevad sellest, et täielik integratsioon on integreeritavale materjalile peale sunnitud: see on võim, mitte leppimine.

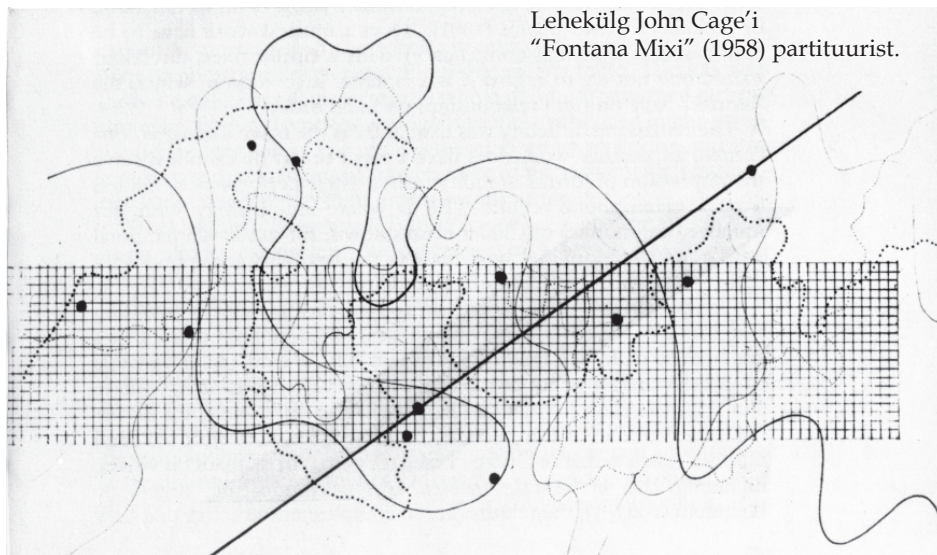
Totaalsus, atomiseerimine ja vastandite ühinemise läbipaistmatult subjektiivne akt – akt, mis põhineb küll printsiipidel, kuid jätab need suvaliseks, – on omane uusimale muusikale. Raske on

otsustada, kas selle negatiivne külg väljendab ja ületab seega ühiskondlikku, või, olles ebateadlikult ühiskondliku mõju all, pelgalt imiteerib seda; lõppude lõpuks ei saa neid ju sondi abil eraldada. Vaieldamatult kirjutab aga realistliku ideoloogia surmavaenlane, uusim muusika, reaalsuse seismogrammi. Ta mõtleb lõpuni uusasjalikkuse, millega juba Schönbergil oli palju ühiseid motiive: kunstis ei tohi miski teeselda midagi, mida ta ise ei ole. Sellega raputab uus muusika kunsti mõistet ennast kui näivust. Sellepärast tunnistab ta juhuse ülejääkide olemasolu üldises paratamatuses, mis on oma olemuselt sarnane ratsionaliseeritud ühiskonna irratsionaalsusega. Integratsioon muutub vahetult üheks desintegratsiooniga.

See seletab John Cage'i juhuse teooriate ja -kompositsioonide rabavat mõju serialistidele: täiesti juhuslik, mis rõhutab oma mõttekaugust ja samas töötab midagi statistilise seaduspärasuse sarnast ning niisama mõttekauguse integratsioon, mis ei ole midagi rohkemat kui ta enese sõnasõnalisus, leiavad oma identuspunkti, nagu väljendas György Ligeti. Nad ei saavuta aga leppimispunkti, millest ühtsuseühiskond on kaugemal kui kunagi varem ja mis muutuks pettu-

seks, kui teda tänapäeval esteetiliselt tagant sundida. Üldine ja eriline annavad endast taas märku, kuid sellega, et nad oma identsuse hetkel järsku teineteisest lahti rebenevad. Üldisest saab iseenda seatud reegel, mis on dikteeritud erilise poolt ja seepärast kõige erilise vastu illegitiimne; erilisest abstraktne juhuse, mis on lahti öelnud igast, ainult subjektiivselt vahendatuna mõeldavast enesemääratlemisest, pelk oma isikliku printsiibi eksemplar. Oleks uuel muusikal endasse rohkem usku, kui näitab see lahkne mine, langeks ta tagasi ideoloogilisse lohutufunktsiooni. Oma tõde on tal vaid seal, kus ta väljendab kõiki neid vastuolusid mahendamata ja nende üle pisaraid valamata. Ükski kunstnik ei suuda enam neid antagonisme ettehaaravalt mõtteks koondada, samuti nagu tema kaasaegne kivistunud ühiskond ei võimalda ette näha õige ühiskonna potentsiaali. Protesti jõud on kokku tõmbunud sõnatuks ja pildituks žestiks.

Tema nõudmine on tohutu. Vaid vähene kirjutatust vastab oma ideele: uue muusika radikaalsed teoreetikud möönavad tasapisi, et suurem osa kirjutatust vananeb. Subjekti taandumine, subjektiivse mõtte lõhkumine, mis vapustab meid uusima muusika tähtsaimates

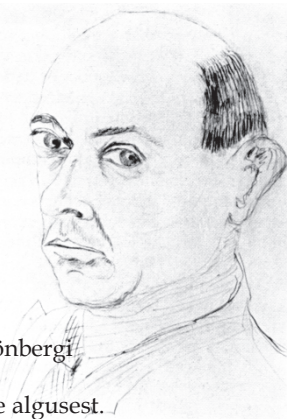


Lehekülg John Cage'i
"Fontana Mixi" (1958) partituurist.

teostes, avaldub kehvemates teostes pingekaotuse, tühise naljatlemise ja õndsas mängu paroodiana – nagu vastavalt Horkheimeri sõnadele on vabajaühiskond teostunud vabaduse paroodia. Kompositsioonid, millest subjekt eraldub, justkui häbeneks ta enda ellujäämist, ning mis jäetakse konstruktsiooni või juhuse automaatsuse hooleks, satuvad vabastatud, kuid sealpool tarbimismaailma üleliigse tehnoloogia piirile.

Asjaarmastajalik meisterdamine ei ole aga mitte lihtsalt signatuur, mis eristab halbu komponiste headest. Ükskõik mis neil ka ei õnnestu, näib olevat välja pigistatud tühisus; tühjuse šokeeriv avaldus ja tühi, neutraliseeritud meetod vahelduvad nõnda, et neid on peaaegu võimatu teineteisest lahutada. Meisterdamise kalduvus, mis haaras vanema generatsiooni jaoks mõistmatu vastupandamatusega ka kõige andekamaid noori, on ise üks üldühiskondlik käitumisviis, aistmisvõime katse sobitada end paradoksaalsel kombel täielikult võõrdunu ja esemeliselt kivistunuga. See on sarnane nende laste sotsiaalse karakteriga, kes enne lugema ja kirjutama õppimist teavad autode kohta kõike; ühtaegu tark ja regressiivne. Kui täna värskelt ja rõõmsalt arenev positivism on tema enese ebateadlik meelegeide, siis näitab objektiivne meelegeide kui püsiv seisund tendentsi pseudoteaduslikku laadi positivistliku tegevuse suunas.

Ideaali surrogaat – produktsioon produktsiooni pärast ning täiskoormusega töökoht – on nakatanud muusika sisemuse. Muusikast kaob see, mis ei ilmne meetodites – tükk utopiat, rahulolematust lihtsalt olevaga. Tema ükskõik kui sügavale peidetud substantsiks oli ühiskondlik muutus. Sotsioloogiliste erinevuste tuumaks 1960. ja 1920. aastate uue muusika vahel on arvatavasti poliitiline resignatsioon, reaktsioon ühiskondliku võimu kuhjumisele, mis kas keelab võimetusel tegutseda või pöörab selle tegevuse ümber teise võimu heaks.



Arnold Schönbergi
autoportree
1920. aastate algusest.
Pliiatsijoonistus.

Muusikat on vallanud tunne, nagu ei saaks midagi muuta. Üha vähem kogeb ta iseennast kui protsessi, üha enam tardub ta, nagu neoklassitsism seda igatses, – staatilisusesse. Totaalne determinism, mis ei kannata enda vastas sõltumatult eksisteerivat üksikut, on ühtlasi ka kujunemise keeld. Mõned uusima muusika tähtsamad teosed ei ole enam kuulatavad arenguna, vaid tunduvad olevat paigal püsivad kadentsid. Aimatavaks saab ühiskondliku entroopia muusika.

Kuid see puudutab ka uue muusika ühiskondlikku mõju, võrreldes mõjuga neljakümne aasta eest. Kuigi see oma järjekindluse ja traditsioonilisest idioomist eemaldumise poolest kõik tookord tekkinu kaugelt ületab, ei ole ta nii haavav. Sageli on märgatud, et skandaalid jäävad harvaks, et uus muusika ei ole enam vihatud “pühade aarete hävitaja”, vaid et ta juhitakse pigem kõrvale spetsialistidele mõeldud erivaldkonda. Kuid selleks, et seda tähelepanekut tõesti uskuda, on rahuldustunne, millega seda tunnistatakse, kahtlustäratavalt suur. See viib vaevata mittekonformistide konformismi teesini. Mõned naljahambad lõbustavad end mõtetega, et vormid tekivad seal, kus neid eitatakse, ning et elada tahab ka see, kelle jaoks on praegune elu vastik. Väikekodanlased võidurõõmutsevad selle üle, et ka mitteväike-

kodanlased on väikekodanlased.

Esiolgu peaks piisama vastusest, et konformistid on need, kes ütlevad, et nonkonformistid on konformistid, niivõrd kui võrd sõna on kaitstud selle eest, et ta neelatakse tegevuses, mille vastu ta mässu tõstab. Ka väide, nagu oleks muusika, milles tema vastased tunnevad ikka veel üsna hästi opositsiooni, finantsiliselt olemasolevate muusikavormide ülal pidada, on pealekaebamine, mitte argument. Mitte et vastuolu ilustama peaks. Kuid see on objektiivselt hädavajalik, mitte subjektiivne oportuunism. Muusikal, mille struktuur toob ühiskondlikust struktuurist päevavalgele midagi olulist, ei ole turgu; riiklikel institutsioonidel, kes teda kaitsevad, on õigus eituse eitamiseks. Esemestatud teadvus ja avangardistlik muusika on kõigest hoolimata kokkusobimatud. Seisundile, millega uus muusika esteetiliselt sarnaneb, räägib ta vastu just selle sarnasuse tõttu, ja see on tema ühiskondlik tõde.

Siiski on uue muusika retseptiooniga midagi juhtunud. Põlgus apaatia vastu, millega muusikat tarvitavat nagu ka teisi kaupu, summutab isegi pahameele selle üle, et muusika laiema baasi leiab kui oma heroilistel aastatel. Kindlasti on selles osaline (*gadgeteering*'i)² objektiivne vaim; tee raadio kallal nokitsejast elektroonika fänniks on lühike. Elektroonilise muusika probleem on kompositsiooniliste struktuuride arendamine spetsiifilisest elektroonilisest materjalist. Pelk harjumatuult surisevate helide võlu kulub sama kiiresti kui kõik muud tühjad võlud. Kõigest sellest taipab fänn parajalt vähe. Aga rõõm aparatuuridest loob teatud süükaasluse tunde. Miljonite tehnikaentusiastide hulgas leiab end tehnoloogiaga sidunud uus muusika vähem vaenlasi kui võrdlemisi traditsiooniline ekspressionism kultuurinimeste hulgas 1910. või 1920. aastal. Vastuseisu ei ole nõrgestanud mitte ainult ükskõikne suhtumine kultuuri, mis

lubab teha järeldusi selle kurva saatuse kohta. Alles generatsioon, kel peaaegu puudub traditsiooni substantsiaalne kogemus, saab mitteetableeritule olla sama avatud nagu uusim muusika. Mis sellest välja tuleb – kas puhas nürimeelsus, reaktsioon, niipea kui traditsioon taas avastatakse, või ehtne kontakt kujunevaga –, seda otsustab tõenäoliselt mitte niivõrd esteetiline, kui võrd reaalse asjade käik.

Tõsi, bioloogilises mõttes generatsiooniprobleemi ei ole, küll aga on olemas kollektiivse kogemuse probleem; võib mõelda, et kõik, mis on unustatud, annab ruumi uuele, mitte veel olnule. Mõistagi kergendab just see, mis uuel muusikal puudub, tema retseptiooni. Schönbergi, Bergi ja Weberni retseptiooni tegi raskemaks liiga suur pinget nende teostes. Nad ootasid seda pinget ka adekvaatselt kuulajalt, samal ajal kui publik seda oma hingeseisundis ei evinud. See disproportsioon põhjustas ka naeru, millega näiteks Weberni eluajal reageeriti tema muusikale. Kuna praegu loodavas muusikas seda pinget peaaegu ei ole, või see vähemalt ei avaldu, provotseerib ta vähem, on kuulajate teadvusele mitte enam nii radikaalselt teine; üliselgeks saab see kontserdikavades, kus ta satub näiteks Weberni orkestriteoste kõrvale. Siis kõlavad autentiselt needsamad Weberni palad, mis omal ajal tõrjuti kõrvale kui sektlikud narrused või, halva keskpärasuse keelt kasutades, "liialdused".

Ühtlasi aitavad retseptiooni, vähemalt mõnikord, organisatoorsed aspektid. Kui Schönbergi uusviini koolkond püsis sotsiaalselt veel vanamoodsates liberaalsetes vormides ja kaotas seetõttu usalduse kui nähtus, mil polnud seljatega institutsionaalset võimu, mis aga oma jõuetuses säilitas vaimse vabaduse ja vahendituse, siis vahepeal sobitati uue muusika viljelemine ühiskondlike tendentsidega; seejuures aitas muusikat tema enese tehniline meelestatus. See oli

järjekordne tõestus, et ühiskond on suuteline lahendama ülesandeid, millega konfronteerib teda produktiivsete jõudude tase – vahetevahel isegi siis, kui olud neile jõududele vastu töötavad. Kui aeg käes, kerkivad esile ka organisatoorsed anded. Silmapaistvaim näide selle kohta on hiljuti häbistava kerge-meelsuse pärast tapetud Wolfgang Steinecke, kes pühendas oma rahuliku ja tohutu energia kõige edumeelsematele muusikateostele. Viisteist aastat hoidis ta Kranichsteini suvekursustel koos täiesti erinevaid ja sageli mõjutamatuid inimesi, kasutades selleks oma utoopiat olemuslikult eripärasest muusikast. Samuti võitles ta välja avaliku tunnustuse üritustele, mis propageerisid rahutute ja isemeelsete muusikat. Ta ei teinud suurt propagandat ja tal ei olnud seljatagust juba kristalliseerunud avaliku arvamuse näol. Oma tegevusega tõestas Steinecke, et ka administreeritud maailmas võib individuaalne spontaansus midagi saavutada, kui ta just kohe alguses ei tõmbu küüru “targa mõistuse” ees, kes prognoosib talle veenvalt tema tegevuse aprioorsust. Üldiselt on uusima muusika ühiskondlik olukord paradoksaalne: teataval määral on uue muusika oma rüppe võtnud muusikaliste kommunikatsioonimeediumide areng, samuti suhteliselt sõltumatute tsentristlike instantside kujundamine, mis lõppkokkuvõttes ulatub tagasi majandusliku kontsentratsiooniprotsessini. Seejuures ei saa teineteisest lahutada neutraliseerimise ja asjatundjate esoteerikast vabanemise tendentse.

(Järgneb)

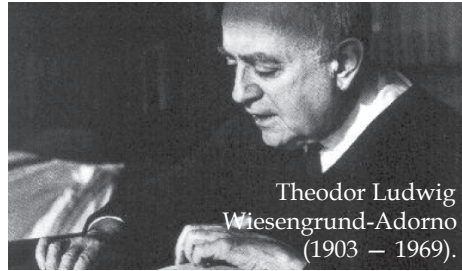
Theodor W. Adorno. *Moderne. Raamatust Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen tõlkinud EDA JAANSON*

¹ Vrdl. T.W. Adorno: Quasi una Fantasia, lk 339j. ja 365j.

² Vt selle mõiste kohta *op cit* lk 11, märkus 1.

ADORNO, MUUSIKA JA ÜHISKOND

JAAN ROSS



Theodor Ludwig
Wiesengrund-Adorno
(1903 – 1969).

1960. aastate alguses pidas Theodor W. Adorno Frankfurdi ülikoolis sarja loenguid muusika ja ühiskonna suhetest, mis 1962. aastal ilmusid eraldi raamatuna pealkirja all „Sissejuhatus muusikasotsioloogiasse. Kaksteist teoreetilist loengut“. Selles pealkirjas kõidab kõigepealt tähelepanu sõna „teoreetiline“. Tõepoolest, kas loengud saaksid siis olla praktilised? Põhjus, miks Adorno rõhutab oma tekstide teoreetilist iseloomu, on soov eristada neid tavapärasest sotsioloogiast, mis uurib ühiskonda empiirilist andmestikku (nt ankeetküsitluse tulemusi) kasutades. Adornot ankeetküsitlused ei huvita. Tema sotsioloogilised käsitlused sünnivad pelgalt autori mõtetegevuse tulemusena ning sel põhjusel oleks samavõrd õigustatud nende liigitamine filosoofia (kui sotsioloogia) valdkonda.

Adorno näol on kahtlemata tegemist XX sajandi ühe kõige mõjukama muusikast mõtleja ja kirjutajaga. Teiseks Adorno muusikale pühendatud olulisemaks tekstiks „Sissejuhatus“ kõrval on 1949. aastal avaldatud „Uue muusika filosoofia“. Selles raamatus vaatleb Adorno kahe maailmasõja vahelise perioodi süvamuusika arengut ajastu kahe väljapaistva esindaja Igor Stravinski ja Arnold Schönbergi loomingu näitel. Adorno on oma hoiakutes kirglik ja sarkastiline. Tema sümpaatia kuulub Schönbergi muusikale sama jäägitult, nagu ta eitab Stravinski neoklassitsistlikke teoseid. Adorno arvates on Schönbergi ja teiste uusviini koolkonna heliloojate loomingu peamiseks

väärtuseks selle autentsus. Viimast saab mõista kahes tähenduses. Esiteks, autentsus kui truudus muusika sisemisele arengule. Selles mõttes on dodekafoonia tekkimine Adorno arvates loogiline ja paratamatu jätk tonaalse muusika väljendusvahendite arendumisele XX sajandi alguses.

Kuid autentsust vaatleb Adorno ka teises tähenduses: kui seost muusika ja ühiskonnas toimuvate protsesside vahel, kui muusika ja ühiskonna vahelist vajalikkust isomorfisust. Just viimase puudumist paneb ta süüks nii Stravinskile kui ka teistele XX sajandi esimese poole heliloojatele (nt Hindemithile, Sibeliusel, Bartókile jt), kes tonaalse muusika helikeelest oma teostes täielikult ei loobu. Adorno arvates on tonaalse kirjaviisi hülgamine esimese maailmasõja järgses süvamuusikas vältimatu. Kes seda ei tee, selle eesmärk pole muu kui flirt publikuga, et viimasele meeldida ning teenida endale suuremaid honorare. Siit omakorda tuleneb süvamuusikakultuuri kommertsialiseerumine (levimuusikat iseloomustab see niikuinii) ning eventuaalne allakäik.

Adorno muusikafilosoofia põhiideed võiks mõnevõrra lihtsustatult väljendada ehk nii: kui meid ümbritseva ühiskonna olemus on tülgastav, siis ei saa olla teistsugune ka selle ühiskonna sünnitatud muusika. Selline kodanliku ühiskonna kriitika Adorno sulest on iseloomulik paljudele möödunud sajandi Euroopa vasakpoolsetele intellektuaalidele, kes oma mõtlemises tuginesid peaauglikult marksismile. Teise Adornot olulisel määral mõjutanud autorina tuleks nimetada Sigmund Freudit, kelle jäljed torkavad Adorno tekstides silma pea igal sammul.

Adorno elu ja tegevus on seotud peamiselt Frankfurdi, kus ta 1903. aastal sündis ning aastatel 1931–1933 ja 1949–1969, praktiliselt elu lõpuni ülikoolis õpetas. Filosoofiaajaloos on põhjust rääkida vasakradikaalsest neomarksistlikust Frankfurdi koolkonnast, kuhu Adorno kõrval kuuluvad Jürgen Habermas, Max Horkheimer ja Herbert Marcuse. Aastail 1933–1949 elab Adorno pagulasena Ameerika Ühendriikides. 1940. aastatesse langeb tema lähedane suhtlemine

maailmakuulsa saksa prosaisti Thomas Manniga, kes Adorno „Uue muusika filosoofiat“ hindas vägagi kõrgelt. Mann on ise tunnistanud, et „Uue muusika filosoofia“ juures köitis teda kõige enam keskendumine Schönbergi elule ja tegevusele, kuivõrd Manni enese romaani „Doktor Faustus“ (eesti keeles Helga Krossi tõlkes ilmunud 1987) peategelaseks on väljamõeldud helilooja nimega Adrian Leverkühn, kelle sarnasus Arnold Schönbergiga on kaasaegsete silmis olnud ilmne.

Adorno raamatus „Sissejuhatus muusikasotsioloogiasse“ ilmunud kaksteist loengut ei kanna mitte just väga süstemaatilisi pealkirju. Autor on loengute teemad valinud suhteliselt vabalt, keskendudes ainesele, mis möödunud sajandi keskpaiga muusika ja ühiskonna suhetes tema tähelepanu on köitnud: ooper, kammermuusika, dirigent ja orkester, muusikaelu, muusika ja rahvus jt. Eesti lugejale pakutav loeng pealkirjaga „Modernism“ (teine võimalus pealkirja tõlkida oleks „Uus muusika“) on loengutsüklis eelviimane, seega üheteistkümmes. Selleski lühikeses tekstis peegelduvad nagu veetilgas Adorno muusikafilosoofia põhimõtteid: kodanliku ühiskonna ja selle muusika allakäik, ühelt poolt uusviini koolkonna ja teiselt poolt tonaalsest muusikast loobuda mitte raatsinud heliloojate vastandamine, kunsti üldine kommertsialiseerumine jt. Kelles selle loengu mõjul peaks Adorno vastu sügavam huvi ärkama, nende heameeleks ütlen, et varsti on meil põhjust loota ka „Uue muusika filosoofia“ eestikeelse tõlke ilmumist.

Pole kahtlust, et Adornot tuleb lugeda kriitiliselt – vähemalt sama kriitiliselt, nagu autor ise suhtub kaasaegsesse ühiskonda. Seetõttu võiks käesoleva sissejuhatus lõpetuseks lugejale soovitada tutvuda kaine ja asjaliku hinnanguga Adornole, mille hiljuti on andnud Eesti muusikutele hästi tuttav pianist ja muusikateadlane Charles Rosen (vt „The New York Review of Books“, 24. okt 2002, www.nybooks.com/articles/15769) pealkirja all „Should we adore Adorno?“).

MODERNISM MEIE (M)AJA PEEGLIS

Pärnu Nüüdismuusika Päevadest 2003

MART JAANSON

22. – 26. jaanuarini peeti Pärnus jälle kord nüüdismuusika päevi (PNP). See XX sajandi modernistliku muusika vaatlust ja esitamist – konverentsi ja kontserte ühendav festival sündis 1988. aastal Pärnus ja toimus seal kuni 1994. aastani (korra ka 1998. aastal), seejärel aastail 1995 – 1998 Uue Muusika Päevade/Pidustuste nime all Tartus (TUMP). 1998. ja 1999. aastal Tartus aset leidnud konverentsid pealkirjaga “TECHNE” lähtusid samast traditsioonist ja nüüd, neli aastat hiljem jätkati jälle PNPga. Alates 1992. aastast kuni tänaseni korraldab festivali Eesti Arnold Schönbergi Ühing (1998. aastal tegi seda NYJD Grupp).

PNP tekkis tollaste Tallinna Konservatooriumi tudengite (eelkõige Andrus Kallastu) initsiatiivil, sest neile tundus hädavajalikuna tundma õppida vabas maailmas juba ligi sada aastat viljeldavat muusikalist modernismi, mis Eestis näis peaaegu puuduvat.

Nüüd tagantjärele võib täpsustada, et puudust ei tundud niivõrd modernistlikest teostest – neid on ju eesti muusikas olemas –, kuivõrd täisverelisest modernistlikust muusikaelust: et oleks rohkem heliloojaid, interpreete, kuulajaid ja korraldavaid-toetavaid institutsioone, keda seob ligilähedane arusaam modernistlikust muusikast ja/või vajadus selle järele.

Kui kõigi varasemate festivalide keskmes oli XX sajandi ühe modernistliku helilooja looming, siis “PNP 2003” teemaks oli modernism ise – justkui tagasivaatena tehtule ja sihtide seadmiseks tulevikus.

Mida siis PNP ellukutsujad ja tänased korraldajad õigupoolest “modernismi” all silmas peavad?

The New Grove Dictionary viimase väljaande artiklis “Modernism” ütleb Leon Botstein, et tegemist on kõigepealt selgesti esiletõusva ja pideva traditsiooniga XX sajandi kompositsioonis, aga ka esteetikas, muusika uurimises ja esituspraktikas. “Modernism tuleneb pärast 1900. aastat elanud heliloojapõlvkondade põhjapanevast veendumusest, et muusika väljendusvahendid peavad XX sajandil vastama ajastu ainukordsele ja äärmuslikule iseloomule.” Võimaluse ja vajaduse piiritleda modernismi kui nähtust on tänapäeval paradoksaalsel kombel tõstatanud vastandnähtus, mida tähistatakse paljude jaoks juba ammu ebameeldivaks muutunud sõnaga “postmodernism”. Mõistet “modernism” ei tasu lahutada ajaloolisest kontekstist, milles see on tekkinud: Richard Wagneri kunstiideed, mis settisid pärast tema surma kuni Esimese maailmasõjani Euroopa kultuuris.

“PNP 2003” initsiaator ja kunstiline juht, Eesti Arnold Schönbergi Ühingu juhatuse esimees, helilooja ja muusikakriitik Märt-Matis Lill viitas oma PNP konverentsiosas peetud ettekandes nimetatud artiklile ja leidis, et “modernism” on ähmane mõiste, mille ühiseks nimetajaks on vaid uudsus. Seepärast proovis ta “modernismi” defineerida, toetudes hilise Ludwig Wittgensteini mõistekäsitlusele: mõiste määrab selle kasutus. “Modernismi” mõistet kasutatakse Lille arvates kõige rohkem seoses Darmstadt koolkonnaga, eriti selliste

Teise maailmasõja järgsete heliloojatega nagu Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ja Luigi Nono. Darmstadti koolkonna heliloojate muusika uudsus seisneb Lille arvates selles, et nad "lõikasid" muusikalise mateeria lahti (umbes nagu Kandinsky taandas kogu kujutavkunsti algelementidele – punktile, joonele ja tasapinnale) ning panid uut moodi kokku.

Mina rõhutaksin koos Theodor W. Adornoga, kellest kui XX sajandi ühest tähtsamast modernismiteoreetikust konverentsil väga palju juttu tehti, modernistliku kunsti tõeaspekti: modernism on püüdnud näidata kaasaegsele ühiskonnale kunsti uuendamise kaudu nimelt tõde. Olen nõus Märt-Matis Lillega, et Darmstadti koolkonda võib pidada kõige radikaalsemaks muusikalise modernismi nähtuseks XX sajandil (seega avangardiks), kuid ainult selles osas, mis puudutab muusika keelt. Darmstadti koolkonna serialistliku muusika keel on tõepoolest enneolematult keeruline ja väga erinev sellele eelnevast, iseasi aga, kas see muusika esitas ühiskonnale ka äärmusliku annuse tõde. Veelgi kaugemale läks ju näiteks John Cage, kes ei piirdunud muusikalise keeleuuendusega, vaid loobus täiesti mõiste "muusika" traditsioonilisest sisust. Oluline on ka uudsuse määr võrreldes eelneva ajastuga. Schönbergi muusikalise keele uuendus oli selles mõttes veelgi radikaalsem kui Teise maailmasõja järgse avangardi oma.

Niisiis piiritlevad PNP ellukutsujad ja tänased korraldajad muusikalist modernismi üsna kitsalt: see on muusika, mille materjali ja tehnika paradigmat on Darmstadti koolkonna serialistlik kompositsioon. Ja võib öelda, et PNP-le pandi alus kujundamiseks eesti muusikaelus pinnast sellest paradigmat lahutuva, uudse kõla ja keerulise struktuuriga muusika täisverelisele olemisele: et oleks heliloojaid, esitajaid, kuulajaid, korraldajaid ja toetajaid. Võib muidugi

küsida, kas selline muusikaelu üldse saabki olla täisvereline.

Näib siiski, et PNP on oma eesmärgile lähenenud. Paljud noored, kahekümne- kuni neljakümneaastased eesti heliloojad kirjutavad muusikat, mida on kerge seostada nimetatud paradigmatiga; on "NYVD Ensemble", XXI Sajandi Orkester, "Küberstuudio" jt ning iseäranis heliloojate interpretidest sõbrad ja õpingukaaslased, kes meeeldi esitavad nende muusikat; on (küll mitte hiigelsuur) publik, kes sellist muusikat kuulab, ja kui mitte Eestis, siis välismaal; leitakse ka raha, et seda "kahjudega kauplevat" kultuuri eksponeerida.

Eelnevast ei pea aru saama nii, et PNPga seotud või Eesti Arnold Schönbergi Ühingusse koondunud muusikud on selle kõik üksi saavutanud. Eelkõige on siin tegu ikkagi ühiskondlik-poliitiliste muutustega Eestis viimase viieteistkümne aasta jooksul. Eesti on saanud lihtsalt jälle vaba maailma osaks ning kui meie muusikud pakuvad oma kunsti välismaal ja kutsuvad külla välismaa muusikuid, ei taha nad ju näidata, et meie muusikakultuuris puudub miski, mis mujal edukalt toimib.

Aga nüüd lähemalt "PNP 2003" juurde.

Et hea jääks lõppu, alustan kriitikaga. Üritus oli interdistsiplinaarne – tähelepanu polnud mitte ainult muusikal, vaid ka kujutaval kunstil ja kirjandusel ning laiemalt kultuuriteoorial. Osalema oli kutsutud mitu tuntud ja huvitavat inimest ning loomekollektiivi. Nelja päeva jooksul juhtus päris palju ja sisukaid asju. Kõike seda aga ei toetanud kahjuks reklaam. Kui näiteks festival "NYVD" püüab olla ikka hetke tähtsaim muusika-, koguni kultuuri-sündmus Eestis, siis PNP ei tahtnud seda olla isegi mitte Pärnus, kui otsustada kohalike kuulutustulpade järgi festivali toimumispäevadel. Rääkimata Tartust, kus inimesed ehk mäletanuksid eelmist

TUMPi ja osanuksid paralleelsele nähes kohale minna. Võib-olla on siin taga modernismile tunnuslik kalduvus elitaarsusse? Tõsi, Arnold Schönbergi Muusikaliste Eraettekannete Ühingu (Viin, 1918 – 1922), modernistliku eliitmuusikaelu musternäite tegevus oli laiade masside eest suletud. Aga see ühingu tegetse ka ainult neli aastat. Arvan siiski, et täisvereline muusikaelu peab olema avalik ja mitte sektantlik. Selle juurde lihtsalt peavad kuuluma reklaam, külalised ja fotograafid. Ent sellega mu kriitika peaaegu piirdubki.

Muusikaprogramm oli igati huvitav. PNP kunstiline juht **Märt-Matis Lill** oli Eestisse kutsunud oma kompositsiooniõpetaja Sibeliuse Akadeemiast, Soome ühe rahvusvaheliselt tunnustatuma nüüdishelilooja **Veli-Matti Puumala** (s 1965), kes kohtus publikuga ja õpetas nooremaid eesti kolleege. Ma ei jõudnud kahjuks Puumala pakutust osa saada. Kui aga hinnata Puumala muusikalist mõtlemist festivali kontserdis osas kõlanud kahe teose põhjal (elektrooniline teos “Rajamailla” ja “Homma-ges fugitives” klaverile), võis küll selgesti tajuda tuginemist modernismi aluspõhjale, ent samas ka selle keskmest (eelmainitud tähenduses) eemaldumist.

Toimus neli kontserti erinevates ja huvitavates Pärnu saalides.

23. jaanuari õhtul kõlas Eliisabeti kirikus stiilne modernistlik muusika: XX sajandi klassikasse kuuluv **Stockhauseni “Gesang der Jünglinge”** (võimalik, et esiettekanne Eestis!) ja **Ligeti “Volumina”** orelile (esitas **Jaanus Torrim**), lisaks Puumala mainitud **“Rajamailla”**. Tõsiselt võetav ja kuulama paven muusika.

24. jaanuaril sai “Endla” teatri Küünis kuulda-näha viimasel ajal väga aktiivse Eesti ansambli **“Küberstudio”** kava (flötist **Monika Mattiesen** ning helilooja ja elektroonikaspetsialist **Margo Kõlar** koos kolleegidega), mis seos-

tus hästi festivali teemaga (**Berio, Saariaho, Jodlowski, Messiaen, Stockhausen**), põhiliinist eemaldus vahest **Górecki**. Parima mulje jättis **Stockhauseni “Flöte aus Orkester-Finalisten”** flöödile ja *live*-elektroonikale.

25. jaanuaril toimus kaks kontserti. Kell 17.00 kõlas Pärnu raekojas kammermuusika (**Liina Lill** ja **Mati Mikalai** klaveril, **Tarmo Johannes** flöödil). Kava jällegi väljapeetult modernistlik: soome modernismiklassik **Meriläinen, Marderna, Puumala, Amy**. Raskeid teoseid esitati märkimisväärse enesekindlusega.

Kell 19.00 esines Pärnu uue kontserdimaja kammersaalis “modernismiklassik” eesti interpretide hulgas – **“NYYD Ensemble”**. Muidu modernistlikust kavast (**Lindberg, Saariaho, Boulez, Tüür, Tulve, Carter**) jäi stiiliselt veidi eemale **Tüüri “Arhitektoonika VII”**. Eriti õnnestusid Lindbergi teoste ettekanded.

Täielikult muusika kontosse võib kanda ka PNP konverentsi esimese päeva, kus peale mainitud **Märt-Matis Lill** ettekande sai kuulda allkirjutanu ettekannet Arnold Schönbergi Berliinikoolkonnast Preisi Kunstide Akadeemias 1925 – 1933 ning **Mart Humala** kõrgetasemelist muusikateoreetilist esitust – USA modernisti Eliott Carteri keerulise struktuuriga klaveriteose “Night Fantasies” analüüsi.

Otseselt muusikaga seostusid samuti kaks konverentsi teisel päeval peetud ettekannet. Neist esimese, “Modernismi mõistest muusikas” autor **Evi Arujärv** kahtles, kas modernismi taga ongi üldse midagi peale müütide ja lugemisviiside. Ta esitles end küll modernismi vaenlasena, ent, nagu näis, mitte lepitamatu. Muusika ja kultuuriteooria vahele jäi hästi esitatud raamatututvustus **Jaan Rossilt**: Theodor W. Adorno “Sissejuhatus muusikasotsioloogiasse”.

Festivali kujutavkunsti programmi kuulus esmalt **Ants Juske** konverentsiettekanne “Kas postMODERNISM

või POSTmodernism", mis andis hea ülevaate mõlema mõiste ajaloost nii seal- kui siinpool Eesti piiri. Lisaks toimus igal õhtul kell 21.00 Pärnu eri paikades üks *performance*.

22. jaanuaril võis Pärnu jõe kaldal kontserdimaja lähedal jälgida **Raul Meele tuleetendust "Wanad sõbrad"**. Püsti asetatud puupostide süütamine ja põlemine oleks ehk olnud efektselt planeeritud tegevuspaigas, Pärnu jõe jääl, kuid üritus oli oma pealkirja vääriline – vähemalt mina kohtusin seal mitme vana tuttavaga.

23. ja 24. jaanuaril esitas *Academia Grata* tegevusrühmitus "**Leegion**" oma *performance*'id "**Sport ja loomad**" (kontserdimaja ees) ja "**Die Modernkunst**" (Rannahoone ees merekaldal). Tunnistan, et nende puhul nägin vaeva vaatepildi mõtestamisega, sest kahetsustunne, mille tekitas kolme ennastohverdvalt napilt riides neiu esinemine külmas talveõhtus, tahtis võimust võtta. Uuduse moment oli selles kunstis ehk olemas, aga millest ta mulle kõneles? Kas tõesst?

Hoopis selgema sõnumi esitas viimases *performance*'is "**...text@modern**". **25. jaanuaril** Pärnu raekojas tuntud kirjanik ja luuletaja **Sven Kivisildnik**. Nauditava *talk-show* laadis näitas ta eesti kirjanduse jätkuva trükkimise täieliku mõttetust, tegi ettepaneku minna üle üksnes suulisele väljendusele ja digitaalseerida selleks kõikvõimalikud eesti keelsed laused.

Peale viimati mainitud *performance*'it seostusid kirjanduse ja kultuuriteooriaga ka mõned konverentsiettekanded. **Eda Jaanson** tõi välja muusikaseoseid Teise maailmasõja järgse mõjuka austria kirjaniku Ingeborg Bachmanni elus ja loomingus, eriti romaanis "Malina". **Rein Veidemann** esitas väga huvitava nägemuse modernismist, rõhutades selle mediaalsest iseloomust tulenevat elujulisust (pre- ja postmodernismi vahel), ja näitas, et ehkki eesti kirjanduses

saab rääkida vaid üksikutest kaldumistest modernismi poole, on meil Tammisaare näol olemas ehtne modernist. **Märt Väljataga** kõneles olulisel teemal – vaatles tõe ja ilu seoseid. **Jaak Rähesoo** püüdis modernismi mõistet haarata laiemal kultuuriloolisel taustal.

Kokkuvõttes tahaksin tänada PNP korraldajaid ja väljendada heameelt suurte muutuste üle, mis on 1988. aastaga võrreldes aset leidnud mitte ainult eesti muusikalise modernismi "majas", vaid ka Pärnu muusikaelus. PNP algas ja toimus Pärnus ainuüksi sellepärast, et Pärnu oli tollaste festivalide peakorraldaja **Andrus Kallastu** kodulinn. Kontserte sai siis pidada peamiselt Pärnu lastemuusikakoolis ja Vanalinna Kooli saalis, konverentse Sütevaka Gümnaasiumis. Kui kontrastne oli tulla "PNP-le 2003" ja konverentsi kuulates kiigata Pärnule ülalt, läbi uue kontserdimaja 3. korruse klaasist seina, kuulata kontserte sama hoone uues kammer-saalis ja "Endla" teatri Küüni stiilses bläkkboksis, kogeda, kuivõrd palju toetab riik ja eriti Pärnu linn praegu kultuuri, sh "PNP 2003-e"!



Eesti Arnold Schönbergi Ühingu praegune esimees ja PNP 2003 kunstiline juht Märt-Matis Lill festivali ajal Pärnus.

Foto ETV arhiivist

BAROKK AVATUSE TÕMBETUULES

Muljeid ja mõtisklusi festivali "opeNBaroque 2003" ainetel

HEILI MEIBAUM

Paar aastat tagasi küsis üks mu flöödiõpilastest (muide, täiskasvanud, haritud ja intelligentne inimene) murelikult, et kas tal on halb maitse, kui talle meeldib barokkmuusika. Olin tookord üsna üllatunud. Ent nüüd, veebruari algul festivali "opeNBaroque" aegu hakkas mulle taas silma see, et barokkmuusika või mis tahes stiilipuhta vanema muusika lembus oleks justkui märk vaimuvaesusest või vähemalt piiratusest.

Omaaegsete Väravatorni baroki-päevade (esimesed toimusid 1989) ja seejärel Tallinna barokkmuusikafestivali õigusjärglasena on nüüdseks kolmeteistkümneseks saanud festival asunud järjest agaramalt väärtusi ümber hindama, ajas ja ruumis edasi-tagasi sõeluma ning omandanud uue moodsa nimegi.

Niisiis "opeNBaroque". Ettevaatusele manitsev "NB" ürituse nimes paistab olevat sümboolne. Väga laia profiiliga asjad on minus alati kõhedust tekitanud. "Avatus" võib olla igatahes üks lõpmata lai(alivalgus) mõiste, mahutades hulgaliselt varjundeid alates mõistmisest ja tolerantsusest kuni kõikelubavuseni. Seekordne festival "avardus" nii repertuaari (gruusia rahvalauludest, aserbaidžaani mugaamidest, india *raga*'dest kuni kaasaegsete eesti, soome, jaapani uudisteosteni) kui ka esinejate suunas (Inglismaalt, Jaapanist, Bulgaariast, Armeenias, Indiast jne). Tore rahvaste sõpruse pidu. Muide, seda laadi asju korraldati ju ka nõukogude ajal, siis küll teistsuguse ideoloogilise jutu saatel. Termin "barokk" seostub siiski kindla ajastu ja stiiliga ning antud konteks-

tis mõjub see desorienteerivalt.

Väga kirju festivalikontsertide valik toetub ideele "näidata pealtnäha erinevate kultuuride ristumist, koosmõju ja sellest tekkivaid uusi kvaliteete" (esitakt festivali kavalehelt). Pigem mõjus kõik siiski kummalise kokteilina, kuhu iga gurmaan möödaminnes oma meelepäraseima maitseaine on lisanud. Näib, et erinevate kultuuride segamisel ja ristumisel ei pruugi sugugi alati tekkida uus kvaliteet, vaid mõnikord hoopis kaos.

Festivali avakontsert algas Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri esitatud reipa avamänguga Glinka ooperist "Ruslan ja Ludmilla". Ei saanud veel õieti hingatagi, kui lugu juba ühtse tuhina-ga lõppu jõudis. Meeldivalt barokse lähenemisega peateemat ja üldist kergust jäi varjutama mõningane loks. Kontserdi tõmbenumber, maailma kuulsaimaid plokklöödivirtuoose **Michala Petri** mängis Vivaldi Kontserti C-duur *piccolo*-plokklöödile ootustekohase perfektsusega. Õhkerge inglise jala külge kinnitatud kaalupommina oli tal le ebavõrdseks ülekaaluliseks partneriks raske ja veniv orkester. Miks mitte barokkpillid? Eestis mängijaid leiduks. Või vähemalt väiksem koosseis? Seitse pulti viiuleid oli ikka liig mis liig. Barokset hõngu üritas luua seintele projitseeritud kirikuakende imitatsioon (miskipärast tekkisid need sinna ka Edouard Lalo "Norra fantaasia" ajal), aga originaalpillid oleksid seda teinud märksa paremini. Petrit iseloomustab sädelev ja kerge, kuid samas kindel ja juhusele mitte ruumi jättev mäng. See

viimane tekitab isegi pisut ahistava ettemääratuse tunde.

Muidu suhteliselt hõredalt täidetud saalis oli tublilt kohal terve hulk plokkflöödiõpilasi. Ja neile jagus innustust küllaga. Eriti muljet avaldavaks osutus efektsete mänguvõtetega lisapala, mis, tõsi küll, kõlas samas esituses Tallinnas juba kolmandat (!) korda. Siin kirjutaja jaoks efekt (peale äratundmisrõõmu) puudus.

Kontsert tervikuna oli kui muusikakangast rebitud proovilappide kollektisioon või degusteerimine siit ja sealt. Armeenia võimsa ooperihäälega sopran esitas Rossinit ja XI sajandi rahvalaulu (saateks orkester sõbralikult ühtsel pikal noodil) võrdse paatosega. Pariisi konservatooriumi professor, klarinetist **Michel Lethiec**, Mozarti Klarinetikontserdi A-duur solist, eeldanuks oma glamuurse mängu ja sulnite repliikidega orkestripoolelt paindlikumat lähenemist. Viimane oli aga jätetud suhteliselt "isemängivaks". Imetlusväärse kerkisid esile klarineti hinge kinni hoidma panevad *piano*-lõigud. Edouard

Lalo "Norra fantaasias" plokkflöödile (algselt viulile) ja orkestrile jäi puudu üldisest aktiivsusest. Särtsaka **Michala Petri** plokkflöödimängu vastandina "tiksus" orkester selles ülemeelikus loos teiselt ja väsinult kaasa. Kuigi Mustonen dirigendina lõi lakkamata hoogu, läks see mängijatest vist mööda või üle. Ka lõpuks kõlanud Raveli "Hispaania rapsodia" neljandas osas näis orkester mitte mõistvat dirigendi hoogsaid puusaringe ja ootavat konkreetsemaid viise muusika kujundamiseks. Lahkarvamused jäid kestma loo lõpuni. Teoses peituv energia, mis silmanähtavalt haaras dirigenti, lagunes seetõttu enne publikusse jõudmist.

"Niisugune tore kontsert. Just õpilastele sobiv mitmekesine kava!" kostis ühelt poolt. "Täielik virvarr ja "Paabeli segadus"', arvati teisalt. Aga ega lastelegi pea tingimata kirjusid asju pakuma. Süvenemis- ja kontsentreerumisraskustega ollakse niigi hädas. Muusika võiks toimida pigem viimast arendavalt. Ja toimib ka. Vaid poolteist nädalat varem käisin õpilastega raekojas kont-

Vladimir Šuljakovski (barokkviilul) ja Faik Chelebi (*tar*).



serdil "Kapten Hume'i muusikalised tudjud" (ansambel "väike rinG" ja Jaan Arder). Ühes stiilis välja peetud kava, mitte väga kuulsa helilooja muusika, ent hästi mängitud ja lauldud. Täieliku üllatusena teatas üks kümneaastane tüdruk, et see oli parim kontsert, kus ta siiani on käinud. Ka õpilasi on igasuguseid. Õnneks.

Tõeline palsam kõrvadele ja hingele oli festivali teine kontsert – "**Musica Antiqua Russica**" koosseisus **Vladimir Šuljakovski** (barokkviiul), **Aleksei Ivanov** (*viola da gamba*) ja erakordselt kolooriitne kuju **Vladimir Radtšenkov** (klavessiin) ning aserbaidžaani muusik **Faik Chelebi** (*tar*). Sel kontserdil mõjusid ka ida ja lääne kontrastid ning seosed kõige värvikamalt. Ühtlasi toetusid need ajaloolistele faktidele vene ja aserbaidžaani muusikute kohtumisest XVIII ja XIX sajandi Peterburis. Lõpmata meisterliku pillimänguga hiilgav kolmik laskis nautida rafineeritud peeneid ansamblilisi nüansse ja külluslikku fantaasiat. Eriti klavessiinikunstnik Radtšenkov näib igas teoses heliloojaga lausa võistlevat – kumb pääseb rohkem mõjule? Šuljakovski loomulik kooslus barokkviiuliga lubab täiesti unustada tavaliselt ajusopis pesitseva vabandava teadmise, et noh, barokkpillid ju... (Soolkeeled lähevad kiirelt häälest ära jne.) Tase, mida näitas Šuljakovski, tundub ületamatu. Jääb vaid siiralt kahtseda viiuldajate vähesust publiku hulgas. Kas pelg ida ja lääne kontrastide ees või lihtsalt teadmatust? Huvitav kava (Schmelzer, Veracini, Pandolfi, Handoškin) põimus *tar*'i-mängija Faik Chelebi aserbaidžaani mugaamidega, püüdes seostada erinevaid muusikaruume improvisatsioonilisuse ja ühtse emotsionaalse tasandi printsibi kaudu, ent pakkudes siiski pigem kontrasti. Mõnusa huumorina kõlas lisapalaks esitatud Johann Heinrich Schmelzeri (1623–1680) *Sonata quarta's* viiulile ja *basso continuo*'le ootamatult tugeva häälega



Festivali "opeNBaroque" kunstiline juht Andres Mustonen.

karmikõlaline *tar* kaasa *continuo*-pillina.

"**Hortus Musicus**" tõi oma kontserdile kaasa "külalise hommikumaalt". Bengali päritolu lauljatar **Kakoli Sengupta** idamaist häält oleks hea meelega kuulanud ilma segavalt krõpsuva mikrofonita. Oma rahuliku ja väärrika olekuga sobis ta suurepäraseks kontrastiks "Hortuse" eelnevale tormakusele. Koos **Peeter Vähiga** (*tanpura*) vaibal istet võtnud, hakkasid neil helid voolama nii loomulike tõusude ja mõõnadena, pakkudes süvenenud, peent viimistletust. Kõlas varajase õhtu *raga*, muusikat ilmestamas lauljatar nüansirohked käeliigutused. Tahtnuks külalist vaid *tanpura* ühtlasel foonil rohkemgi kuulda. Peatselt juurde poogitud *fiedel* (Andres Mustonen) tundus ülearusena ja hilisem improviseerimine koos "Hortuse" muusikutega oli küll huvitav, ent mitte enam nii mõjuv. "Hortus Musicuse" eelnev rännak läbi erinevate maade õukondade käis aga sedavõrd kiirel sammul, et mõned harvad rahulikumad viisid vaevu hingata

lasid. Ühesuguses pöörases tempos läbiti *saltarello*'d ja *estampitta*'d ning laulud, kus peale kaashäälikute kõrv muud haarata ei jõuagi. Helide märul, üldjuhul kiirenevas tempos ja veel viimaselgi noodil rohkete figuratsioonidega täidetud kõlamaailm on ehk maitse asi. Samuti ansamblijuhi huilged ja piruetid. Isiklikult eelistaksin sellised etteasted baleriinidele jätta. Ent palverännaku laulu *Polorum Regina* ülikarismaatiline tormakas esitus pani tõsiselt juurdlema küsimuse üle, kust siis ikkagi tekib niisugune "rahuldamatus", mille vastu india *raga*'dest abi otsima peaks. Tuleb tõdeda, et muusikasse see küll sisse kodeeritud pole. Laskem õhtumaisel meditatiivsel muusikal olla meditatiivne! Sel kontserdil jäi India külaline ainsaks kirka ja helge rahulolu pakkujaks.

Kaunis oli Mustoneni sissejuhatav kujundlik jutt valguse (päikese) saabumisest ida poolt. Kui siit edasi mõelda: maakera on ju ümmargune – päike tõuseb iga rahva jaoks naabri õuelt. Nii võib ka (vaimu)valguse ja tõe jälgi ajades tagurpidi iseendani tagasi jõuda, avastades, et inimloomus on kõikjal sama –

aina otsib ja igatseb rahu, puhtust, täiuslikkust, ometigi leidmata seda enda ümbert ei kunstist, muusikast...

Täiesti nüüdisaegne, viimase seitsme aasta teostest koosnev kõlamaailm avanes kuulaja ees **Tallinna Kammerorkestri** esituses (**dirigent Andres Mustonen**) pealkirja all "**Ida ja Lääs**". Lääne poolt esindanutest jättis üllatuslikult meeldivaima ja "barokseima" mulje **Olli Mustoneni "Petite suite"**. Sarmikas tšellist **Martti Rousi** ja eba-soomlaslikult elav paindlik mäng lasid läbipaistvalt selgel muusikal särada täies hiilguses. Jaapani bambusflööte (*shino-bue* ja *noh-kan*) kuulis nii jaapanlasest kui ka eestlasest helilooja nägemuses. Oluliselt meeldivama mulje jättis esiettekandena kõlanud **Peeter Vähi "A Chant of Bamboo"**, mis võimaldas virtuoosset flöödimängu (solist **Hiroyuki Koinuma**) ja sisaldas nii idalikku kui läänelikku helikeelt. Lugu tekitas igatahes positiivseid tundeid, mida ei saa öelda **Isao Matsushita "Kisaragi Ni"** kohta. Minule oli see muusika kuidagi koormav, justkui keerleks õhus mingi raske ja lahendamatu probleem, hingekarje ja pidev heitlus. Muusika,



Helilooja Isao Matsushita ja bambusflöödi mängija Michiko Akao (Jaapan).

mis võtab, mitte ei anna. Igatahes väga hästi mängitud! Ja uskumatult võimasterohked ning tugeva häälega bambuspillid!

Galina Grigorjeva "Tsaarina Jevdokija nunnaks pühitsemise laulus" oli tunda tugevat sisu ja vormi ühtsust, rahulikku, kaalutletud ajas kulgemist. Vahest kõige sügavam teos sel kontserdil.

Gruusia rahvalaulud Eesti Rahvusmeeskoorilt jäid mul kahjuks kuulmata, kuna hilinejana võisin vaid lukus ukse taga muusika avatuse üle mõtiskleda. Nigulistest pidavatki nii kombeks olema!? Lukustatud kirikuuks oli igatahes sümbolina päris rabav. Hiljaksjäämise põhjus oli see-eest väärt. Tulin vanamuusika kontserdilt "Aken ajastusse". "Estonia" Talveaia saalitäiele publikule sai osaks ilma suurema kära ja turundusjututa (seega ka meedia tähelepanu alt väljas) korraldatud kontsert itaalia XVI ja XVII sajandi muusikast pealkirja all "Itaalia – kunstide ja ooperi hääl". Suurepärase kooslus ühe kindla ajastu muusikast, kunstist (kommenteeris Peeter Kuutma), kostüümidest ja tantsust. Lisaks kaunilt kujundatud lava. Ürituse eestvedaja Marju Riisikamp oma muhedate kommentaaridega suutis luua väga tervikliku ja sundimatu õhkkonna. Õhtut kroonis lauljate (Anne-Liis Poll ja Jaan Arder) vokaalne ja teatraalne meisterlikkus. Olgu öeldud, et see kontsert ei kuulunud festivali raamidesse. Aga oleks võinud. Ajastu akna headust kuuluvus festivali kavasse poleks tõstnud ega vähendanud. Pigem võinuks see võita.

"OpenBaroque'i" tipphetk, **Purcell** kava "Turteltuvi hüüd" **Eesti Filharmonia Kammerkoorilt Andrew Lawrence-Kingi** juhatusel võimaldas lõpuks ometi tõeliselt küllastuda barokkmuusika täiuslikkusest ja esituse särast. Viimaste aastate suurim elamus! Alati heatasemeline koor seekord lausa ül-



Andrew
Lawrence-King
(Suurbritannia).

Harri Rospu fotod

latas uutes värvides nüansirohkuse, erksuse ja väljendusjõuga. Vaat, mis imet teeb tõeliselt inspireeriv isiksus koori ees! Virtuosoosne harfimängija, tunnustatud vanamuusikainterpreet nii orkestri-, koori-, kui ka ooperidirigendina Andrew Lawrence-King ja isegi tema kommentaarid esitatava kohta mõjusid sütitavalt, niivõrd suure sise-
mise vaimustusega olid need esitatud. Saateansambel (mõistagi barokkpillidel) – **Lasma Muceniece, Terje Raidmets, Arvo Haasma, Tõnu Jõesaar, Imbi Tarum** – mängis paindliku kergusega, viiulitelt võinuks vahel ehk julgemat kõla kosta. Sügavtõsine kirikumuusika oma mitmekesise harmoonia peenelt välja töötatud keerdkäikudega vastandus teatralsete, meisterlikult ja värvikalt esitatud lavateostele. Meeldivalt palju erinevaid ja ülalatavalt häid soliste ning parajalt kelmi-
kas lavastuslikkus lisasid kütkestavale esitusele elevust. Delikatessiks kõlas kaks barokkharfi soololugu. Eriti jäi

meelde pisidetailide täpsusest ja fantaasiarohkusest pulbitsev "Round-O". Ütle mata hõrk oli **Kaia Urbi** soolo – õhtulaul "Now that the sun...". Laulja, kel näib täiesti puuduvat eksimise võime, üllatas tuntud loo värskes esitusega, mängides kelmikalt ajaga. Kontserdi lõpuks lauldud "My heart is inditing of a good matter" võttis eelnenu ideaalselt kokku.

Alessandro Stradella serenaadi "Damone" läksin kuulama liiga suurte ootustega. Ega barokkooperit tihti ei esitata, saati siis vast avastatud rariteeti. Tegu on Rootsi kuninganna Christina tellitud ja tema rohkete ettekirjutuste põhjal valminud teosega, mille originaalpartituur leiti Torinost.

Paljulubava nime **Stockholmi barokkansambel** taga peitus tegelikult projektikoosseis kuninglike Muusikaakadeemia tudengitest – tänapäevastel pillidel ja ebaakadeemiliselt komistusterohke häälestumiskeskuses män-gumaneeriga. Ka lauljate puhul jälitas aeg-ajalt hirm kaotada järge ja intonatsioonipuhtust. Kontserdi põhiväärtus oligi teosega tutvumine, noorte muusikaõppurite entusiasm ja lauljate kaunis väljanägemine. Aga inimesed läksid professionaalset barokkmuusikat kuulama. Oma viga? Reklaamilt igatahes puudus märge "stažöör". Päris arusaamatuks jäi, mida küll peitis lavastaja äramainimine kavalehel. Ega ometi lauljate õiges kohas püstitõusmist ja teineteise kõrvale seismist? Muud lavalist tegevust paraku polnud märgata.

"Aamen" nii otseses kui kaudes tähenduses kõlas bulgaaria ingellike häälele "**Bulgarian Voices Angelite**" õigeusu kirikumuusikas. Süütu lapsukese häält meenutav laulumaneer ja vagalt staatiline olek tekitasid harda meeoleu. Aplausid "palvete" vahel hakkasid lausa segama. Domineerivalt madalakõlaline koor, mis loodud nunnakloostrite laulutraditsioonide uurimise tulemusel, seab eesmärgiks

näidata bulgaaria õigeusu kiriku laulude arengut. Sel kontserdil esitatu jäi XVI sajandi ja tänase vahelisse aega. "Inglite" laul suisa taevasse ei tõstnud, sedavõrd kõlas selles ikkagi ka inimlikkust. Häälekoloriidi ühtsust võis nautida küll, aga reklaamitud "müsti-ka" kuulmiseks pidid erilised kõrvad olema.

"**OpeNBaroque 2003**" sai läbi. Mõneti vastuoluline, väidetavalt uusi kvaliteete tekitav ja väga vaimne. Vaimsetele nähtustele on raske hinnanguid anda ja käesolev kirjatükk ei püüagi seda teha. Eks iga kuulaja otsusta asjade üle vastavalt oma vaimulaadile, võttes üht-teist omaks ja jättes midagi kõrvale. Ent rääkides muusika taustast ja ideoloogiast, on mulle võõristav segada kokku kristlust, hinduismi, budismi ja mida iganes. Tahtes saavutada tugevalt mõjuvat vaimsust, peaks iga muusik olema pigem selle õpetuse veendunud kumardaja, mis mõjusfääri muusikat ta esitab. Siis saaks kuulaja ka selgemaid impulsse. Igatahes valmissegude pakkumine tundub survena. Ja kas ei püüa festival liigselt endale haarata kiriku rolli vaimuse jagamisel? Kavalehelt võis lugeda Mustoneni oikumee-nilise muusikariituse ideest! "Euroopa muusika väljendusvahendid on vaesed, neist ei piisa. Ida muusika seisundilisus, india ragade meditatiivsus, araabia muusika improvisatsioonilisus on muusikalised väärtused, millest tekivad vaid positiivsed mõjutused." Kas tõesti Bach, palverändurite laulud ja Gabrieli mitmekoorimuusika on ka nii vaene, et siia kõrvale, vahele ja ümber on tingimata vaja "rikastavaid" elemente? Ma ei jaga arvamust, et idamaisust juurde liites midagi suurt sünniks. Pigem tekib kauges perspektiivis mingi globaal-muusika, mis kokkusegatud värvidena omakorda ühtse häguse massi moodustab.

Aga barokkmuusika austaja olen endiselt. Ilma *open'ita*.

SERGEI PROKOFJEV

23. IV 1891—5. III 1953

TIIA JÄRG

Henri Matisse'i pliiatsjoonistus Sergei Prokofjevist balleti "Narr" esietenduse puhul Pariisis 1921. aastal.



Varasel märtsihommikul äratas mind telefonihelin. Jaapani raadiokompaniist teatati, et suri Sergei Prokofjev ja et kaks reporterit on juba teel minu juurde hotelli, et lindistada mu lugupidamisavaldus suurele muusikule, kes kinkis mulle oma sõpruse. Tunne, mis valdas mind sel sombusel hommikul Tokyos, oli isikliku kaotuse tunne. Alles hiljem tuli mõte, m i d a võinuks anda muusikale kas või ükski kümnend veel Prokofjevi elus.

Jozsef Szigeti¹

Sergei Prokofjev suri Moskvas 5. märtsil 1953 oma kuuekümnete teisel eluaastal. Samal päeval teatas Nõukogude Liit Jossif Stalini surmast. Suur riiklik lein varjas kodumaa laia avalikkuse eest täielikult Prokofjevi kaotuse. Heli-

looja põrm maeti 7. märtsil Novodevitšje kalmistule. Ärasaatjate hulgas olid ka Moskva konservatooriumis õppivad eestlased Ester Mägi, Vilma Paalma ja Veljo Tormis. Viimane meenutab:

“Prokofjev elas tänaval, mille nimi oli Projezd Hudožestvennogo Teatra. Me käisime Prokofjevi juures Andrei Volkonski² eestvedamisel. Meid oli terve rühm. Käisime teda kodus vaatamas, kui ta oli kirstu pandud. Pidime veoautode alt läbi ronima, sest selleks ajaks oli Moskva kesklinn juba blokeeritud. Konservatoorium jäi sellest ringist väljapoole, aga Hudožestvennoi Projezd oli seal üsna lähedal. Igal pool olid tunnimehed väljas. Seletasime, kuhu me läheme, ja lõpuks ikka saime läbi.

Prokofjevi matusetalitus toimus vanas Heliloojate Majas. Üks suuremaid elamusi oli, kui David Oistrakh mängis Prokofjevi matustel tema *f*-moll viiulisonaati.³ Elamus sellest teosest oli tugev ja natuke on sellest sonaadist mõjutatud minu kantaadi kolmas osa – “Kalevi poeg isa haul”.⁴ Nii et Prokofjevist sain ma tol ajal nagu inspiratsiooni.⁵”

Ajaleht “Sirp ja Vasar” teatab Prokofjevi lahkumisest 27. märtsil 1953 oma viiendal leheküljel, kõrvuti järelhüüdega Oskar Lutsule.

Mälestusartikkel Prokofjevist on Dmitri Kabalevskil⁶, kes muuhulgas hindab kadunu loomingut äärmiselt kriitiliselt:

“Suurem osa* välismaa aastatel loodud teostest, kuigi neis leidub huvitavaid lehekülgi, õhkub formalistliku “novaatorluse” külmust. 30. aastate alguses tuli Prokofjev tagasi Nõukogude Liitu, tundes teravalt, et on võimatu edasine elu ja looming kaugel kodu-

maast. See oli üks tähtsamaid fakte tema loomingulises biograafias." Tunustanud, et Prokofjevi kodumaal kirjutatud looming muutus paremaks, lisab Kabalevski: "Ainult mõned tema selle perioodi teosed näitasid, et Prokofjev ei olnud veel lõplikult üle saanud endistest ekslikest esteetilisest vaadetest. Ja Suure Isamaasõja viimastel aastatel, mil nõukogude muusikas jälle tugevnesid formalismi jõud, avaldusid need mõjud suure jõuga ka reas Prokofjevi teostes." Kabalevski nimetab paremate teostena oratooriumi "Rahu kaitse" ja süüti "Talvine tulelöke", mõlema eest sai Prokofjev Stalini preemia ("juba kuuendat korda," öhkab Kabalevski). Artikkel lõpeb valusa tõdemusega: "Korduvalt sai Prokofjev tunda formalismi hukutavat mõju."

Kui pärisin Eino Tambergilt tema esimesi elamusi Prokofjevi muusikast, tõi ta esile "Romeo ja Julia". Eesti teatrisse tuli "Romeo ja Julia" sõjajärgseil aastail (1946 – "Vanemuine"; 1951 – "Estonia").

Veljo Tormis meenutab 7. keskkooli muusikaõpetajat Ludmilla Väinmaad, kellelt sai tutvumiseks "Romeo ja Julia" klaviiri⁷ enne Moskvasse minekut 1951. aastal.

Tõenäoliselt on "Romeo ja Julia" Prokofjevi seitsmest balletist enim tuntud. Teose lavastuslugu on ajastule iseloomulik.

Mitmesugustel asjaoludel jõudis 1936. aastal valminud teos esimest korda lavale Brnos 1938. aasta detsembris. Paljud Prokofjevi-ainelised "kirjatükid" väldivad seda fakti, mõned Venemaal ilmunud väljaanded hiilivad kõrvale ka kodumaise esiettekande kuupäevast, sedavõrd piinlik on hilinemine. Kuigi sümfoonilised süüdid balleti muusikast kanti ette varem (I süit – 24. XI 1936; II süit – 15. IV 1937), toimus "Romeo ja Julia" kodumaine esiettekanne alles 11. jaanuaril 1940. aastal Leningradis Kirovi-nimelises Ooperi- ja Balletiteatris,

peaosades Galina Ulanova⁸ ja Konstantin Sergejev⁹. Ulanova ja tema kolleegide jaoks kõlas Prokofjevi muusika algul üsna võõrastavalt. Muide, ka Lea Tormis meenutab selletaolist muljet oma esmatutvusest teosega. Kuulsaks sai esiettekandele järgnenud koosviibimisel Ulanova toost, mis parafraseeris Shakespeare'i tragöödia lõpuridu:

"Net povesti petsalneje na svete, tšem muzõka Prokofjeva v balete."¹⁰

(Ei ole loost küll kuulnud kurvemast kui on Prokofjevi balletimuusika.)

Kui tuntud oli Prokofjevi nimi Eestis esimese vabariigi päevil?

1925. aastal avaldab ajakiri "Looming" Juhan Zeigeri ulatuslikuma ülevaate uue muusika suundumustest ja autoritest "Modern- ja ultramodernkomponistid". Kolmandas, vene muusikale pühendatud peatükis, kirjutab Zeiger Sergei Prokofjevist: "Euroopasse tasandas ta endale tee õieti klaverikontsertidega ning vähemate klaveriteostega, esinedes pea kõigis ilmalinnades klaverivirtuosina. Et tema turneede repertuaar koosnes suuremalt osalt tema omist teostest, siis osutus aja jooksul ikkagi kandvamaks komponistikuulus; küll võib tema juures märgata teatavaid suguslussidemeid Stravinskiga, kuid mingisugusest otsekohesest mõjutusest ei saa olla juttugi. [- -] Prokofjev tahab olla äärmiselt primitiivne. Kuid kõige "sküüdilise" primitiivsuse juures ei puudu tal ka oma struktuuri komplitseerivus; iseseisev, kinnine harmoneerimisviis annab sagedasti vaba voli kontrapunktikalle."¹¹

1934. aasta novembri esimestel päevadel andis Sergei Prokofjev kontserdi Tallinnas ja Tartus. Sel puhul kirjutas Eduard Tubin ajalehes "Postimees":

"Sergei Prokofjev on üks neist vähestest, kes seisavad tänapäeva muusikamaailma esirinnas, kellele on lahti kõigi Euroopa ja Ameerika suurlinnade kontserdilavad ja kellele igal pool publiku kõige suurem poolehoid osaks

Pianistid (vasakult) Sergei Prokofjev, Egon Petri, Heinrich Neuhaus ja Robert Casadesus Moskvast 1936. aastal.



saab. Tema muusika on julge, elav ja haarav, kogu loomingust käib punase joonena läbi pisut irooniline, veidi sarkastilinegi joon, kuid see esineb alati tervendavalt ja noobliilt. Temas on kokku sulanud vene ürgjõud Lääne-Euroopa kultuuriga. [- - -]

Pianistina esineb Prokofjev Eestis esimest korda. Sel puhul on huvitav ära märkida mõned tema mängu iseärasused. Tal on väga tugev ja laulev toon, kõlarikas, täis jõudu ja voolavust. Ta suudab anda säärase kõlava *forte*, mis kostab üle ka kõige suuremast orkestrist, ja kõige õrnema, laulvama *pianissimo*. Ta mäng on otse tulvil täis temperament, tujukust ja teravat haaravat rütmi, tehniliselt kristallselge ja puhas, rääkimata tõlgitsusest, mis oma meisterlikkusest vaevalt sarnast leiab.¹²

Tähelepanuväärne, et Tubin oma varaseimas teada olevas kirjutises¹³ selgelt iseloomustab Prokofjevi pianismi, see kõneleb isiklikult saadud muljest, tugevast kontserdielamusest. 1932. aastal külastas Tubin Kaasaegse Muusika Ühingu (ISCM) pidustusi Viinis.¹⁴

Kahjuks ei ole siin kirjutaja käsutuses andmeid Prokofjevi viibimisest

Viinis 1932. aastal, küll on teada esinduslik kontsert Berliini filharmoonias 31. oktoobril, mil Prokofjev mängis oma Viiendat klaverikontserti Wilhelm Furtwängleri dirigeerimisel (see oli teose esimene avalik esitus) ja Paul Hindemith esitas aldiipartii Berlioz'i sümfoonia "Harold Itaalias". Kuulajate hulgas olid Igor Stravinski, Arnold Schönberg ja Erich Kleiber. Kontsert tekitas palju vastukajasisid. "Deutsche Zeitung" retsensent leidis, et Prokofjevi kontsert on "muusika krahh", mis võib vaid häirida "saksa rahvuse kultuurilist tõusu".¹⁵ Igatahes jäi kontsert Berliinis Prokofjevi viimaseks visiidiks Saksamaale, kus mõne kuu möödudes tulid hoopis uued ajad ja pruunivärvilised tuuled kultuuripoliitikas sundisid emigreeruma Paul Hindemithi, sest helilooja sümfoonia "Mathias der Maler" esiettekanne 12. III 1934 vallandas ägeda kampaania tema vastu. (Hindemithi toetamine maksis Furtwänglerile tema dirigendikoha...)

"Estonia" seltsi juhatus pöördus 1. oktoobril 1934 politseivalitsuse poole palvega saada "sissesõidu- ja esinemisluba heliloojale – klaverikunstnikule Sergei Prokofjeff'ile – Nõukogude Ve-

ne kodanik – [- -] Luba palume saata Eesti saatkonda Pariisis...¹⁶ Kuigi Prokofjev oli 1933. aastast taas seotud Venemaaga, jätkusid tema tööd-tegemised Lääne-Euroopas ja Ameerikas 1938. aasta kevadeni, mil talt võeti N Liidust väljasõidu võimalus.

Prokofjevi kontserdi kava 1. XI 1934 Tallinnas "Estonia" kontserdisaalis sisaldas läbilõike helilooja klaverimuusikast, transkriptsioone orkestri- ja lava-teostest (Etüüd *op* 52 – balletist "Kadunud poeg", Gavott *op* 25 "Klassikalisesest sümfooniast".¹⁷ Kõige värskem teos kontserdil oli "Paysage" *op* 59 – selle oopuse esiettekande ajaks ja kohaks märgib kataloog: 1935, Moskva.

Tallinnas ja Tartus oli niisiis eesiesietekanne...

Arvustuste järgi otsustades võeti Prokofjevi esinemised Eestis vastu entusiastlikult. Isegi Artur Lemba, kes uude muusikasse suhtus tõrjuvalt ja eelarvamuslikult, leidis, et "ta on tõeline modernist, kes saavutab suure ja omalaadse efekti".¹⁸

Prokofjevi kui pianisti avalikud esinemised algasid Peterburi "Kaasaegse muusika õhtutel" 1908. aasta detsembris oma teostega. Autoril oli käsil siis viimane õppeaasta kompositsiooni-klassis. Helilooja viimane pianistlik ülesastumine toimus 1944. aasta oktoobris Moskvast Heliloojate Liidus, kus ta tutvustas kolleegidele oma Kaheksandat sonaati.¹⁹ Lehitsedes ülevaadet pianist Prokofjevi kontsertesinemistest²⁰, hakkab silma, et kodumaal mängib ta enamasti oma teoseid (kuigi mängib 1911. aastal ka Schönbergi – esimesena Venemaal!), välismaal lisandub sellele tuntava osana programmist klaveriõhtute nn tavarepertuaari (Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Skrjabin, Rahmaninov, Ljadov, Mussorgski, Medtner jne). Pianismiajaloolased arutlevad põhjalikult, mil määral mõjutas Prokofjevi klaverimängu tema kokkupuude legendaarse Anna Jessipovaga.²¹

Jessipovale kaasaegne muusika ei imponeerinud. Kui Prokofjev viis iseisvalt ette valmistatud teosena tundi Medtneri "Muinasjutu" *op* 8, nr 2, puhkes skandaal. Professor olevat pühkinud noodid noodipuldilt ja teatanud, et kui Prokofjev veel kordki toob talle tundi sellist muusikat, keeldub ta teda õpetamast.²² Mängu tehnilise täpsuse, ülesehitusliku selguse ja kõlakultuuri eest oli Prokofjev hiljem Jessipovale tänulik. Klaveriklassi hiilgav lõpetamine 1914. aasta kevadel tõi Prokofjevile Rubinsteini-nimelise preemia²³ ja ajakirjanduse tähelepanu. Et 1914. aastal kandideeris preemia 120 pianisti, puhkes konkursi ümber kiretorm. Siit ka Prokofjevi sportlik hasart lõpetada klaveriklass parimana. Helilooja diplomiga kahe klaverikontserdi autor otustas mängida oma Esimest kontserti (Teise klaverikontserdi skandaalne esiettekanne Pavlovskis 1913. aasta sügisel oli veel värskelt meeles!), mis sai määravaks žürii valikul Nadežda Golubovskaja²⁴ ja Sergei Prokofjevi vahel viimase kasuks. "Golubovskaja oli tark ja peen pianist, ta oli mulle tõsiseks konkurendiks."²⁵

Välismaa-aastail andis just esinemi-ne pianistina Prokofjevile püsiva majandusliku kindlustatuse. Francis Poulenc, kes Pariisis Prokofjeviga sageli koos mängis – bridži ja klaverit –, kinnitab, et musitseerimisel pidas Prokofjev kõige olulisemaks vääramatut tempot.²⁶

1962. aastal kirjutas Poulenc²⁷ kaks teost oma sõprade mälestuseks: klarnetisonaadi Artur Honeggerile, oboesonaadi Prokofjevile. Need jäid ta loometel viimasteks...

Prokofjevi umbes 130 oopusest kuulub klaverimuusikale kolmkümmend neli. Tema helikeelele tüüpiline ilmub kõigepealt klaveriloomingus. Energiline, reljeefne klaveristiil on nii isikupärane, et omadussõna "prokofjevlik" sisaldab kuivalt proosalise ühenduses psüh-

hologilise, lüürilise, elegantsega. Vaatamata kogu oma akadeemilisele väljaõppele sai Prokofjevist kohe “tänase” muusika looja, kes, välja arvatud teatav äärmuslikkus nooruses, osutus lihtsamaks ja sirgjoonelisemaks paljudest vene kunstnikest. Tema elujaatavus ei ole teoreetiline nagu sümbolismiga seotud rahvuskaaslastel, tema vääramatu optimism on nakkav. Metafüüsiline ja müstiline on talle võõras. Prokofjev kirjutab suurele saalile – kõlavalt, kontrastselt, rütmiliselt selgelt. Klaverifaktuur on pigem hõre, meloodia ja saate vahakord alati selge.²⁸

Teadu on Prokofjevi arvukad lavateosed. Tugeva teatrinärviga, kiire karakteriseerimisoskusega, nn mosaiiktehnikaga valdajana lisas ta olulise lehekülje XX sajandi ooperilukku ajal, kui paljud olid veendunud žanri edasise arengu perspektiivitus. “Mängur” jääb sajandi esimese kolmandiku tippooperite reas tähelepanuväärseks (eriti suurte ansamblistseenide poolest).

Prokofjevi ooperite lavateede osutus küll sageli vaevaliseks. Kaheksast ooperist neli jäid autoril nägemata, esietendused viibisid erinevatel põhjustel (“Maddalena” 1913/1979; “Tuliingel” 1927/1955; “Sõda ja rahu” 1943/1959; “Jutustus tõelisest inimesest” 1948/1960; toodud on partituuri valmimise ja esietenduse aasta). Vene muusika seisukohast on pentsik seegi, et “Mänguri” esiettekandele Brüsselis 1929. aastal järgnenud lavastus “Vanemuises” (26. sept. 1970) oli e s m a e s i t u s Nõukogude Liidus. Rida teostest, mis autori eluajal ettekandele ei pääse (kantaat “Oktoobri XX aastapäevaks” 1937/1966; soolosonaat viiulile jm), võiks pikendada teostega, mis ideoloogilistel asjaoludel repertuaarist pikaks ajaks kaovad.

Seetõttu pole ime, et ikka veel arutletakse muusikamaailmas teemal: miks Prokofjev tuli tagasi kodumaale. Sama hea oleks küsida, mis kodumaa see on,

kes oma “kadunud poega” niimoodi kohtleb? Totalitaarne süsteem paneb proovile inimese moraalse tugevuse, seda viimast antakse inimestele erinevalt. Selgrootus ilmneb mõneski Prokofjevi teoses püüdliku, truualamliku teemavaliku kaudu ta viimasel loomeperioodil. Tema kodumaa tunnustas ta viimast, Seitsmendat sümfooniati, mille esiettekanne oli Moskvas 11. X 1952 (Tallinnas 18. IX 1953 – dirigeeris Roman Matsov!), Lenini preemiaga 22. IV 1957...

Kuuekümnendate aastate keskel ei lubanud Moskva konservatooriumi teadusnõukogu kaitsmisele kandidaadiväitekirja teemal “Prokofjevi harmoonia kaasaegsed jooned” – teema vääriltuse tõttu. Töö autor Juri Holopov avaldas monograafilise uurimuse raamatuna 1967. aastal, kaitsmine õnnestus alles (?) seitsmekümnendate keskel.

Prokofjevi elu oli keeruline, tema muusika “elu” – osaliselt ka. Prokofjevi-uurijatel on helilooja vast avanenud arhiividega Ameerikas ja Londonis ees palju tööd, mis peaks andma vastuse mõnelegi seni vastamata küsimusele. Aga meie käsutuses on muusika, mis kõige täpsemalt iseloomustab meest, kes kahekümnendail aastail palus kõigilt oma külalistelt kirjalikku vastust küsimusele: “Mida arvate päikesest?” ja kes kirjadele kirjutas alla oma perekonnanime vokaalideta.

* Kirjaviis muutmata, st nii, nagu see ilmus “Sirbis ja Vasaras” 27. III 1953. (Toim.)

Viited, kommentaarid:

¹ Jozsef Szigeti (1892–1973), ungari viiuldaja ja pedagoog, Prokofjevi I viiulikontserdi (Pariisi esiettekanne 1924) ja viiulisonaatide järjekindel esitaja.

Sergei Prokofjev. Stati i materialõ. Moskva, “Muzõka” 1965, lk 396.

² Andrei Volkonski (1933) – vene helilooja, klavessinist ja organist, õppis klaverit Dinu Lipatti ja kompositsiooni Juri Šaporini juu-

res. Tema sõprus Prokofjevi poegadega pärineb Prokofjevite ja Volkonskite perekondlikust läbikäimisest Pariisis. Emigreerus 1973. aastal.

³ Prokofjevi Sonaadi nr 1 viiulile ja klaverile *f-moll op 80* kandsid esimest korda ette David Oistrakh ja Lev Oborin 23. X 1946 Moskva konservatooriumi Väikeses saalis. Teos sai 1946. aastal Stalini preemia.

⁴ Veljo Tormise kantaat “Kalevipoeg” (1956) – diplomitöö Moskva konservatooriumis.

⁵ Veljo Tormis. Jonni pärast heliloojaks. Tallinn, 2000, lk 78.

⁶ Dmitri Kabalevski (1904–1987) oli alates 1952. aastast NL Heliloojate Liidu juhatuse sekretär, tegeles 1960. aastail koolimuusika probleemidega. Suhtumine kolleegidesse näitab ilmekalt tema poliitilist hoiakut. NSVL Kultuuriministeeriumi kolleegiumi liikmena oli Kabalevski ka üks otsustajaid, kui vastav komisjon arutas 1956. aasta märtsis Šostakovitši ooperi “Katerina Izmailova” lavale lubamist. Komisjoni esimehena arvas Kabalevski, et tema moraal ei võimalda lubada ooperilavale nii vääritut tegelast nagu Katerina. Sellest vt Isaak Glikmani kommentaarid Dmitri Šostakovitši kirjale 28. I 1956. Pisma k drugu. Dmitri Šostakovitš – Isaaku Glikmanu. Sankt-Peterburg, 1993, lk 121.

⁷ Ilmus 1946. a (kirjastus “Muzgiz”) L. Atovmjani klaveriseades.

⁸ Galina Ulanova (1910–1998), vene balleti, 1928–1944 Leningradi Ooperi- ja Balletiteatri, 1944–1960 Moskva Suure Teatri solist.

⁹ Konstantin Sergejev (1910–1992) – vene tantsija ja ballettmeister; 1930–1961 Leningradi Ooperi- ja Balletiteatri esitantsija; lavas-

tas 1946 Prokofjevi “Tuhkatriinu”.

¹⁰ Galina Ulanova. Avtor ljubimõh baletov. Rmt: S. Prokofjev. Materialõ. Dokumentõ. Vospominanija. Moskva, 1956, lk 266–268.

¹¹ “Looming” 1925, lk 334.

¹² Eduard Tubin. Rändavate vete ääres. Koost ja komm V. Rumessen. Tartu, 2003, lk 247.

¹³ *op cit*, lk 319.

¹⁴ *op cit*, lk 16.

¹⁵ I. Nestev. Žižn Sergeja Prokofjeva. Moskva, 1973, lk 329.

¹⁶ “Sirp ja Vasar” 17. VIII 1973.

¹⁷ Kavalehel ekslikult trükitud *op 24* on ooper “Mängur”.

¹⁸ Virve Lippus. Eesti pianistliku kultuuri kujunemine. Tallinn, 1997, lk 103.

¹⁹ Kaheksanda sonaadi *op 84* avalik esiettkanne oli Emil Gilelsilt 30. XII 1944.

²⁰ T. Jevsejeva. Tvořestvo S. S. Prokofjeva – pianista. Moskva, 1991, lk 95–108.

²¹ Anna Jessipova (1851–1914), vene pianist ja pedagoog, 1870 lõpetas Peterburi konservatooriumi T. Leszetycki juures, kellega oli abielus 1878–1892.

²² vt viide 20, lk 10.

²³ K. Schröder kinkis igal aastal klaveriklassi parimale lõpetajale oma firma klaveri.

²⁴ Nadežda Golubovskaja (1891–1975), pianist ja pedagoog, töötas Petrogradi (Leningradi) konservatooriumis 1920. aastast alates; 1945–1963 oli Tallinna Riikliku Konservatooriumi konsultant.

²⁵ S. S. Prokofjev. Materialõ. Dokumentõ. Vospominanija. Moskva, 1956, lk 31.

²⁶ Francis Poulenc. Ja i moi družja. Leningrad, 1977, lk 99–100.

²⁷ Francis Poulenc (1899–1963) – prantsuse helilooja.

²⁸ L. Gakkel. Fortepiannaja muzõka XX veka. Leningrad, 1990, lk 198.

Orand
Tõlmutatud
Jätku
põhjal
Kompositsioon
Teatris
Sõnaraamat -
Ekskurs

Prokofjevi tänu
Moskva Stanislavski-nim teatrile,
kus esietendus 23. juunil 1940
tema viies ooper “Semjon Kotko”.



FREDERIC CHIU PROKOFJEVIST JA ENDAST



Frederic Chiu on sündinud 1964. aastal New Yorgis hiina immigrandide lapsena. Pianistina debüteeris ta neljateistkümneaastaselt. Tema sihikärsim pianistikarjäär sai alguse Prantsusmaal. Tänapäev elab ta Pariisis. Chiu on esinenud suuremas osas Euroopa linnadest – Pariisis, Roomas, Milanos, Brüsselis, Antwerpenis, Berliinis, Frankfurdis, Haagis, Varssavis, Prahast ja Londonis; Põhja-Ameerikas Montrealis, Washingtoni Kennedy Centre's, New Yorgi Lincoln Centre's ja festivalil "Mostly Mozart" jm, ka Aasias. Tema debüüti Londoni Wigmore Hall'is nimetas "Evening Standard" "metsiku geeniuse visiidiks". 1991. aastal pani ta koos viiuldaja Philippe Graffiniga aluse Saint Nazare'i kammermuusikafestivalile "Consonances", kuhu ta on kutsunud esinema Jeremy Menuhini, Gary Hoffmani, Jean-Yves Thibaudet', The St. Lawrence Quartet'i jt, tema sagedasteks ansamblipartneriteks on olnud viiuldajad Pierre Amoyal ja Joshua Bell. Chiu pianismis on kriitikute väitel ühenda-

tud Rahmaninovi aristokraatne elegants, Leopold Godowsky virtuoossus ja Glenn Gouldi ekstsentrilisus. Ta on saanud kuulsaks vähemärgitud ülivirtuoossete transkriptsioonide mängimisega. Plaadifirmale Harmonia Mundi on ta salvestanud kümnel CD-l Sergei Prokofjevi kogu klaveriloomingu. 7. ja 8. märtsil oli Eesti publikul võimalus nautida ühe õhtu jooksul tema suurepärase esituses helilooja kolme kontserti klaverile ja orkestrile – Esimest, Neljandat (harvapäraselt ülliraske kontsert vasakule käele) ja Kolmandat (dir Paul Mägi ja ERSO).

Olete mänginud Prokofjevi muusikat kogu maailmas – kuidas teie tajute selle universaalsust?

Prokofjevi muusika loomulikkust mõistavad hästi just need inimesed, kes on ise loomulikud. Selles on piisavalt erinevaid stiile ja väljenduslaade, igaüks võib endale sellest midagi leida.

Arvan, et inimesed oleksid veel rohkem kiindunud Prokofjevise, kui temast poleks tehtud nõukogudeaegse helilooja stereotüüpi, mida propageeriti ideoloogilises poliitilises võitluses.

Teil on olnud võimalus tutvuda Prokofjevi perekonnaga. Rääkige palun oma sidemetest nendega.

Kui tulin Pariisi, tekkis mul võimalus külastada Prokofjevi lesket Mirat. Kahjuks ei haaranud ma sellest piisavalt kiiresti kinni. Ta jäi raskesti haigeks ja suri varsti. Kohtusin aga helilooja poja ja Oleg Prokofjeviga. Esimest korda lava taga, pärast minu kontserti Pariisis, mis oli tervenisti Prokofjevi loomingule pühendatud. Ta tuli ette teatamata ja oli esimene inimene, kes ennast esitles, kui ma lava taha jõudsin. Nagu te võite ette kujutada, oli mu šokk suur! Pärast seda kohtusime regulaarselt ka Pariisis või Londonis, kus ta elas. Pärast Oleg Prokofjevi surma korraldas tema perekond mälestuskontserdi, kus ma mängisin Brahmsi, mida ta alati armastas kuulata.

Kuigi Oleg ei olnud elanud koos isaga, olid tema teadmised isa kirjutistest ja repertuaarist suured. Ta võlus oma lugudega isast kui tõelisest isiksusest. Ta andis mulle võimaluse siseneda helilooja reaalsesse ellu.

Helilooja vanem poeg Svjatoslav elab Pariisis, olen ka temaga kohtunud ning ka tema poja Serge'iga.

Prokofjev alustas muusika kirjutamist kuueaastaselt. Minu arvates olete teie salvestanud kõige rohkem tema noorpõlve oopuste teoseid. Rääkige palun lugejale nendest ja kuidas nad aitavad meil mõista arenevat Prokofjevit, milline mõju on neil tema hilisematele teostele, nagu näiteks Kolmas klaverisonaat?

Need varased teosed on oma emotsionaalse sisu poolest toredalt naiivsed, nad on täiesti ekstreemsed, kord jõuetud, kord vihased või lõbusad. Nad näitavad, et Prokofjevi emotsionaalne väljenduslaad oli väga vahetu, hiljem ta loobus sellest, vastupidiselt mõnele teisele heliloojale, kes alustab stiilipuhtalt ja korrektselt ning hiljem muutub oma stiililt kindlamaks.

Ühtlasi näitab see Prokofjevi muusikale omast pianistlikku kvaliteeti. Prokofjevit ei ole võimalik mõista, tajumata klaveri kui instrumendi eripära.

On huvitav, et alles nii mitme suurepärase ja hapra klaveriteose järel lõi Prokofjev oma esimese ametliku oopuse [Esimene klaverisonaat, 1909 – *Toim.*]. Etüüdid *op 2* on oma karakterilt palju lähemal noorpõlve oopuseta klaveriteostele ja ka *op 3* [4 klaveripala, 1911] ja *op 4* [4 klaveripala, 1912] on otseses seoses tema varasemate teostega.

Teatud kunstnikud on teinud Prokofjevi teostest seadeid teistele pillidele. Mulle meenuvad mitmed erinevad transkriptsioonid, nagu näiteks 1937. aastal tehtud Jasha Heifetzi oma ooperi "Armastus kolme apelsini vastu" katkendist, Joseph Szigeti seade

Esimese sümfoonia "Gavotist", Rostropoviitši transkriptsioonid tšellole ja Tatjana Nikolajeva omad "Petjast ja Hundist". Sellele väärtuslikule nimekirjale võime nüüd lisada ka teie oma Süidist "Leitnant Kiže". Mis ajendas teid seda tegema?

"Leitnant Kiže" süit oli mul lapsena üks lemmikteoseid, mida ma kuulasin ikka ja jälle.

Kord püüdsin meelde tuletada selle teose vana salvestust, mida ma ei suutnud kuskilt enam leida.

Selle hilisemad lindistused olid teist laadi ja neis nagu puudus midagi. Selleks et uuesti tabada tolle vana lindistuse võlu, olin ma sunnitud seda ise mängima.

Ma töötasin selle kallal pikka aega, alustasin 1988. aastal "Romansist". Kuid kõik hakkas ilmet võtma alles 1990. aasta suvel, kui lõpetasin "Romansi" ja "Pulma" seaded ning 1991 – 1992, kui said valmis "Troika" ja "Matus". Ma proovisin töötada ka Introdüksiooni kallal, aga selles on midagi liiga orkestripärast, mis ei võimalda sellele transkribeerimist, sarnaselt Raveli "Booleroga". Mulle on hakanud meeldima minu lühem seade, mis algab trompeti hüüdega ja millele järgneb vahetult "Romanss".

Pole kahtlust, et see on üks minu meenukamatest transkriptsioonidest. Keegi ei hooli sellest, et see on tegelikult seade. Kui aga mängida näiteks Straussi "Sinisel Doonaul" või Schubertit ja Liszti, siis ei meeldi see osale publikust.

Peale Prokofjevi olete te salvestanud ka Chopini, Mendelssohni, Schuberti ja Rossini teoseid. Keda te veel armastate mängida?

Ma olen mänginud tõesti paljude heliloojate teoseid. Alati leidub midagi, mis tekitab esitaja ja helilooja vahel sideme. Mõnikord meeldib mulle ainult üks teos, mõnikord on neid mitu. On ka teoseid, mis mulle üldse ei meeldi ja millelega mul sidet ei teki. Repertuaari

valides ei ole ma kunagi lasknud end häirida stiiliprobleemidest. Nii olen mänginud Rameau'd, Bachi, Mozartit, Beethovenit, Chopini, Weberit jne. Samuti Skrjabinini, Granadost, Albénizt, Coplandi, Bernsteini, Carterit, Rzewskyt ja paljusid tänapäeva noori heliloojaid. Olen alati huvitunud muusikast, mida ma ei tunne, kas siis uuest muusikast või mineviku tundmatutest teostest. Kui suudan leida teosega sidet, võtan selle alati oma repertuaari.

Kaua aega oli mulle väga lähedane Chopini muusika, kuid alles nüüd, kui olen sellest muusikast juba pisut distantseerunud, suudan sellesse suhtuda piisavalt objektiivselt, et mängida seda ka publikule. Ka Liszt on üks nendest heliloojatest, keda ma väga imetlen, kuid on ka palju tema teoseid, mis mulle ei meeldi. Kui rääkida üldse südamele kõige lähedasemast heliloojast, siis on see mulle Prokofjev. Küsimus on rohkem teatud loomelaadis, kui helilooja selle alget puudutab, siis tekib mul teema side.

Lõpetuseks. Mida te plaanite järgmisena salvestada?

Minu viimased projektid on seotud Liszti "Année de Pélerinage'iga", samuti Chopini ja Brahmsi viiulisonaattidega ja veidi ka uuema muusikaga. Mul on palju ideid ja üks suurepärase eelis *Harmonia Mundi*'ga töötades on see, et minu produtsent kuulab alati minu ideid ja üldjuhul ka aktsepteerib neid. Mulle on antud repertuaari valikul täiesti vabad käed, mida ma ka muidugi ära kasutan. Ärge aga lootkegi, et ma hakkam salvestama Beethoveni sonaate, kuid kindlasti Chopini ja Liszti, Debussyd ja Raveli – nii vanemat kui ka uuemat muusikat.

Lühendatult Sugi Sorenseni intervjuust [<http://www.prokofjev.org/interviews/chiu.html>] tõlkinud LIIS JÕGI

2. märts
AILI RANNASTE
balletitantsija – 75

4. märts
SILVIA MELLIK
koorijuht, muusikapedagoog – 70

6. märts
LIIDIA PANOVA
ooperilaulja – 75

8. märts
REINO VILGO
laulja – 70

10. märts
VALTER OJAKÄÄR
helilooja – 80

13. märts
HAILI SAMMELSELG
ooperilaulja – 75

16. märts
MINNI VÄHI
näitleja, tantsujuht – 80

18. märts
HANS HINDPERE
helilooja, pianist – 75



18. märts
HEINO TORGA
näitleja, lavastaja – 70

18. märts
LY LIPPUR
näitleja – 60

21. märts
HARRY KÕRVITS
nukunäitleja ja muusik – 50

25. märts
MARIA GURJEV
laulja – 60

25. märts
MATI UFFERT
viuldaja – 60



25. märts
URMAS TANILOO
organist – 50

PRESIDENT — POLIITIK VÕI AATEMEES

MÄRT KUBO

“EESTI VALIK 2001”. Režissöör Rein Raamat, stsenaarist Toomas Kall, operaatorid Rein Raamat ja Kaljo Reintam, montaaž: Rein Raamat, teksti loeb Jaak Rõõmussaar, produtsendid Helvi Raamat ja Rein Raamat. Video Betacam SP, 27 min, värviline. © “Raamat-Film”, 2002.

“Raamat-Filmi” lineteos “Eesti valik 2001” jäädvustab meie ja järgmiste põlvkondade jaoks ajaloo särava hetke, kus linnapoliitikud said maapoliitikute käest peksa. Karistus oli hirmus, sest see oli ootamatu. Tarvitseb vaid vaadata Toomas ja Kristi Savi õudu peegeldavaid ilmeid, kui “Estonias” jõuti Arnold Rüütlile antud hääle lugemisel 180 – 185-ni, mis märgistas võitu. Ja linnameeste ja -parteide kaotust. Ajalugu ei tehtudki niipalju Rüütli presidendiks saamisega, kui sellega, et valitsevad paremparteid ei suutnud kokku leppida ühises presidendikandidaadis ja saatuse hooleks jäetud Toomas Savi ja Peeter Tulviste põrusid poliitikutele tundmatu esinduskogu ees korralikult läbi. Aga keegi ju märkas, et valitsev poliitiline kolmikliit töötab krigisedes juba algusest peale. Et Mart Laari napp edu Siim Kallase ees 1999. aasta Riigikogu valimistel päädib vaikselt ja kumuleeruva rivaalitsemisega.

Rahvaliidlaste Villu Reiljani orupearulik riugas, kus ta ässitas vallajuhid linnameestele pikka nina näitama ja “meie Arnoldi” poolt hääletama, see riugas viis sündmuste jadani poliitikapõllul. Kallas lõi Laarist lahku, koalitsioon läks lõhki ja mängiti ringi ning Edgar Savisaar ja tema partei toodi isolatsioonist välja. Eesti poliitika sai uue hingamise ja jõudis ikkagi Euroopa ja Atlandi pakti lävele.

Kuna Mõõdukate ja Isamaaliidu maine oli hämarate tehingute tõttu rahva silmis määritud, siis lükati nemad 2003. aasta valimiste järel poliitikaareeni servale. Keskselts tegijateks said hoopis Kallas ja Reiljan, kel oli valida keskpartei ja Savisaare või “uue poliitika” sildi all sündinud Res Publica ja Juhan Partsi vahel.

Filmi kaudu saab selgeks poliitika võlu, tõsiasi, et kaotusest tuleb sepiatada järgmisi võite, mida Reformierakond ja Rahvaliid osavalt ja pika vangerdusega ka tegid. Võib-olla on “Estonias” aset leidnud dramaatiliste sündmuste tulemuseks ka see, et Eestis ei tulnud vanade ja pahempoolsete renessanssi, vaid poliitika uueneb koos ühiskonna uueningemisega. Järjepidevus teostub, revolutsiooni ei tule.

Filmiülevaate aluseks on autorite (ennekõike Toomas Kalli) arvamine, et Eestis on kriis. Sellele on rajatud ka küsitletavate ja presidendiks kandideerijate usutlemine. Et kuidas kriisi ületada, mida ühed, s.o rahvas ootab, ja mida äravalitud, s.o presidendiks ette pandud kavatsesvad. Ja nii seletavadki Tulviste, Savi, Päts, Rüütel ja Kreitzberg meile püüdlilikult, missugused valupunktid eesti rahvast piinavad ja kui osavalt nemad presidendina valupunkte masseerima asuksid. Mõnel hetkel näib üks või teine pürgija kui oma erakonna hääletoru, esitades kauneid mõttekäike poliitilisest käibeleksikast. Kuidas nad ka ei püüa, ikka jäävad nad poliitikuteks. Just nagu oleks Kadriorus võimalik ja vajalik poliitikat teha.

Presidendipalees vaid räägitakse poliitikast, seda valmistatakse ja küpsetatakse erakonna tagatubades ja juhatustes ning esitletakse valitsuse pressi-

konverentsidel ja mõnikord ka Riigikogu puldist. Kadriorus istujal on vaja aatemehe ja mõtleja mainet. Ideaaljuhul ka tasakaalustaja, ühteliitja ja hinnangute andja oskust, nagu filmis päris täpselt arvab Reiljan.

Film ilmutab meile kujukalt, kuidas presidendikampaaniaga hullutati rahvast uskuma, et president ületab lõhe kahe Eesti vahel, asub lahendama vaese rahva probleeme. Rüütel püüab lausa ajalooratast ringi pöörata, lubades maalt lahkunud ja lahkuda kavatsevad tagasi tuua. Me ju kuulsime juba kord Isamaaliidu ilusaid jutte talude tagasitulekust. Ei tulnud. Nüüd siis jälle. Kas tõesti usuvad siinsed poliitikud ikka veel, et miniriigi valitsus teeb imet ja suudab majanduse ja üldiste arengutendentside kiuste oma tahte maksma panna. Suur riik võib-olla suudab koondada rahva raha relvastumiseks, kommunismi ehitamiseks, jõgede ringipööramiseks või omakultuuri jõuliseks toetamiseks. Väike rahvas, nagu meie oleme, peab ilmutama osavust, paindlikkust, leidlikkust ja kriitilist meelt, et omadega toime tulla. Filmis peegeldub päris hästi, et poliitikud mängivad suuremaid mängu, kui mängumaa võimaldab.

Arvan, et Kallil oleks olnud ka teine võimalus keskse filmitelje leidmiseks. Lähteteesile Eestis on kriis, oleks võinud võtta ka **Rein Kilgi** antiteesi. "Kuku" raadio laupäevatunnis tõdeb äri-mees korduvalt, et Eesti pole oma ajaloos mitte kunagi nii hästi elanud ja paremat aega pole olnud. Ehkki see tundub hädasolijate taustal jõhker, on selles oma tõetera. Eesti edukad pole vaid käputäis rikkureid, kelle vastu ei saa ju midagi olla, kui teod ausad. Edukaid on linnades küllalt palju, ka maal tekib tasapisi neid, kes kenasti toime tulevad. Ja lõimumisega Euroopa Liitu peaks lähema aastakümne tulemus olema rõõmustav.

Siis pole filmimeestel vaja ehk käia prügimägedel tõde otsimas, nii nagu se-



da nõukogude aja nn kapmaade elu valgustamisel tehti ja mis ka vaadeldavasest filmi on toodud. Aga, noh, üldist hullust ja ülespiitsutatud kriitilisust, mida krutivad halastamatus kasumikonkurentsist erinevad meediumid, seda peegeldab käsitletav film hästi. Praegu on nn *vox populi* aeg, aga mitte alati ei anna rahva hulka minek ja kulunud poliitike küsitlemine head tulemust. Sest mis me siis ootustest presidendi persoo-

nile teada saime? Seda, et president on tuhm rahva isa, aus ja aateline, aga vaimult väeti, kes jagab rahvale armastust. Kas niisugust presidenti tahtsimegi? Mida me saime, olles nüüd tagantjärele targad nagu täppisteadlased? Saime presidendiks Arnold Rüütli, keda ootas vähemalt pool rahvast ja kellega on tänaseks harjunud needki, keda ajas ahas-tama toonane tulemus.

Rüütel on endine tippkommunist, kel eesti süda sees ja kes oma mineviku tõttu on nüüd kindlasti kindlam rahvuslane kui mõnigi verbaalselt isamaalisusest pakatav tipptegija. Hirmutab see, et president näeb tulevikku suuresti läbi mineviku, binokkel tagurpidi käes. Mis seal näha on, ei ole eesti rahva seas veel selgeks räägitud. Nn eesti aja kõikide õnn ja taluelu idüll oli vajalik muut selleks, et nõukogude ajal millestki unistada oleks. Aga mitte tõde. See on läinud maailm, ja mitte ainult meil, vaid ka Põhjamaades ja mujal Euroopas. Põllumajanduse nn õitseng vene aja viimastel aastakümnetel ei tule kunagi tagasi. Minevikku tuleb tunda nii, nagu ta oli, ja sealt tuge leida asjades, mille väärtus kestab üle aegade. Aga tuleviku jaoks on vaja olla mõtleja, aatemees, Eurooplane. On vaja isikut, kes suudaks ühiskonnale uusi, aga reaalseid nägemusi anda, panna inimesed mõtlema mitte ainult riigi asjade üle, vaid ka "väikese riigi" s.o oma perekonna ja lähema kogukonna üle. Kas me nägime niisugust mõtlejat **Rein Raamatu** filmis? Ei näinud. Kas oleksime saanud näha, kui oleksime filmi keskse idee teistmoodi seadnud? Kahtlen.

Olen endiselt seda meelt, et "Raamat-Filmi" sarnaseid filme on vaja. Kui libistame kasseti selle filmiga mahamängijasse (missugune küll?) kümnekahekümne aasta pärast, siis saab kas

hullupööra nalja (nagu üks tuntud poliitik tavatseb öelda) või kui me endiselt oleme permanentsses meediamasenduses, siis vaatame teost hardusega. Selline heal tasemel film, mõningate kontseptuaalsete küsitavustega.

MÄRT KUBO on Eesti Euroopa Liikumise liige.



Kaadrid filmist "Eesti valik 2001".

IMPROVISEERITUD LUGU JA ŽANRIGA MÄNG

DONALD TOMBERG

“VANAD JA KOBEDAD SAAVAD JALAD ALLA”. Režissöör **Rando Pettai**, stsenaarist **Peep Pedmanson**, operaator **Mait Mäekivi**, näitejuht **Eero Spriiit**, kunstnik **Mare Raidma**, kostümeerija **Anneli Pahman**, grimeerijad **Mare Bachman**, **Tiina Leesik** ja **Kairit Nieländer**, muusika: *“Genialistid”*, eriefektid: **Armin Altorf**, monteerija **Tambet Tasuja**, produtsendid **Tõnis Haavel** ja **Kaupo Karelson**. Osades: **Henrik Normann** (Maie ja Väino), **Madis Milling** (Silvi ja Valdur), **Piret Laurimaa** (Gerli), **Marko Matvere** (Ranger), **Robert Gutman** (külamees Kolla), **Viire Valdma** (Imbi), **Jan Uuspõld** (Toonik), **Sepo Seeman** (Nagu Vari), **Egon Nuter** (õnnetu jalgrattur), **Enn Reitel** (NATO mees), **Peeter Oja** (Kikas ja kinnisvara arendaja) jt. 35 mm, 100 min, värviline. © Ruut Pictures, 2003.

Ka Eestis on nüüd esimest korda seriaalikangelastest tehtud täispikk filmiversioon. Mujal maailmas on tavaline, et edukas koomiks või seriaal saab endale toetust mängufilmi näol. Ühtlasi on selline film ka kindla peale minek, kuna on ootuspärane, et publikuhuvi kandub väiksemalt vormilt suuremale. Tuntud ja armastatud tegelased peavad selle garanteerima. Selles mõttes läheb komöödia **“Vanad ja kobedad saavad jalad alla”** samuti kindla peale välja, nagu ka tegevusjoonise püstitamiseiga – linnaasukate maale kolimine on samuti meie jaoks äraproovitud ja kindel käik, meenutagem siinkohal komöödiaklassikat **“Siin me oleme”**.

Teisest küljest, režiiilise ülesehituse mõttes, läheb film üllatuslikult kohati aga hoopis tekstilise topelduse ja žanriga mängimise teed. Nõnda on sellesse filmi pandud kaks täiesti erinevat män-

gu. Esimene: teada-tuntud Väino, Silvi, Maie ja Valduri suhete liin, teine: omapärane režiiiline lahendus. Aga alustagem loost.

Vanade ja kobedate lugu on jutustatud foonil: **Milling** ja **Normann** teevad raadios vastavasisulist saadet. Kusjuures tehtava saate (loo) struktuur määratakse improvisatsiooniga: mis sünnib järgmiseks, mõeldakse välja kohapeal, kuni sinnamaale, et ka radio argielus juhtuvad ootamatused ja apsud leiavad rakenduse eetris. Suuresti on maitseküsimus, kas pidada loo jutustamisel seda laadi improvisatsiooni kõige paremaks aluseks. Nõnda võivad liinid kohati põimuda lõdvalt, sisu võib kohati laiali valguda ja muutuda hajusaks. Kindlasti võidab aga sellise lähenemise puhul mäng. Mäng erinevate stiilikategooriatega, mäng jutustamise alustega. Ja näiteks siinkohal võivadki filmivaatajad oma eelistustelt jaguneda kaheks. Ühed, kes pigem naudivad tekkinud fiktsioonilisust ja mängu, ja teised, kes ootavad lugu. Head tummist lugu, tõsise konfliktiga, tõsiselt võetavate vastuseisude ja lahendustega, tegelastega, kellega saaks samastuda ja kellele saaks kaasa elada. **“Vanad ja kobedad”** astub mõlemat rada korruga, nii mänglevat kui ka jutustavat, ja kohati püsib jalg kummalgi teel, kohati kaob (peamiselt loo jutustamise) rajalt.

Filmi kõige suuremaks puuduseks ongi loo arengu nõrkus. Ning et lugu saaks korralikult käima minna, on vaja head konflikti. Võrreldes näiteks filmiga **“Siin me oleme”**, kus konflikt, linna-saksad idüllilises ja rikkumatus maa-miljööös, pakub mänguruumi ja kannab algusest lõpuni, kordab **“Vanad ja kobedad”** sama tegevuslikku käiku: lin-

Režissöör Rando Pettai



Henrik Normann (Maie)



Henrik Normann (Väino)



nast maale; juhtumisi aga Väino ja Valdur hoopistükki sobivad sinna keskonda nagu rusikas silmaauku. Maal on virnas selliseid ajast maha jäänud mehi. Ja maal taluõues ei ole probleem, kui sa käid dressipükste ja kingadega või kannad nokkmütsi aastast 1975. See kõik ei mõjugi nii kohatult. Isegi tegelaste karakteristika: kräbedad naised ja pikaldased, mõnikord veidi juhmid mehed, sobiksid suurepäraselt Eesti külamiljööga. Ühesõnaga, vanade ja kobedate sobimine maaeluga tundus täiesti veenev ja vastavalt sellele: konflikti linn – maa ei tekkinudki.

Konflikt keskendub Väinole ja tema dilemmale – kas poissmehepõlv või pruudi otsimine. See takerdub aga puudusesse, et vajadus naise järele ei ole väga veenvalt esitatud. Olles alguses endale pruudi otsimise vastu, hakkab Väino küll hiljem Maie eestkostel ja organiseerimisel sellest kinni, aga see pole päris see. Need ei ole tõsiselt võetavad tunded ja läbielamised, millele saaks väga kaasa elada. Tõtt-öelda on pisut kahju, et see hea konfliktivõimalus nõnda leebe sai ja Väino aktiivsus jäi eelkõige kohtama ja külla minemise tase-mele.

Konflikt naiseotsimise käigus kohatud *macho*-mehega jäi samuti pealiskaudseks ja mõjus juhuslikuna. Võimalik, et taotlus oligi siinkohal eelkõige puändil – *macho*-mees pannakse raudu ja selgub, et tegemist pole mitte ahistaja, vaid hoopis ladinaameerikaliku temperamendiga armastajaga, kelle juurest tüdruk lahkuda ei tahagi.

Konflikt: uusmaaomanik Väino *contra* külamaffia. Puhtstsenaarselt tundus see kõige vettpidavam ja kandis endas ka kõige enam koomikat ja mänguvõimalusi. Filmi üks naljakamaid stseene oli kindlasti Väino ja Valduri filmilik võitlus, samal teljel veel möödarääkimise naljad: Väino ja “maffiamehe” dialoog bensiinjaamas.

Kõigi nende kohal, kõige üldistavam konflikt – elule jalgu jääma hakkav mees –, mis jäi aga natuke õrnalt esitatuks ning kuigi pakkus vahel ilusaid hetki ja õrnamaid meeleolusid, oleks võinud stsenaarselt olla jõulisem ja kaalukam.

Kui konfliktid jäävad nõrgaks või on nõrgalt esitatud, ei saa ka loo arengut jõuliselt ja veenvalt läbi viia. Väljamäng peab tulema mujalt. Näiteks tegelastest. Komöödia tihti ju toetubki selgetele ja värvikatele, äratuntavatele tüüpidele ning situatsioonikoomikale. Selles filmis jäeti tüüpides olev potentsiaal tihti kasutamata, erandi moodustasid ehk

värvikad külamaffia esindajad, kelle hooleks jäi ka suur osa filmi situatsioonikoomikast. Teiste puhul ei joonistunud ka looliselt välja selget äratuntavat tüüpi, ehkki eeldused selleks nagu olu: naistelövist puskariajaja, külalits, võimukas meedik jne – inimlikum ja üldistavam äratundmine jäi siiski enamjaolt tulemata, ehkki eeldused, nagu öeldud, tundusid lubavad. Põhjus ei olnud näitlejate mängus, vaid stsenaariumis. Et juuri ajada, on igal tüübil vaja ka lahtimängu ja vastavat väljendusriikast tegevust. Olukorra tegi keerulisemaks ka eesti külaelutüüpide kokkusobitamine ameerikalikega: *machomees*, jõuline naispolitseinik. Et justkui erinevatest kategooriatest pärit tegelased on segatud kokku üheks kompotiks, siis tekib küll nihestatus, ei teki aga ühtset ansambli.

Valdur, Maie, Silvi ja Väino on nad ja kobedad, kindlad ja äraproovitud nagu ka nende huumor. Maie ja Valduri nali lähtub suuresti olmest, jaotusest kräbe naine – otu mees, n-ö vahelejäämise naljast, sotsiaalsusest, sekka käibefraase ja sõnamänge, vürtsiks fantaseerimist ja muinasjutulisust. Maiet ja Valdurit on rahvas vaadanud ja tuleb vaatama, rahvale nad meeldivad ja see ongi nende ülesanne – jääda samasuguseks, püsida omas elemendis. Nemat ei pea üllatama. Üllatada võib näiteks režissöör. Ning kui “Vanade ja kobedate” režiiis jõutakse vahel naljakate lahendusteni, on see juba hoopis teistmoodi nali. Filmis meeldis mulle enim stseen, kus Väino ootab aleviplatsil oma võimalikku armastust. Tähelepanek, et kompositsioonid: Eesti aleviplats õlut rüüpvavate külameestega poe ees ja salooniesine plats tikku näriva mehhiklasega mõnes vesternis, on identsed, on vaimukas. Jah, umbes sellised need aleviplatsid ongi, puhtpildiliselt – Eesti oma metsik lääs. Üldse kohtuvad selles filmis tsitaadid erinevatelt filmitegijatelt ning mängitakse ootus-

tega ning erinevate žanrite esteetika-tega, kasutades kord idüllilisi loodusvaateid, kord hitchcockilikke, kord vesternile omaseid elemente. Kahju ainult, et selliseid mängu lugu alati ei toetanud. Nõnda on mõni stseen tekstilise topelduse sisukohalt laetud, loo seisukohalt aga lohiseb.

Põhiline võte, mis suuresti määrabki filmi rütmi ja tonaalsuse, on ootuse tekitamine ja siis selle petmine. Siin saavutatakse kohati päris huvitavaid tulemusi. Huvitav on juba see, et sellist võtet kasutatakse pigem teistsugustes žanrites. Ehmatav heli, mille tekitas kass, või nurga tagant välja ilmuv ähvardav inimkogu, kes osutub hoopis heaks sõbraks, – selliseid olukordi on õudusfilmid ja thrillerid täis. Nüüd siis on selletaolist võtet kasutatud komöödia juures, mis tekitab tahtmatult küsimuse, kas pole mitte tegemist väikese mässuga žanri sees ja rahvalikku komöödiat tehakse hoopis teise žanri reeglitega.

Parimatel juhtudel tekib sellisest mängust omapärane, nii looline kui pildiline, pinge. Näiteks kui Väino asutab ennast maale minema, on meeleolu nukker-melanhoolne, ja siis äkki keset bussisõitu murdub lugu, muusika ja montaaž muutuvad agressiivseks ja kodukohast välja aetud tegelasest saab äkitselt triumfeerija. Ja sealt edasi, kui Väino jõuab maakohta oma uue maja juurde, on meeleolu nukker-romantiline. Siis, sisenedes majja, on ta saabunud tõelisse kummitustelossi, kus seinetel ripuvad paksud ämblikuvõrgud ja õõvastavas atmosfääris ... heliseb korraga ämblikuvõrkude alla mattunud telefon, üles kruvitud pinge laheneb absurdi, mis omakorda pööratakse pea peale, kui plahvatab televiisor ja sisse astub külamees Kolla (**Robert Gutman**), käes suitsev kaheraudne nagu mehel parimast vesternist.

Märgitagu siinkohal ühte selle filmi tugevat külge: režissöör **Rando Pettai**

oskab luua meeleolu ja oskab seda ka hoida. Tähtsal kohal on siin ka “**Genialistide**” õnnestunud muusika. Just muusika ütleb vahel, kuidas üht või teist stseeni lugeda. Ehk kui ootustega mängitakse, saavad emotsionaalsed pidepunktid eriti tähtsaks. Selline mänguline lähenemine pingestab kahtlemata lugu režiiliselt, küsimus on aga taas loo arengus, mis niisuguseid mängu toetama peaks. Kui liinid ikkagi tunduvad keskel tühjalt jooksvat, ei aita ükski mäng, mängul lihtsalt pole pinnast, kuhu toetuda. Ja ometi on just see

üks võimalus – vaadata “Vanasid ja kobedaid” just režiilahenduse nurga alt.

Kindlasti on selles filmis ka väga õnnestunud operaatoritöö (**Mait Mäekivi**). Pikad mõõdetud kaamerakäigud ja maalilised loodusvaated panevad vahel õhkama Eestimaa ilu üle. Siit kasvavad ka minu jaoks selle filmi tugevamad küljed: kui on tõesti taotletud romantikat ja kui meeleolus domineerivad õrnemad, nukramad toonid, siis on korraga ka võimalik tegelastele kaasa elada. Ja olgugi et kohati võis tegemist olla teadlike stamplahendustega, nagu näiteks heinamaal koos hobustega jooksmine, on “Vanad ja kobedad” pildiliselt tehtud haaravalt. Ja kui looline rütm kipub hajuma, siis visuaalne rütm pälvib ainult kiidusõnu.

Kokkuvõtteks. Stsenarium ei realiseeri eeldustes olevat potentsiaali. Teostus – rütm, visuaalne külg, režiiline ülesehitus, muusikaline külg – on sellel filmil aga väga hea. Veel kord kõrvutades komöödiaga “Siin me oleme” on selge, et praegune komöödia erineb klassikast just oma nihestatuse poolest. Kui palju rahvas seda armastama hakkab, näitab aeg. Igatahes vaev, mis selle filmiga on nähtud, tasub end lõpuks ära ka looliselt. Lahtised otsad sõlmitakse kokku, kõik asetub siiski omale kohale. Hea, et asetub, kahju, et tagantjärele.

RANDO PETTAI on sündinud 10. oktoobril 1965. aastal Tartus. Lõpetanud 1989 Tallinna Pedagoogikauilikooli kunstiõpetuse eriala, täiendanud end Yorkshire’i televisioonis ja Hollywoodi filmiinstituudis. Teinud reklaamiklippe, muusikavideoid ja telesaateid nii režissööri kui ka produtsendina, s.h “Vanad ja kobedad”, “Reisile sinuga”, “Tähed muusikas”, “Robinsonid”. Maist 2002 eetriüksuse OÜ Ruut juhatuse liige.

DONALD TOMBERG (sünd. 15. novembril 1972 Tallinnas) on lõpetanud 2003 Humanitaarinstituudi teatriõppe eriala. Töötab stuudios “Theatrum” näitlejana.

Piret Laurimaa (Gerli) ja Henrik Normann (Väino).



Piret Laurimaa (Gerli).



Marko Matvere (Ranger).



TAIGA — ARMASTUSE TERRITOORIUM

ANDREI PLAHHOV

“KARU SÜDA”. Stsenarist ja režissöör **Arvo Iho**, kaasstsenaristid **Nikolai Baturin** ja **Rustam Ibragimbekov** (N. Baturini romaani põhjal), produtsent **Mati Sepping**, peaoperaator **Rein Kotov**, helilooja **Peeter Vähi**, kunstnik **Silver Vahtre**, monteerijad **Arvo Iho** ja **Sirje Haagel**, heli: **Enn Säde**, **Igor Terehhov** ja **Viktor Strohhov**, laulude esitajad **Wimme Saari** ja **Iljana Pavlova**. Osades: **Rain Simmul**, **Dinara Drukarova**, **Iljana Pavlova**, **Küllli Teetamm**, **Lembit Ulfsak**, **Nail Tšaihhoutdinov**, **Arvo Kukumägi**, **Galina Bokaševskaja**, **Tatjana Legantjeva**, **Merle Palmiste**, **Farhatdin Mahamatdinov** jt. 35 mm, 124 min, 3714 m (7 osa), värviline. © “Faama Film” ja “Cumulus Projekt”, 2001.

Film *“Karu süda”* oli viimase Moskva rahvusvahelise filmifestivali kõige eksootilisem konkursitöö. Kui vaadelda teost postnõukogude kultuuri areaalis, on tegemist ühe kõige ootamatuma ja ebatavalisema kinoprojektiga. Aga kui vaadata laiemalt, siis sobitub film üsna levinud ning sümptomaatilisse kaasaegsete kinematograafiliste nähtuste ringi.

Film on peamiselt Eesti oma ning oli selle maa poolt esitatud “Oscari” kandidaadiks, tootjaparametrite poolest võib teda pidada eesti-tšehhi-vene-saksa filmiks. Aluseks on venelase **Nikolai Baturini** romaan, mille on kino jaoks ümber töötanud eestlane **Arvo Valton*** ja aserbaidžaan **Rustam Ibragimbekov**. Eesti režissöör **Arvo Iho**, eesti näitleja **Rain Simmul**, mõningad vene osatäitjad ja Põhja põlisrahvaste esindajad, na-

gu näitlejanna **Dinara Drukarova**, kes perestroika harjal säras Vitali Kanevski filmis “Tardu, sure, ärka ellu” ning nüüd Pariisis elab, filmis aga mängib poolatari. Ühesõnaga täielik ning lõplik internatsionalism.

Nii süzeel kui ka ekraniseeringus osalejatel (Iho õppis Moskvast, Ibragimbekovi kohta aga pole siin mõtet rääkidagi) on Venemaaga vägagi mitteformaalsed suhted. Siiski on film oma esteetika poolest pigem keskeuroopalik, materialiseerides endas “tsiviliseeritud” ja tihtipeale kogu oma siiruses naiivset ettekujutust vene hinge sügavustest, eriti aga lõputust Siberist – ettekujutust, mis on eriti omane Lääne inimestele ning mida on Euroopas ammu kultiveeritud.

Filmi peategelane, noor kütt Niika, etnilise päritolu poolest eestlane, sõidab absoluutse vabaduse otsingutel Siberisse ning osutub kaasatuks dramaatilistesse sündmustesse, millel on juures ilmne mütolooiline ja müstiline varjund. Kohaliku hõimu viieteistkümnenda aastane kaunitar, kelle Niika tagasi lükkab, torkab endale noa kõhtu. Pärast seda aga, kui Niika tapab karu, hakkab Niikat jälitama ning võrgutama emakar, muutudes asjade käigus isegi pilusilmseks sõnatuks metsinimeseks-naiseks. Peategelasel tuleb üle elada täiesti loomalik armastus ja selle võrra ebainimlikud katsumused mõistmaks, et vabadus peitub temas endas. Nagu kinnitab filmi annotatsioon, on kangelases varjul tume alge, mis on algul vaid veidi kaetud tsivilisatsiooni puudrikorraga, kuid tuleb lagedale “taiga südames, kus iidset müüdid pakatavad erootilisest uimast”.

* Tegelikult on A. Valtoni filmi tiitrites märgitud stsenariumi konsultandina. (Toim.)

Ütleme otse, et uima ja müüte on filmis liigagi palju. Kuid kuidas siis nendeta. Arvo Iho, kes veel hästi mäletab “ühtset paljurahvuselist nõukogude kino”, ei varjagi oma vaimustust selle üle, et rebis end välja oma väikesest kenast riigist (mille asemel võiks olla ka Šveits või Belgia) Siberi taiga avarustesse. Seal kihutavad uljalt laikade rakendid, ulub saatusetuul ning inimest juhhib nende uskumuste kohaselt Nganasaan – tema saatja, tema vari. Kui eurooplased armastavad šamaanitseda “siberi antropoloogiaga”, siis Ihol käsib seda teha jumal ise, sest eestlased on hantide, manside ning teiste Siberi rahvaste kauged sugulased.

Nii ei olegi filmis kõige muljetavaldavam mitte see osa, mis puudutab traditsioonilist süžeed – kui Niika pöördub tagasi tsivilisatsiooni juurde ning alustab armulugu poola päritolu sisseõitnud õpetajannaga või siis juba täiesti liiderlike naisterahvastega. Märksa tugevamat mõju avaldavad muinasjutulised, stiihilised kihistused ning hingestatult ülesvõetud Siberi maastikud. Jääb üle üksnes imestada, et see kõik ei olnud meeltemööda Moskva festivali žürii esimehele Tšõngõz Ajmatovile, kui arvestada mahakuulutatud lõppotsust, kus “Karu südame” kohta polnud öeldud sõnakestki. Sealhulgas sündisid Ajmatovi romaanid “maagilise realismi” esimese laine harjal ning ennetasid tänase etnilise ja multikultuurilise buumi uut lainet.

Tegelikult ongi mõttekas filmi “Karu süda” vaadelda just selles kontekstis, mitte aga kui mingit eksootilist juhtumit. Ennekõike tuleb märkida, et on toimunud pööre traditsioonilisel kultuuriteljel Ida-Lääs suunda Põhi-Lõuna. Tuleb välja, et see uus telg ei ole vähem oluline ning tähendusrikas, aidates paljus üle saada kultuurilistest stereotüüpidest, mis on moodustunud tänu poliitikale. Teisest küljest on tänapäeva kinole omane, et üha enam leiab



Iljana Pavlova (karu-naine)

Arvo Iho foto

kunstiline energia väljundi mitte suurte ning kuulsate kinomaade, vaid väikese ning perifeerse päritoluga maade kinos – olgu selleks siis taani, islandi, soome, norra või siis austria ja portugali kino. Suurepäraseks näiteks on siin Fridrik Thór Fridrikssoni põhjamaine provintzialism. Temast on omal maal saanud samasugune kultuurikangelane kui Almodóvarist Hispaanias. Fridriksson oli esimene, kes sulatas üles ettekujutuse oma kaasmaalaste külmast meelelaadist. Filmis “Looduse lapsed” näitas režissöör Islandi maastike ning islandi südamete ebainimlikku ilu. Multikultuurilises komöödias “Külmapalavik” tassis ta Islandile noore jaapanlase ning too avastas seal enese jaoks palju sugulaslikku ning lähedast. “Kuradi saares” ja “Universumi inglites” jutustab Fridriksson Islandist kui hullumeelse absurdi, saatuslike kirgede ning melanhoolse huumori maast. Filmi järgi otustades on Kuradi saar koht, mis meenutab töötatud maad: siin jätkub ruumi kõigile ning kõik on omamoodi õnnelikud – alates riigi presidendist kuni hullari elanikuni välja.

Kõigel sellel on otsene seos ka post-sovetliku situatsiooniga. Nii nagu et-

nilise ja kultuurilise eneseidentifitseerimise probleemid on olulised uues vene kinematograafias, nii on see tähtis ka eesti kinos. Samas Moskva rahvusvahelise filmifestivali konkursi programmis oli "Karu südamega" samaaegselt esindatud Aleksandr Rogožkini "Kukulind". See režissöör on juba ammu tõestanud, et valdab hästi nii "rahvusvaheliste iseärasuste" komöödialikku paletti kui ka visionääri annet kujutada totaalset vägivalda selliselt, et on võimeline saama üheaegselt festivali favoriidiks ja rahva lemmikuks, osates olla nii radikaalne kui ka rahvalik režissöör. "Kukulinnus" sattus ta veel ühe põhjamaise etnose "kuldsoone" peale. Peale selle kasutab Rogožkin täiesti kindla peale võtet, mille võlule on võimatu vastu panna. Armukolmnurga tegelased räägivad kolmes keeles (soome, vene, saami) ning mõistavad üksteist peamiselt žestide ning tunnete abil. Olukord, kus tegelased väljendavad end erinevates murretes ning moodustub stiihiline internatsionalism, meenutab Nikita Mihhalkovi ja Rustam Ibragimbekovi loodud mongoli stseene filmis "Urga". "Kukulinnul" on selle filmiga üldse palju ühist, kaasa arvatud finaali muinasjutuline motiiv järeלטulijate sünnist eksperimentaalsel "armastuse territooriumil".

"Karu süda" ei ole nii universaalne, kuid ka siin tajume kultuuride dialoogi ilu, mis samas ei välista nende vahel tekkivat teatud pingestatust. Täpsemalt öeldes sõltub kõigi nende kultuuride saatus sellest, kui õigesti suudavad nad end positsioneerida tänapäeva multikultuurses ja ökoloogilises keskkonnas. Arvo Iho film on läbi imbutunud eesti mentaliteedist, ka tema asetseb "ääres". Kuid olles ümber istutatud "siberi antropoloogia" pinnasesse, saavutab ta teise ning väga olulise mõõtme.

Ajakirjast "Kinoforum" 2002, nr 4 tõlkinud
KRISTIINA DAVIDJANTS

ANDREI PLAHHOV on nimekamaid vene filmikriitikuid, kes uurib ennekõike tänase filmikunsti suundumusi. Teda tunnevad hästi nii filmitegijad kui ka mitmete ajalehete ja ajakirjade lugejad Venemaal. Kuid ta on autoriteet ka kriitikutele välismaal. Juba aastaid, 1987 – 1991 ja uuesti alates 1997. aastast, on Plahhov filmiajakirjanike rahvusvahelise ühingu FIPRESCI asepresident. Kui tavaliselt ei suhtu tegijad erilise sümpaatiaga kriitikutesse, siis Plahhov on üheks väheseks erandiks. Põhjus ei ole üksnes tema erakordses professionaalsuses, vaid ka selles, et aastatel 1986 – 1990, olles kino-liidu juhatuse sekretär, juhtis ta loomekõikumuste konfliktkomisjoni ja tema eestvedamisel jõudis ekraanile rohkem kui kakssada filmi, mis olid erinevatel aegadel nõukogude ideoloogilise tsensuuri poolt ära keelatud.

Ta on lõpetanud VGIKi filmiteadlasena ja on kunstiteaduste kandidaat, kuid tema esimene kõrgharidus oli reaalteaduste alal. Tuntuks sai ta perestroika ajal "Pravda" erikorrespondendi ja teleosakonna toimetajana. Viimased kümme aastat kirjutab ta tänase Venemaa ühele olulisemale ajalehele "Kommersant". Tema artiklid, intervjood, festivalide ülevaated jm ilmuvad regulaarselt põhilistes vene filmiõljaannetes nagu "Iskusstvo kino", "Seans", "Kinostsenari" ja "Premiere". Plahhovit avaldavad sageli välismaised autoriteetsemad väljaanded "The Guardian", "Sight and Sound" ja "Hollywood Reporter". Päris tundmatu ei ole ta ka TMK veergudel. 1999. aastal avaldas ta mahuka kogumiku "Vsego 33. Zvezdō mirovoi kinorežissurō". Raamatu edu oli aluseks teisele kogumikule, kus vaatluse all on Plahhovi lemmiknäitlejad.

TMKs on varem A. Iho filmist "Karu süda" ilmunud järgmised artiklid: Peeter Torop, "Intertekstuaalne film", Livia Viitol, "Karu vaim ja küti süda" ja Marianne Kõrver, "Quo vadis, mees?" (kõik 2001, nr 12) ning Peeter Torop, "Visuaalse ja verbaalse kreoliseerumine Arvo Iho filmis "Karu süda"" (2002, nr 2).

INIMESTE RIKKUS SEISNEB NENDE ERINEVUSES

Vestlus ARVO IHOGA

Jelena Stišova: Pärast filmi “Ainult hulludele”, mis valmis kaasautorluses stsenaarist Maria Šeptunovaga ja Margarita Terehhova osavõtul ning mis võeti üles veel enne Nõukogude Liidu kokkuvarisemist, kadusite te silmapiirilt. Kuidas on kujunenud teie loominguline elu viimase kümne aasta jooksul?

Arvo Iho: “Halastajaõde” – nii oli filmi nimi eesti kinolevis – tuli ekraanidele 1991. aastal. Eestis oli tol ajal käimas aktiivne vabadusliikumine ning meie film ärritas seda osa kriitikutest ja publikust, kes olid vaenulikult meelestatud kõige mitte-eestiliku vastu. Mõningates artiklites ning eravestlustes heideti mulle ette ülemäära suurt sümpaatiat vene peategelase vastu ning kriitilist pilku eesti soost väikekodanlaste suhtes. Kuid oli palju vaatajaid, sealhulgas ka sulemeeste seas, kes filmi vääriliselt hindasid.

Muide, “Halastajaõde” valiti 1991. aastal Veneetsia filmifestivali konkursiprogrammi, kuid linastuse pärast Pesaros arvati film konkursiprogrammist välja. Hiljem sai film Mannheimi rahvusvahelisel festivalil *grand prix*, lisaks veel katoliikliku žürii preemia humanismi eest; Prantsusmaal autasu parima naisosatäitmise eest (ning veel erinevaid auhindu), aga ikkagi on väga kahju selle rumala möödapaneku pärast Veneetsiaga.

Varsti pärast “Halastajaõde” esilinasust sõitsin ma pooleks aastaks Ameerikasse.

Montana riiklikus ülikoolis kuulasin antropoloogia kursust ning juhatasin seal seminari, mille temaks oli kinema-



Arvo Iho.

Arno Saare foto

tograafia totalitaarsetes riikides. Eesti filmide programmiga sõitsin läbi kogu Montana ja viis lääne osariiki. Hollywoodis õnnestus mul külastada kahte filmistuudiot – need olid *Universal* ja *Warner Brothers*, Ameerika Filmiinstituuti ning kombineeritud võtete firmat *Industrial Light & Magic* San Franciscos.

Paar päeva veetsin ma 120 miljoni dollarise eelarvega filmi “Far Away and Long Ago” võtteplatsil, kus peaosalisteks olid Tom Cruise ja Nicole Kidman.

Montanas sain ma sõbraks kunstnik Susan Stewartiga *crow*-indiaanlaste suguharust (tema indiaaninimi on *Here Colours Are Good*) ning tegin temast väikese dokumentaalfilmi “Crow – Mapuche Connection”.

Koju tagasi pöördudes sattusin pea-aegu kohe barrikaadidele – 1991. aasta augustis valvasime kolm ööpäeva raa-

diot ning televisiooni ja ootasime Pihkva dessantväelaste rünnakut. Kuid dessant möödus peaaegu kesklinnast ning ründas teletorni. Inimesed olid selleks valmis ja sõjaväelaste missioon ebaõnnestus. Kahesaja meetri kõrgusel, kohe pärast restoraniruumi, paigaldati terasüksed ja valmistati ette balloone inertgaasiga, mis vajaduse korral oleks võinud täita kogu teletorni ja sel moel pealetungijad igaveseks maha rahustada.

Kangelassurmale eelistasid dessantväelased joomingut. Nad sõid ära kõik restorani varud ning desserdiks peksid joogikoha puruks. Oli kogu lahing!

Ma filmisin teletorni juures ja nägin ise, kui segaduses olid sõdurid rahva iroonilisest rahulikkusest. No kuidas nad oleksidki saanud tulistada inimesi, kes pakuvad neile pohmelli vastu õlut ja naljatavad stiilis, et noh, poisid, tulite Tallinna ekskursioonile või?

Vaatamata sellele, et julgeolekutöötajad organiseerisid linna erinevates osades rahutusi, "tulised eesti kutid" provokatsioonidele ei allunud ja nii juhtuski, et Eesti lahkus Nõukogude impeeriumist rahulikult moel, ilma ühegi inimohvrita.

Pärast Eesti lahkumist Nõukogude Liidust tuli välja, et noored inimesed, keda ma olin mitu aastat õpetanud kino tegema, ei taha õppida Venemaal VGIKis. Aga õpinguteks Lääne kinokoolides raha ei olnud. Ja nii panigi vanakurat ise mulle pähe mõtte teha Tallinnas meie oma kinokool.

Ma kirjutasin valmis õppeprogrammi, hankisin raha, leidsin õppejõud ja 1992. aastal võtsimegi vastu esimesed kuusteist üliõpilast Tallinna Pedagoogikaülikooli juures olevasse filmiõppetooli.

Ja nii kukkuski välja, et noorte õpetamisele pühendasin ma neli aastat oma elust. Aga et filmitegemist mitte ära unustada, tegin ma vaheaegadel režissöör-operaatorina kolm dokumentaalfilmi ("Impeeriumi lapsed", "Jaanipäev

Ingerimaal", "Päev Tugijaanis") ning operaator-lavastajana kaks mängufilmi ("Libarebased ja kooljad" ja "Kallis härra Q").

Küll tüütas ära see kooli puudutav tohuvabohu! Ja tekkis lihtsalt kohutav tahtmine teha omaenda mängufilmi. Ja siis tekkiski see hull mõte võtta Siberis üles viietunnine seriaal "Karu süda".

Teie uus projekt osutus nii materjali kui ka osavõtjate poolest samuti rahvusvaheliseks ettevõtmiseks, kuid seda juba teises geopoliitilises situatsioonis. Kas nii kukkus välja või ongi see teie loominguline põhimõte – laiendada oma filmide areaali, mitte jääda kinni rahvuslikesse piiridesse?

Rahvuse poolest olen ma soomlane, sündisin ja koolis käisin Eestis. Lapsepõlves ravisin ennast luutuberkuloosi pärast sanatooriumis, kus mind ümbritsesid ainult vene rahvusest lapsed ja arstid. Hiljem teenisin sõjaväes Leedus, õppisin Venemaal, töötasin Sahhalinil, Tšukotkal ja Tseilonil, Mongoolias, Soomes, Kanadas, Šveitsis ja USAs.

Ma suhtlen vabalt neljas keeles ning tunnen ennast pigem maailmakodanikuna, kelle pere ja kodu juhtusid saatuse tahtel olema väikeses Eestis. Ma armastan seda maatükki Balti mere kaldal, mulle on lähedased tema elanikud. Aga ma ei tunnista rahvuslikku piiratud, provintslikku juhumust ja ükskõik milliseid rassismi vorme.

Mind huvitavad erinevatest kultuuridest ning religioonidest pärinevate inimeste kokkupuuted. Inimeste rikkus seisneb nende erinevuses. Ja mulle hakkab vastu, kui näiteks venelased või rikkaste Lääne riikide elanikud vaatavad väikeste riikide elanikke, Siberi põlisrahvaid nagu mingeid primitiive.

Filmi "Karu süda" pühendasin ma Siberi põlisrahvastele. Ma üritasin näidata, et ürglooduse maailmas osutub just nimelt valge inimene primitiiviks ning peab õppima inimlikkust ja mõtte-tarkust taigaelanikelt.

Igasugune traditsiooniline kultuur on aastatuhandete jooksul inimeste poolt kogutud kogemuste ja teadmiste kehatust. Taiga põlisasukad on kogunud need teadmised oma muinasjuttudesse, müütidesse ja legendidesse. Taiga inimesed oskavad elada tasakaalus ümbritseva maailmaga, põhjustamata parandamatut kahju kõigele elavale enda ümber.

“Karu südames” tein ma katse viia nii filmi kangelane kui ka vaataja tasahilju sellesse mütoloogilisse maailma koos tema erilise, säästliku suhtumisega kõigesse elavasse siin päikese all.

Kuidas läks filmil Eestis? Millise hinnangu andis talle kriitika? Milline oli vaatajate vastuvõtt?

Filmil “Karu süda” oli Eestis suur menu. Meie film konkureeris selliste Ameerika hittidega nagu “Shrek” ja “Sõrmuste isand”. Ta jooksis kinodes alates 2001. aasta septembrist kuni 2002. aasta maini ning kogus neli korda rohkem publikut kui eelmine eesti film “Head käed”. “Karu südame” kassatuled olid palju suuremad kui ükskõik millise uue aja kodumaise filmi omad. Paraku võttis 75 protsenti sissetulekutest endale levitaja, aga ülejäänud raha läks Eesti Filmi Sihtasutusest võetud laenu kustutamiseks. Mina ei saanud nendest rahadest mitte kopikatki. Asi on selles, et filmi produtsent Mati Sepping kirjutas alla röövellike tingimustega lepingule filmi Eesti-poolse monopolistist levitajaga, aga koostööleping “Lenfilmiga” on koostatud nii, et filmilevi sissetulekutest Venemaal me samuti mingeid tulusid ei saa. Nende rumalate lepingute pärast läks “Karu süda” tootjafirma “Faama Film” peaaegu pankrotti, hoolimata sellest, et filmil oli Eesti levis suur menu.

Rain Simmul (Niika) ja
Dinara Drukarova (Gitja).
Tõnu Nooritsa ja Arvo Iho fotod



Kriitikast. Alguses ilmselt kriitikud ei leidnud "võtit" filmi tarbeks ning materdasid teda kogu jõust. Ei mäleta veel juhust, et esilinastusele järgnenud hommikul oleksid kõigis peamistes ajalehtedes pikad artiklid täiesti vastandlike hinnangutega. Oli muljet avaldav, kuidas osa kriitikuid üritas vaatajale selgeks teha, et nii ilget filmi pole eesti kinos veel olnud. Kuid publik otsustas teisiti ning täitis kinosaalid.

Nelja kuu jooksul ilmus kaksikümne üheksa kriitilist artiklit kolmes keeles. Hilisemate trükiste autorid mõistsid filmi juba paremini ning hindasid teda märksa kõrgemalt, kui seda tehti varasemates retsensioonides.

Ma tean filmi konarusi ja puudusi, kuid minus tekitab praegugi veel hämmeldust, mis siis oli filmis sellist, et kutsuda esile säärast pahameelt ja raevu mõningates kriitikutes. See on mulle tänaseni saladuseks jäänud.

Mis teid algmaterjali juures köitis – tema eksootilisus, tema visuaalne potentsiaal, võimalus töötada korraga nii *mainstream*'i kui ka *arthouse*'i põrkepunktis või oli see midagi muud?

"Karu südame" stsenaarium kasvas välja Nikolai Baturini samanimelisest romaanist. Kavatsus oli teha kaks projekti: 135-minutine film kino jaoks ja viieosaline seriaal televisiooni tarbeks.

Baturini romaanis köitis mind erilise suhe loodusega ja mütoloogilise optika kasutamine vaadetes elule.

Seda filmi tehes tahtsin ma, et vaatajatele oleks minu film huvitav isegi mitmekordsel vaatamisel. Seepärast on film üles ehitatud kihilise koogi kombel. Vaataja võib filmi "lugeda" mitmel moel. Filmis on "tulise eesti kuti" seiklusi Siberi rägastikes, on armusuhteid naistega, on taiga elanike eksootikat ja nende legendidest idee saanud maailma mütoloogiline tajumine, on loomade ja ürgse taiga vaimustavat ilu; on nalju ja tragöödiat... Rammus siberi borš ühesõnaga.

Seda "leent" pidi jätkuma viieks 52-minutiseks seeriaks. Aga rahapuudusel pidime seriaali võtted katkestama ja piirduma kahetunnise filmiga.

Me tegime esialgset stsenaariumi ümber seitse korda, kuid tõeliselt uut struktuuri lõpuks ei tekkinudki.

Montaaži lõppedes oli filmi pikkuseks 2 tundi ja 15 minutit. Meie saksa partneri Manfred Durnioki nõudmisel lõikasin ma välja üksteist minutit ja filmi terviklikkus sellega muidugi kannatas. Nüüd ma tean, et uue terviklikkuse nimel oleks pidanud välja lõikama veel viis-kuus minutit. Kuid paraku tagantjärele tarkusega midagi parandada ei saa.

"Karu südames" üritasin ma ühendada seikluslikku süžeed maailma mütoloogilise mudeliga, kinematograafilist vaatamängu Siberi poeetiliseusega, legendidega karust kui kõrgemast olevusest.

Meie film on inimelu kui lõpmatu retke metafoor, retke, mille jooksul ei saa mööduda saatuslikest eksitustest ja ohvri toomisest. See on katse teha kino maagilise realismi võtmes. Võib ka öelda, et see oli katse ühendada kassalist vaatamängu *arthouse*-filmiga.

Kust te leidsite sobivad kohad? Kus filmisite? Kuidas töötasite loomadega? Millist uut tehnoloogiat kasutasite võtetel ja montaažis?

Alguses otsisin ma õiget keskkonda Lääne Sajaanides Krasnodari kraisis Evengimaal. Need on kohad, kus kirjanik Baturin viisteist aastat tagasi töötas kütina.

Eestist on sinna enam kui kuus tuhat kilomeetrit. Isegi üksinda on sinna jõuda raske, mis siis veel rääkida võtete organiseerimisest nendes karmides paikades.

Seepärast me leidsime sobiva paiga kolm ja pool tuhat kilomeetrit lähemal – Põhja-Uuralites.

Põdrakasvatajaid filmisime neljakümne kilomeetri kaugusel Saranpauli

külast, Berezovski rajoonis. Talvised mäed leidsime Uuralite Aasia-poolsel küljel Ner-Oika baasi juures. Talvist jahti ja sõitu mööda jõgesid filmisime Komi vabariigis.

Võttekohtadesse, elukohast mitte kaugemale kui viiskümmend kilomeetrit, jõudsime talvel mootorsaanel "Buran", suvel aga sõitsime pikkadel puust paatidel "komilanna".

Mägisesse taigasse visati meid ära "Sevgazpromi" helikopteriga, aga elasime me väikeses Kõrta külas Petšooraares.

Kõik stseenid karuga on üles võetud Eesti metsades. Meil vedas väga, et pärast pikki ja lootusetuid otsinguid leidsime lõpuks karu nimega Maloš. Selle imepärase looma kasvasid üles ja õpetasid töötama inimestega endine tsirkuseartist Valentina Pantelejenko ja endine eriuksuse ohvitser Viktor Gorbatšov.

Pärast asjatuid katseid kaheteistkümne karuga olime juba kaotanud lootuse leida õige loom.

Ja siis näidati minu abilisele Semjon Levinile Moskvaa amatöörfotot hiiglaslikust karust, kes istub pingil kõrvuti naisega. Ilmselt on tegu meisterlikult tehtud topisega, mõtlesime meie, kuid alustasime siiski otsinguid.

See oli kirjeldamatu rõõm, kui me lõpuks nägime hiiglaslikku elusat karu (pikkus 2,7 meetrit, kaal 480 kg) ilma kettide ja suukorvita omanikuga jalutama. Ma pole elus veel näinud suuremat ja sümpaatsemat looma.

Armusin temasse esimesest pilgust ning nädala jooksul harjusime üksteisega, töötades koos tema kodusel territooriumil.

2000. aasta suvel toodi Maloš võtteplatsile Eestisse. Kohe esimesel päeval rebis Maloš katki rihmad, pani plehku ja plärtsatas metsas järve. Isu täis ujunud, eemaldus ta sohu. Mõtlesime, et nüüd on ta igaveseks läinud. Aga pärast mitmetunnist ekslemist ja ilmselt ka

tänu näljale ilmus karu jälle järve äärde tagasi. Meie võtsime ta toiduga vastu – sprotid ja krabipulgad – ning visates talle kaela kaks terasest trossi, köitsime ta puude külge kinni. Ja niimoodi, teda söötes ja puude külge sidudes, tõime ta kahe tunniga puuri juurde.

Hiljem ujus Maloš igal hommikul endal isu täis ja alles pärast "vanni" õnnestus ta maiustuste abil võtteplatsile "kutsuda". Maloš oli väga tark loom ja sai kiiresti aru, et sellise magusa elu nimel tasub tööd teha.

Enamjaolt see artist rohkem kui paar tundi hommikul ja paar tundi õhtul tööd teha ei tahtnud ja võttegrupp mungandas ennast Maloš'i tujude järgi. Suvel elas ta Eesti metsades kolm nädalat ja pärast talvel veel viis.

Maloš Dobrõnja ei tahtnud sugugi meie metsikult maalt ära sõita, aga rumalad poliitikud suurele vene kunstnikule Eesti kodakondsust ei andnud. See-eest Uurali laika Laska jäi siia ja naudib pensionipõlve Tallinnas.

Mingit uut tehnoloogiat meie filmi võtete juures ei kasutatud.

Filmi alguses ilmutasime kontrolliks kaks positiivirulli, aga pärastpoole filmisime suuremalt jaolt pimesi. Töömaterjali nägime VHS-kassettidel alles viis-kuus nädalat pärast võtteid. Negatiivi laboratoorne töötlemine toimus Prahast. Kokkuhoiu nimel panime materjali teele harva ja suurtes kogustes. Operaatorile oli see väga raske.

Lindinappuse tõttu filmisime enamasti kuni kaks duublit, aga vahest juhtus ka, et ainult ühe. Seda kõrgemat hinnangut väärrib Rein Kotovi operaatoritöö ja ma leian, et ta arvati täiesti väljateenitult Euroopa Filmiakadeemia auhinna nominendiks.

Montaaž on tehtud arvutil ja stereo heliga tegime tööd Praha stuudios "Virtual".

Taiga helimaterjal oli kvaliteedi poolest nõrk. Ilmselt "Lenfilmi" helioperaator polnud harjunud tegema puhast

helisalvestust natuuris. Tuli teha tõsist järeltööd helistuudios. Olen väga tänulik oma vanale kaasvõitlejale Enn Sädele ja suurepärasele helivõlurile Pavel Dvořakile Prahast.

Karu-naine – kas oli tegemist näitlejannaga? Kas võiksite veidi pike-malt tutvustada selle keerulise osa täitjat?

Karu-naise kehas mängis üheksateistkümnenda-aastane Štšepkini-nimelise teatrikooli üliõpilane jakuuditar Iljana Pavlova. Ta on pärit Tiksi asulast, mis asub Kaug-Põhjas Laptevite mere ääres. 2000. aasta mais lõpetas ta õpingud Moskvast ja hakkab mängima Jakutski teatris.

Iljana torkab silma peaaegu et loomulikult loomuliku käitumisega kaamera ees ja mingi ürgse sisemise jõuga. Tal on suurepärase tugev hääl, ta valdab kurgulaulu tehnikat ja mängib rahvapille. Filmi muusikalises kujunduses kasutasimegi tema pillimängu ning vokaalseid improvisatsioone. Ma loodan, et debüüt meie filmis aitab Iljanal edukalt alustada professionaalse näitleja karjääri. Muide, 2002. aasta mais esines Iljana oma lauludega Ida muusika festivalil "Orient 2002" Tallinnas.

Kui teie film pole just filosoofiline, siis kindlasti on ta filosoofiline muinasjutt. Kuidas formuleeriksite teie filmi sõnumit?

See on hea, kui meie filmi võetakse kui filosoofilist muinasjuttu. Ma üritasin kasutada eepiliste vestete, nagu näitaks "Kalevala", Skandinaavia saagade ja Siberi rahvaste muinasjuttude poeetikat. Minu jaoks on see jutustus ulja noormehe ekslemistest ja eksimustest meheks saamise ja sisemise terviklikkuse saavutamise teel.

See on jutustus sellest, et isegi kõige tugevamat meest vormivad ja voolivad naised. Et inimene kasvab läbi eksimuste, kannatuste ja südametunnistuse piinade.

Et taiga üksinduse palge ja valge

vaikuse ees meie psüühika murdub ja me avastame ennast selle energia tumedas kuristikus, millest koosnevad unenäod ja müüdid...

Ei, ma ei ole suuteline üheselt formuleerima meie filmi sõnumit – liiga palju on seal kõike... Aga ma loodan väga, et hoolimata filmi "raskusest" leiab vaataja siit tugeva energialaengu.

Film sai Euroopa Filmiakadeemia auhinna nominendiks – kas võiksite rääkida sellest täpsemalt.

Operaatoritöö osas. Film esitati ka "Oscarile" Eesti poolt, kuid "Oscari" komitee ei nomineerinud filmi.

Festivalielu alustas film juba 2002. aasta juulis Moskva filmifestivalil. Film sai auhinna parima meesosatäitmise eest festivalil "Kinošokk" Anapas möödunud sügisel ja Jack Londoni nimelise auhinna parima stsenaariumi eest Wine Country festivalil Kalifornias.

Kas on olemas lootus, et seda filmi näidatakse Venemaa ja teiste SRÜ maade kinolevis?

Kõik leviõigused Venemaal kuuluvad "Lenfilmile". Nii palju kui ma tean, ei kavatse stuudioperemehed teha kinokoopiaid, vaid lasta film otse videoturule. Mul on kurb seda kuulda, sest tegemist on vaatamängulise filmiga, mis pääseb tunduvalt paremini mõjule suurel ekraanil.

Filmi edu Eestis annab põhjust arvata, et "Karu südamest" võiks Venemaal saada hea kassafilm.

Tallinn – Moskva, oktoober 2002

Küsitlenud JELENA STIŠOVA

Ajakirjast "Kinoforum" 2002, nr 4 tõlkinud KRISTIINA DAVIDJANTS

JELENA STIŠOVA on ajakirja "Kinoforum" vastutav toimetaja.

VEENE HULLUSE ERIPÄRA

ARVO PESTI

“Hullumaja” (“Dom durakov”). Režissöör **Andrei Kontšalovski**, stsenaarist **Ljubov Skorina**, operaator **Sergei Kozlov**, muusika: **Eduard Artemjev**, monteeriija **Olga Grinspun**, produtsendid **Andrei Kontšalovski** ja **Feliks Kleiman**. Osades: **Julia Võssotskaja**, **Sultan Islamov**, **Jevgeni Mironov**, **Stanislav Varkki**, **Jelena Fomina**, **Bryan Adams** jt. 35 mm, 104 min, värviline. Venemaa – Prantsusmaa, 2002.

Hollywoodi filmitööstuse kuldsest säravad vasktorud läbinud, maailmas hästi tuntud vene filmirežissöör **Andrei Kontšalovski** on toonud ekraanile ühe vägagi venepärase filmi paljutootava pealkirjaga **“Hullumaja”**. Film kirjeldab elu Tšetšeenia piiri ääres asuvas sanatoorses hullumajas 1996. aastal esimese Tšetšeenia sõja päevil. Sõja jalgu jääv hullude internaat on ühest küljest atraktiivne inimsaatuste ja -tüüpide pesa, teisest küljest väike maailmamudel, mis kergitab jällegi vana ja banaalse igavese küsimuse: kes siis ikkagi hullud on, kas need õnnetud internaadi elanikud või üksteist pommitavad, tulistavad ja löikavad “normaalsed”, internaadi aia taga elavad tegelased. Üks hullus tungib teise hulluse sisse.

Film on vägagi mitmeplaaneline nagu head Kontšalovski filmid ikka. Filmis on kirgi, riski ja reetlikkust; näha saab kõrget tehnilist taset. Samas on tegu tõsisel armastusfilmiga – peategelase Žanna (suurepärase **Julia Võssotskaja**) reaalsusest pagu pakkuv armastus iidol **Bryan Adamsi** vastu on filmitegijate suurepärase leid. Üllatav on vene režissööri tavatult sõbralik suhtumine tšetšeeni sõjameestesse.

Kriitikud on suhtunud Andrei Kontšalovski Hollywoodis vändatud filmi-

desse küllaltki üleolevalt. Loomulikult paistavad neist filmidest läbi palju rangemad ees olnud raamid, kuid allakirjutanu arvates on see Kontšalovskile sageli kasuks tulnud, ohjanud tema liigset kaldumist müstikasse, jahti arusaamatu järele. “Hullumajaga” stiililt kokku kõlav **“Siberiaad”** (1979) oligi mäletatavasti pingutatult veniv. Näiteks on Kontšalovski Hollywoodis väga heade näitlejatega vändatud **“Pögenev rong”** (1985) üks žanripuhtamaid õnnestumisi, kus siiski ka tema enda käekiri näha.

Pärit väga kultuursest aadliperekonnast, tuntud kunstnike ja kirjanike järeltulija Andrei Kontšalovski filmides on leidunud ikka viiteid ja allusioone. Probleemne on isegi filmi “Hullumaja” pealkiri. Stiilidelt rikas vene keel võimaldab hullumaja tähistada vähemalt kolmel moel, millest ükski pole meditsiiniline termin. Enam levinud lihtkeelend, mille eestikeelne vaste võiks ehk olla “lollimaja”, ning kaks kirjanduslikku varianti, millest ühe ta ongi pealkirjaks valinud. Teine, “kollane maja”, on ehk veelgi literatuursem ning seda on edukalt kasutanud viimaste sajandite vene kirjanikud. Kontšalovski valitud pealkirja vorm viitab Peterburi kirjaniku ja tõlgi, tundliku stilisti Sergei Korovini arvates saksa humanisti Sebastian Branti kuulsale värss-satiirile, Venemaal kunagi vägagi populaarne olnud “Narrilaevale” (vene keeles “Korabl durakov”) (1494; e k katkendid: “Renessansi kirjanduse antoloogia”, 1984).

Õndsalt lollikesel (v k *jurodivõi*), sanatoorse hullumaja kliendil, on vene kultuuris täiesti eriline koht. Ta räägib lollusi ja teeb arusaamatuid tegusid, kuid tema sonimises peitub ettekuulutusvõime. Jumal on ta valinud oma Sõna kandjaks. Õnnis lollike võib valitse-



“Hullumaja”.

jaid karistamatult solvata; ta on Jumala poolt juhitud nukuke. Ja kuna ta ise oma saatust ei juhi, siis on ta vabades praktiliselt piiramatu, absoluutne. Õndsaid lollikesi kardeti, kuid nendega arvestati ja neid isegi kadestati sageli.

Õndsad ja püha lollikesed kuju ei pärine kindlasti mitte Venemaalt, kuid just seal on ta saavutanud erilise mahlakuse, saanud eriti põhjaliku kirjeldamise osaliseks. Ükski teine kirjandus pole tegelnud hullumeelsuse teemaga nii järjekindlalt ja nii suure andumusega nagu vene kirjandus. Alates Puškini “Boriss Godunovist”, läbi Gogoli, Saltõkov-Štšedrini, ja Garšini äbarike, Tšehhovi veidriku, Brjussovi, Sologubi ja Bulgakovi tüüpide Zoštšenko idiootideni välja. Kui nimetada vaid üksikuid. Muidugi on selles seltskonnas üks autor, kellest ei saa kuidagi mööda – Fjodor Dostojevski. Tema teosed tervikuna on ühed “hullumajad”. Tunginud vene hinge põhjatusse, avas just Dostojevski võib-olla kõige enam päratu Venemaa elanike varjatud olemust.

Vene kultuuri huvi juured õndsate hullukeste vastu peituvad ajaloo sügavustes, religioonis, õigeusus. Sõna ja

teo, hinge ja keha lõputu vastuolu on ilmestanud vene kultuuri läbi sajandite. Olemine oli tähtsam olustikust. Kui Lääs tormles eesmärgi poole, siis Venemaa kihutas ideaali, idee järel... (Vt ka J. Buida. Žoltõi dom. Moskva, 2001.)

Isik, persoon selle euroopalikus mõttes, ilmus vene kultuuri alles pärast segaduste ajastut, *smuta*'t, XVII sajandi alguses. (Muuseas, väidetavalt koos raha ja naiste teema jõudmisega kirjandusse.)

See on see pinnas, millelt võrsub tänapäeva vene film, kirjandus ja kunst. Et neid võrseid mõista ja nautida, peab natuke tundma Venemaa käekäigu eripära.

Julia Võssotskaja (Žanna) ja Bryan Adams.



PRAEGU LEIAB ASET MINGI VAIMSUSE EROSION

Intervjuu ANDREI KONTŠALOVSKIGA

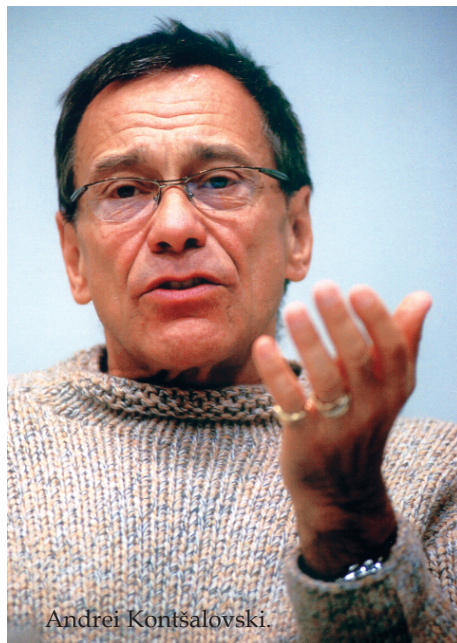
Kuidas te kohtusite „Hullumaja“ ühe peaosatäitja narvalase Stass Varkkiga?

Keegi soovitas teda mulle. Võtsin ta Moskva 850. aastapäeva kontserdile esinema. Ta osutus väga huvitavaks ja väljendusrikkaks näitlejaks. Ta mängis ju praktiliselt ühte peosa, kolmandat rolli. Ma tahaksin temaga töötada. Tahaksin teda aidata, ta on väga andekas näitleja. No mis aidata, abi ta muidugi ei vaja, aga kuidagi olla seotud tema edaspidise käekäiguga. Ka tema naine on väga andekas.

Kuidas teid mõjutaks “Oscari” nominatsioon?

Hollywoodis on nominatsioon väga oluline. Kui ma seal töötasin, siis unistasin “Oscari” saamisest. Praegu see minu plaane ei mõjuta, sest ma ei tee Hollywoodis karjääri. Kindlasti oleks see meeldiv, ilmuksid mõned inimesed, kes küsiks, kus sa oled olnud, miks sa ei ole helistanud. Võib-olla tähendaks see ka rahaliselt mingit lisa. Kuid mind see ei mõjuta. Kinosa töötan ma ikkagi sellepärast, et see meeldib mulle.

Agas mida teevad üldse eestlased? See huvitab mind väga. Ma tahaksin väga, et Eestis tekiks midagi põnevat. Pean silmas seda, et Venemaal tehakse praegu vähe filme, mida oleks huvitav vaadata. Maailmas. Praegu tehakse filme kas lihtsalt eneseväljenduseks või siis millestki muust, mitte-venemaisest. Nende filmide tegevuspaik ei ole Venemaa, vaid mingi väljamõeldud maa, kus on prostituudid ja bandiidid ja inimesed, kes sõidavad “Rolls Royce’idega”. See ei ole ju Venemaa. Agas



Andrei Kontšalovski.

Harri Rospu, fotod

Aleksandr Rogožkin („Vene jahi eripära“ ja „Kukulind“ stsenaarist ja lavastaja) on režissöör, kes teeb filme Venemaast, sellepärast ongi seda huvitav vaadata. Sama peaks ju tegema Eestis.

Näiteks soome kino, mis lööb maailmas laineid, mis räägib soome inimestest sellisena, nagu nad on, ilma mingite püüdlusteta teha filmi, mida kõik vaadata tahaksid. Iraani, india kino samuti. Maailmas on huvitav vaadata neid filme, mis on tehtud iseenest. Sellepärast oli ju ka itaalia neorealism nii haarav, sest see ei olnud Ameerika elu peegeldus, vaid rääkis lihtsatest itaalia inimestest. Soome elu, elu Venemaal, Eesti elu – see kannab endas kogu elu sügavust. Selles suunas peaks ka teie kino liikuma. Filmimaailm on ju julm, see vajab raha, inimressurssi. See

ongi ainus viis, kuidas väikese, aga uni-kaalse kultuuri filmikunst ellu saaks jääda.

Filme tehakse erinevatel põhjustel: ühed tahavad ennast väljendada, teised raha teenida, kolmandad tahavad mingit stiili viljelda. Kõigele on koht maailmas, ja ka kinos. Looming on mingi unistuse teostamine nagu tavaelugi. Teeme karjääri, unistame millestki, tahame jõuda sellele unistusele lähemale. Filmitegemine ei ole spontaanne protsess nagu luuletuste kirjutamine, vaid on seotud rohkem sellise kunstiga nagu arhitektuur, mis areneb ühest küljest ajas, teisest küljest on tal ka funktsioon. Seetõttu on arhitektuur võib-olla filmikunstile kõige lähedasem kunst, sest tal peab olema kõigepealt funktsioon, alles pärast seda tuleb ilu. Kui maja on ilus, aga selles ei saa elada, ei ole tegemist arhitektuuriga. Sama on filmiga. Filmil on ka oma funktsioon, ta ei saa alata lõpuga ja lõppeda algusega, sest meie elu algab sünniga ja lõpeb surmaga.

Professionaalsus areneb pidevalt, sest sa õpid iga filmiga. Mis puutub sellesse, et Läänes kirjutatakse minu kohta *veteran director*, siis Venemaal peetakse mind professionaaliks. Ma oleksin täielik idiot, kui ma ei oleks professionaal pärast neljakümmet aastat kinos töötamist.

Veel kirjutatakse, et minu stiil on sarnane Emir Kusturica omaga. Aga tegelikult on nii, et kui Kusturica lasi veel püksi, siis mina tegin juba filme, kus oli kõik Kusturicale omane olemas. Kuna Kusturical on aga stambid ja mul neid ei ole, siis kirjutatakse, et minu stiil kannab endas midagi Kusturicalt. Sellega peab elama.

Kas platsil on teie naine eelkõige näitleja või abikaasa?

Platsil ei ole ta kindlasti mitte abikaasa. Mis üldse on lavastamine? Püüdsin saavutada mingit tulemust oma vahenditega. Näitleja ongi režissööri tööriist.



Kes on praegu kõige tugevam režissöör Venemaal?

Muidugi oli Grigori Tšuhrai tohutult tugev režissöör. Oli ka Andrei Tarkovski. Aga kellele neid liidreid vaja on? Võtame näiteks itaalia kino. Kes seal liider on? On Michelangelo Antonioni, on Luchino Visconti, on Federico Fellini. Iga kunstnik on iseenesest liider. Juhte on vaja poliitilises liikumises, mitte loominguks. Kunst on ju nii subjektiivne asi. Põhimõtteliselt ei ole seda ju kellelegi vaja. Ilma selleta saaks täiesti ära elada.

Vaevast hakkab praegune noor põlvkond Euroopas seisma järjekorras sellist tüüpi režissööri filmide pärast nagu Antonioni. Juba Wim Wenderski on selles mõttes vananenud. Praegu leiab aset mingi vaimsuse erosioon. Muidugi tulevad suured mullid – Quentin Tarantino ja nii edasi –, ja kaovad. Neist ei jää ju midagi alles. Tarantino tippajast on ju möödunud ainult neli aastat – mis temast järele on jäänud? Võtke aga sellised gigantid nagu Charlie Chaplin, Akira Kurosawa – mõnest on seitsekümmend aastat möödunud, aga kõik on sama, seisab paigas. Kino on üldiselt kiiresti vanane-

va keelega kunst, aga on filme, mis jäävad püsima aastakümneteks.

Mida arvate oma pojast Jegor Kontšalovskist režissöörina ning tema filmist „Antikiller“?

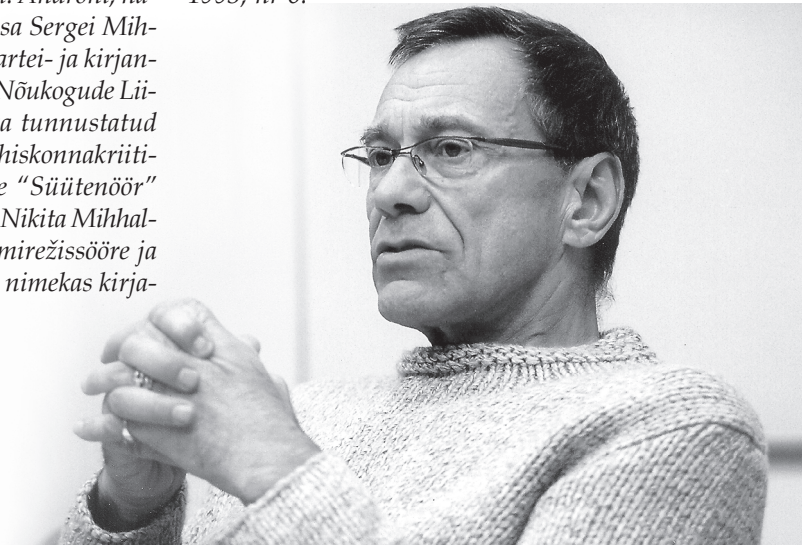
Ta on andekas noormees, aga alles õpib. Tema eeskujud on tema põlvkonna eeskujud – John Woo, hiina *martial arts*, Tarantino, David Lynch. Kui need jäävad temaga alatiseks, siis jääb ta tegema filme alaealistele. Ma ütlesin talle: praeguseks oled saanud filmitegijaks, nüüd tuleb saada režissööriks. Stilistiliselt on tema film hästi tehtud, tubli poiss, aga filosoofiliselt on seal veel... aga see ei olegi ju žanr, mis seaks seda tüüpi nõudmisi. John Woo, kes on siin vaieldamatu tipp, teeb seda kõige paremini, tema filme on meeldiv vaadata, aga pärast filmi ei ole sellist tunnet, et elu rikastus kuidagi.

Andrei Kontšalovski pressikonverentsil Pimedate Ööde filmifestivali ajal detsembris 2002 küsitlenud ELEN LOTMAN

ANDREI KONTŠALOVSKI on sündinud 20. augustil 1937. aastal Moskoas. Ta põlvneb nii ema kui ka isa poolt silmapaistvast kunstnike ja kirjanike suguvõsast. Tema esivanemad olid aadlikud. Androni, nagu teda Venemaal kutsuti, isa Sergei Mihhalkov kuulus nõukogude partei- ja kirjandusnomenklatuuri, kirjutas Nõukogude Liidu hümmi sõnad, kuid oli ka tunnustatud lastekirjanik ja radikaalse ühiskonnakriitilise satiirilise kinoringvaate “Süütenöör” (“Fital”) peatoimetaja. Vend Nikita Mihhalkov on vene andekamaid filmirežissööre ja näitlejaid ning poliitik, ema nimekas kirjanik.

Andrei õppis kaksteist aastat klaverit; pärast seda, kui ta nägi Mihhail Kalatozovi filmi “Kured lendavad” (1957), katkestas ta muusikaõpingud ja pühendus kinole. 1965. aastal lõpetas ta režissöörina VGIKi Mihhail Rommi õpilasena. 1980 sai ta Vene NFSV rahvakunstniku aunimetuse, kuid ühtlasi jäi Läände, töötades põhiliselt USAs. Filmid režissöörina: 1962 “Poiss ja tuvi”; 1965 “Esimene õpetaja”; 1967 “Lugu Asja Kljatšinast, kes küll armastas, aga mehele ei läinud” (keelatud, esilinastus detsembris 1987); 1969 “Aadlipesa”; 1971 “Onu Vanja”; 1974 “Romanss armunutest”; 1979 Siberiaad”; 1982 “Lõhenenud kirsipuu”; 1984 “Maria armukesed”; 1985 “Põgenev rong”; 1986 “Duett ühele”; 1987 “Häbelikud inimesed”; 1989 “Homer ja Eddie”; 1990 “Tango ja Cash”; 1991 “Lähiring”; 1994 “Kirju kana”; 1997 “Odüsseia”; 2000 “Kuninglik tee”; 2002 “Hullumaja”; 2003 “Lõvi talvel”.

TMKs varem Andrei Kontšalovskist: Andrei Mihhalkov-Kontšalovski, “Näen unes Andreid” (tööst Andrei Tarkovskiga “Andrei Rubljovi” tegemisel) ja German Schutting, “Andrei Kontšalovski vanas ja uues maailmas” (loomingu ülevaade), mõlemad 1992, nr 5; Vastab Andrei Kontšalovski (küsitlenud Boriss Tuch), 1995, nr 6.



I AM CRAZY IN LOVING YOU

AARNE RUBEN

“JUMALIK SEKKUMINE” (*Divine Intervention/Yadon ilaheyya*). Stsenarist ja režissöör **Elia Suleiman**, operaator **Marc-André Batigne**, muusika: **Mirwais** ja **Natasha Atlas**, monteeriija **Veronique Lange**, produtsent **Humbert Balsan**. Osades: **Elia Suleiman** (E. S.), **Manar Khader** (naine), **Nayef Fahoum Daher**, **George Ibrahim** jt. 35 mm, 92 min, värviline. © Ognon Pictures, Prantsusmaa/Palestiina/Maroko/Saksamaa, 2002.

“EIKELLEGIMAA” (*No Man’s Land*). Stsenarist ja režissöör **Danis Tanoviä**, operaator **Walther van den Ende**, muusika: **Danis Tanoviä**, monteeriija **Francesca Calvelli**, produtsendid **Frédérique Dumas-Zajdela**, **Marc Baschet** ja **Cédomir Kolar**. Osades: **Branco Djuriä**, **Rene Bitorajac**, **Georges Siatidis**, **Katrin Cartlidge**, **Simon Callow** jt. 35 mm, 98 min, värviline. © Noé Productions, Bosnia-Hertsegoviina/Prantsusmaa/Itaalia/Belgia/Suurbritannia/Sloveenia, 2001.

Kui olukord Bosnias normaliseerub, siis Palestiina – vastupidiselt Bosniale – getostub. Päeval, mil **Elia Suleimani** film **“Jumalik sekkumine”** minu ette jõudis, tuli Tel Avivist teade: võimaliku valimisvõidu korral kavatseb Ariel Sharoni Likudi partei eraldada Jordani jõe läänekalda ülejäänud Iisraelist müüri-riiga.

“Jumalik sekkumine” näitab ühte armastuslugu Iisraeli poolt okupeeritud läänekalda asundustes. Iisrael okupeeris Jordani läänekalda 1967. aastal kuuepäevases sõjas, sõda alustas Jordania. Palestiinlaste *intifada* on kestnud 1987–1991, samuti 2000. aastast kuni praeguseni.

Filmi peategelane E. S. (**Elia Suleiman**) on intellektuaal. Tema isa tegeleb autovedudega. Ta elab Jeruusalemmas,

tema pruut aga Ramallah’s. E. S-il on ilus auto. Esialgu paistab, et tegelaste elus klapi- köik.

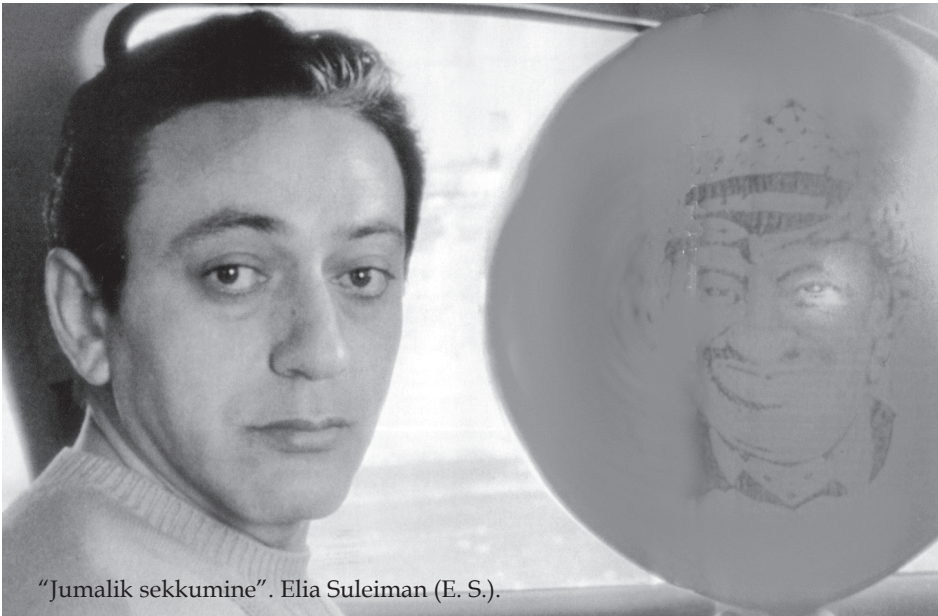
Jeruusalemma (Yerushalayim, Al Quds) ja Ramallah’ vahe on enam-vähem viis kilomeetrit. Sõidad Jeruusalemmast Sanhedryia kohalt Ramallah’ maanteele välja ja jõuad alale, mida Iisrael ÜRO resolutsiooni number 242 vastaselt enda omaks peab. Vasakule poole jääb juudi uusasundus, väliposti veel niipea ei tule. Tulevikus, kui Ariel Sharon jääb võimule ja Jeruusalemm kuulutatakse jagamatuks, tuleb just neisse kohtadesse müür. Palestiinlastel ei ole siis Jeruusalemma paljudesse kohtadesse enam asja. Nad getostatakse nagu bantud, nende maa-alale jäävad patrullid.

Ramallah’ maantee juurde (so mõlemale poole) tulebki müür. Esimesed kivid pandi pidulikult paika Salemis 16. juunil 2002, kogu müüriehituse eest vastutab kaitseministeeriumi direktor Amos Yaron.

Siit, kus E. S. autoga mööda sõidab, infiltreeruvad Jeruusalemma suitsiiditerroristid. Tulevikus on siin nn *green line* ja roheline joone taga, nagu see rahuläbirääkimistel välja on pakutud, peavad edaspidi korda ka palestiinlased. Praegu see veel nii ei ole, muidu kujunenuks ju filmgi teistsuguseks.

Aga läheb mõni kilomeeter mööda ja tuleb Ramallah’ ilusaim paik. Siin ongi see Iisraeli armee kontrollpost, millest vahtkonnaülem soovib puruks lasta E. S-i õhupalli. Kontrollpost on igavene logu ja kukub ümber, kui sellest möödub Naine.

Naisel on möödumiseks muidugi omad põhjused, ta soovib jõuda oma vaikiva peigmeheni. Niisiis, ilusas paigas ilus naine. Roosa kostüüm ja miniseelik ei ole muidugi palestiinlanna



“Jumalik sekkumine”. Elia Suleiman (E. S.).

identiteet. Tegemist on ehk näiteks ajakirjanikuga ja naisajakirjaniku standard võiks roosa kostüüm juba olla (vt Milos Formani filmi “The People Vs. Larry Flint”).

See ongi filmi ilusaim ja parim koht, järgnev ninja-võitlus pole enam pooltki seda, mis midagi juurde anda võiks. Filmi tegijad pole võtnud vaevaks vaataja jaoks midagi lõplikult lahti harutada. Me ei saa nagu aru, millest see vaikus? Et E. S. võiks ainult vaikides oma auto klaasile panna sildi sõnadega: *I love You madly, fanatically, lunatically etc.?* Hullumeelne armastus sobib aga just kokku selle naise imagoga.

Film on täidetud vihkamisest. Palestiina lapsed vihkavad ja jälitavad seal isegi jõuluvana (mägedel turnimise episoodid vändati tõenäoliselt Marokos). Võib-olla sellepärast ei võtnud Ameerika Filmiakadeemia “Jumaliku sekkumist” üldse võõrfilmi “Oscari” kandidaadiks?

Teda lihtsalt ei saanudki kandidaadiks esitada. Akadeemia laitis “tehnilistele” raskustele viidates “Oscarile” esitamise maha, kuna tahtis end säästa keeruka otsuse langetamisest. Filmi

levitaja teatel aga andis akadeemia juba alguses mõista, et tihedas konkurentsist ei jääks see film niikuinii “Oscari” sõelale, sestap võeti õppust ja kandidatuuri üles ei seatudki.

Tegelik põhjus “Jumaliku sekkumise” konkurentsist väljajätmiseks oli aga see, et Palestiina ei ole iseseisev riik, tal ei ole õigust teistega võrdsetel alustel filme esitada. Ameerika araablaste diskrimineerimise ärahoidmise (ennetamise) komitee juht igatahes teatas, et ukse taha võidi jääda sellepärast, et Hollywoodis on tugev juutide *lobby*. Siiski pälvis see teos Cannes’is FIPRESCI ja žürii auhinna.

Elia Suleimani film ei ole just esmaklassiline linateos. Olulisim on “Jumaliku sekkumises” see, kuidas Suleiman kujutab naist. Naine on tal “kahekordne teine”, ta on äärmuseni marginaalne. Ta kuulub “teise sugupoolde” ja on moslem. Mida me tema kohta veel märkame? Ta ootab. Ootab ja on selle võrra paindlik. Tegelikult on ta valmis mitu korda ootama, võib-olla isegi lõputult. Esimest korda ootab ta oma kodus balustraadi taga ajal, mil juudid eemal oma rahvuskombeid täidavad ja üks-

teist patsutavad. Vaikiva peigmehe kõrval autos aga võibki ta jääda ootama. Elu läheb mööda, aga sina, Naine, ikka ootad veel, ütleks siinkohal feministlik filosoof Luce Irigaray.

“Jumalikus sekkumises” on kaks käe hoidmise stseeni. Esimeses on domineerivaks pooleks Naine, tema käeliigutused on jõulisemad ja jäävad horisontaalsel tasapinnal enam ülespoole. Teine stseen on lühem ja Naine on tol hetkel oma peopesa lihtsalt üles pööranud. Rohkem jääb meelde muidugi esimene episood, see on lihtsalt tugevam.

Režissööri iha tugeva naise vastu on ilmne. Tugeva naise vastu, kes ründab ainuüksi iluga vaenlase armee väliposti. Võib aga kinnitada: just käe hoidmise episood ongi kogu filmi võti.

Euroopaliku kurtuaasse armastuse minientsüklopeediaks võib pidada kuningas Arthuri lugusid, seda muidugi tänu kuninganna Guineverele. Siit leiame käehoidmise ja leiame ka daami ees põlvitamise. Rüütlikombeid aga hakati ühtseks kompleksiks pidama araablaste mõjul. Tänapäevaste palestiinlaste kauged esiisad andsid sellesse protsessi oma tohutu panuse. Mõelgem kas või *qassida* peale, kus “rüütel” pahatihti astub daami juurde läbi akna. Et E. S. on kahtlemata rüütel, võiks araabialikku “käehoidmistraditsiooni” pisut rohkem süveneda.

Naine pole araabia kultuuris mitte alati olnud üksüheselt tõrjutud. Poleks see nii, ei saaks ka “Jumaliku sekkumise” peakangelanna avalikes kohtades nii läänelikult riietuda. Käehoidmise episood on ka näiteks 9. – 19. araabia öös (“Lugu pakikandjast ja kolmest neiuist”, “Tuhat ja üks ööd”) ja seal on aktiivsemaks pooleks taas naine, just nagu “Jumalikus sekkumiseski”.

“Araabia serenaadi” traditsioon sööstis üheksandal ja kümnendal sajandil edasi mööda Maghrebi kõrbeava-rusi, põigates sisse vürstide paleedesse

ja kalifaadi printsesside õuedesse. See jõudis Andaluusiasse ja muutus Euroopa kombestikuk lõplikult kurtuaasse armastuse kõrgeimaks poeesiaks. Osa sellest on filmis.

Lõppkokkuvõttes oli Elia Suleiman too, kes tõi filmiekraanile tugeva nõrga naise. Ninja-episood ei ole küll mitte midagi, ükski mõistlik inimene ei pea sellistest asjadest, kuid ülejäänud on lask kümnesse.

Danis Tanoviäi “Eikellegimaast” on nende sündmuste kõrval suhteliselt vähe rääkida. Hea film, mis muud. Kuid Bosnias toimuv on siinmail Iisraeli omadest vähem tuntud. Nii kummaline kui see ka ei ole, kuulub Iisrael rohkem Euroopasse kui Jugoslaavia. Kommertelt, tavadelt, mõtlemiselt. Info seal tuleb kiiremini ja paremini kui Jugoslaaviast.

Vaenlase kuju, sõdurite solidaarsustunne, nende “sisemine side” (nagu ka Eesti armees õpetatakse) ja kultuurikonfliktid on selle linatõuse teemaks. Filmi semantiline kude on tihe ja armideta. Üht peategelast Ninot (**Rene Bitorajac**) oleks nagu kuskil näinud, ilmselt mingis reklaamis. Film võeti Euroopas ja Ameerikas hästi vastu. Selle stsenaariumi tunnustati Cannes’is parimaks ja ta võitis võõrkeelse filmi “Oscari”.

Kui Eesti armeel on hea relvastus ja me võime oma tankitõrje-granaadiheitjatega isegi kiidelda, siis serblastel on samuti kõikvõimalikke relvi ja nad paistavad Srebrenicas ja mujal kasutatavat niihästi Ameerika Ühendriikide kui ka Venemaa miine.

Filmi sünopsises seisab kirjas, et mees on mineeritud miiniga, mida kutsub *bouncing betty*. See on jalaväe hüppav kildmiin. Üks selline miin, mis vastab filmis näidatud pisikesele jublaka mõõtudele, on USA pörkav lööksütikuga kildmiin M 26, mis kaalub veidi üle kilo ja milles on kakssada grammi tetrüüli. Viimane on üliohtlik kõrgendatud võimsusega lõhkeaine. Miin on

surmav 50 meetri pealt, sellel on vahe-
detonaator. Detonatsioon viib M 26 ku-
ni mõne meetri kõrgusele üles, kus see
fragmenteerub. M 26 on kõige väiksem
bouncing betty. Nõukogude Liidus too-
detud miinide hulgas, mida serblased
tõenäoliselt kasutavad, vastav analoog
puudus. Oli muidugi plastmassist kor-
pusega viiekilone kõrgendatud läbivu-
sega (kuni 25 meetri peal) hüppav jala-
väe kildmiin 03 M-72. Selle läbimõõt oli
108 mm, see võiks ka sobida filmis näh-
tud miini prototüübiks. Kuid see pai-
galdatakse traatide abil.

“Eikkellegimaa” on kohutav sõjapilt.
Pärast selle vaatamist hakkad und nä-
gema, ja sugugi mitte just tavalist.
Näed, et parajasti toimub linnalahing
ja su kaasvõitlejad on kõik blindaažis,
mille peal on purustatud majade ja au-
tode riismed. Plahvatused on majade
uksed eest ära viinud, kõikjal haiguta-
vad kohutavad tühimikud, mida möö-
da sa roomad, püss käes, ja millest sa
läbi hüppad. Sa roomad palju kilomeet-
reid ja sul õnnestub petta paljusid snai-
pereid. Vahepeal oled sa uuesti kaevi-
kus, kuid sul on eriulesanne, sa pead oma
teekonda jätkama, maksku mis maksab.

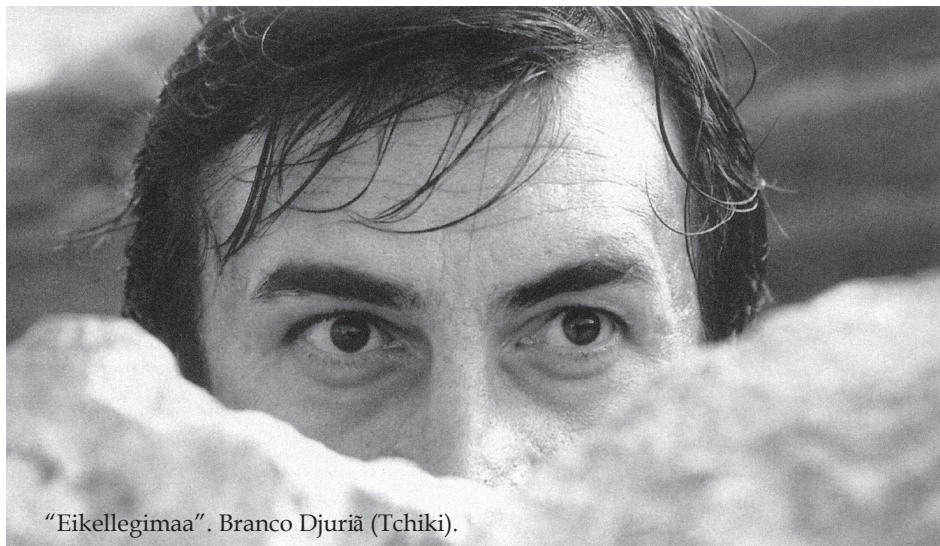
Kuid tuleb hetk, mil sul enam tulista-
ajat ära petta ei õnnestu. Käib su elu kõi-

ge inetum pauk ja sa tajud, et su maks
on puruks. Ilge valu ei anna sulle enam
armu. Sel kõigil pole enam otsa ega
äärt. Sinu jaoks on kõige hullem see, et
kõik on korrapealt lõppenud. Tuleks
vaid keegi ja laseks sul kaheksa grammi
läbi peaja, muud sa õieti ei ootagi.

Vaat just selliseid unenägusid peaks
tekitama “Eikkellegimaa”.

ELIA SULEIMAN (sünd. 1960 Naatsa-
retis) elas aastail 1981 – 1983 New Yorgis,
kus ta tegi oma esimesed lühifilmid. Aastal
1994 asus ta elama Jeruusalemma ja rajas
Bir Zeiti ülikooli juurde filmikunsti õppe-
tooli. Tema esimene täispikk mängufilm
“*Ühe kadumise kroonika*” (Chronicle of
a Disappearance, 1996) leidis laialdast
tunnustust. “*Jumalik sekkumine*” on te-
ma teine mängufilm.

DANIS TANOVIÄ (sünd. 1969 Zenicas
Bosnia-Hertsegoviinas) alustas oma kar-
jääri armees Sarajevo eesliinidel, võttes fil-
milindile üles 300 tundi sõjategevust. Hil-
jem läks ta maapakku Belgiasse, kus hak-
kas tegema dokumentaalfilme. “*Eikkellegi-
maa*” on tema esimene täispikk mängufilm
ja ühtlasi esimene Bosnia-Hertsegoviina
film, mis linastus Cannes’i festivali võist-
lusprogrammis.



“Eikkellegimaa”. Branco Djuriä (Tchiki).

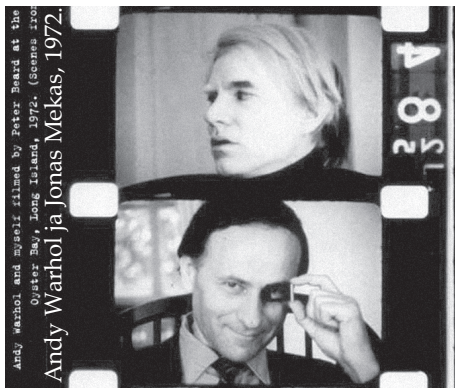
AMEERIKA UUS LAINE. MEENUTUS

BRUCE JENKINS

Tegemist on ikonoklastidega kultuuris – kunstnike, heliloojate, luuletajate, maalijate, tantsijate ja fotograafidega, kes tahtsid esitada väljakutse kunstimaailmale ja Hollywoodile, sooviga pöörata see pea peale.

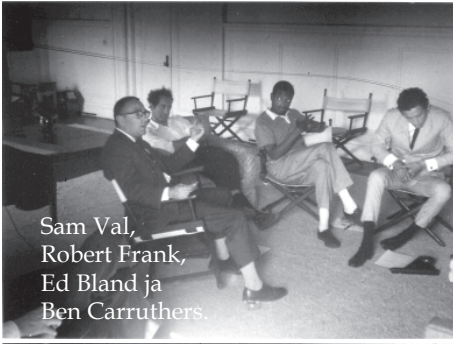
Oma tööd selle ajajärguga alustasin ligi kakskümmend aastat tagasi, kui korraldasin koos kolleeg **Melinda Wardiga** ülevaate *Sundance Film Festival*'i tarbeks. Utah' osariigis peetav *Sundance*'i festival on praeguseks kujunenud ameerika sõltumatu filmi esifestivaliks. Ent see sõltumatu kino, mis eksisteerib meil praegu, aastal 2002, on vägagi erinev sellest, mida olen uurinud ja mille ajalugu tutvustasin *Sundance*'i festivalil. Toona, 1950-ndate lõpul ja 60-ndate algul, oli see sõltumatu filmitoodang, mis oli täielikult väljaspool stuudionorme ja produktsioonikontekste. Kõige parem viis selle iseloomustamiseks oleksid ehk juuresolevad pildid, millel on kujutatud üks kokkusaamine New York City korteris. Hiljem said need inimesed tuntuks kui *New American Cinema Group*. (Täiendavat infot aadressil: www.cosmicbaseball.com/jmekas9.gif) Pildid on teinud **Jonas Mekas**, üks rühmituse võtme-kujusid.

John Cassavetes on väga tuntud film nimega "**Varjud**" (*Shadows*, 1959). See räägib New Yorgis elavast afroameeriklaste perekonnast, kes püüab võidelda rassiprobleemidega. See on ka film kunstist ja New York Cityst, olles üks võtmefilme liikumises, mida nimetatakse New Yorgi koolkonnaks. Pildil on filmi põhinäitlejaid **Ben Carruthers**. Liikumise võtmefiguurid on kaks venda Leedust: **Adolfas** ja **Jonas Mekas**. Jonas Mekas kirjutas hiljem ka vägagi



mõjuvaid kolumne ajalehe *Village Voice* kunstilisale ja sai praegugi tegutseva filmitegijate ühenduse *Filmmakers Cooperative* (<http://www.film-makerscoop.com/history.htm>) ja mõjuka näitusekeskuse *Filmmakers Cinema Centre* asutajaks.

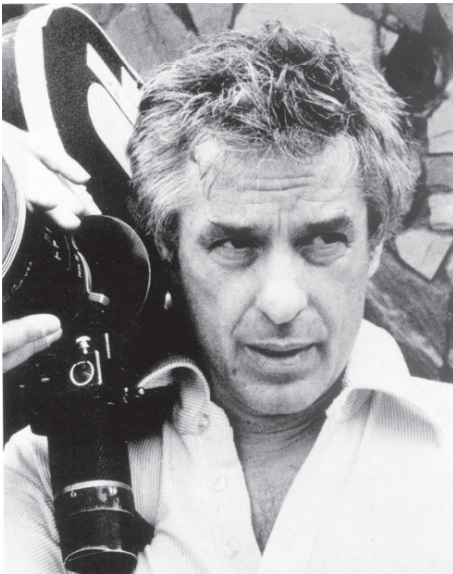
Pildil on ka väga noor **Peter Bogdanovich**. Toona oli ta veel filmikriitik, ta oli väga huvitatud ameerika kinost, sellest uuest rühmitusest, ent samas tundis huvi ka klassikute vastu, nagu **John Ford**, kelle töid ta pikemalt uuris. **Shirley Clarke** polnud mitte ainult sõltumatu filmiliikumise aktivist. Kuuekümnendate aastate teisel poolel oli Clarke esimene ja ainuke sellest rühmast, kes proovis filmikunstis kasutada ka videot, ja sai Ühendriikides mõju-kaks videokunstnikuks. Ta suri juba aastaid tagasi, kuid tema tööd on saanud üha populaarsemaks ja üha enam saadakse aru, kuivõrd olulist rolli mängis ta selles rühmituses. Ta oli ka *Filmmakers Coop*'i kaasasutaja. Siin tuleb aga märkida, et sedavõrd, kuivõrd on naiste tööd läbi ajaloo marginaliseeritud/tõrjutud, ei omistatud ka neil helgeil 60-ndail naistele samavõrd suurt tähtsust kui ülejäänuille, peamiselt meestest koosnevale grupile.



Sam Val,
Robert Frank,
Ed Bland ja
Ben Carruthers.



Argus Juilliard, Peter Bogdanovich,
Adolfas Mekas, Shirley Clarke ja
Marvin Karparkin.



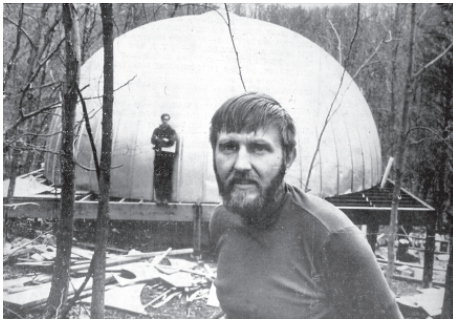
Paljudele on **John Cassavetes** ameerika sõltumatu filmitööstuse D. W. Griffith või Louis Lumière. Tema tööd osutavad siin räägitavast mõnevõrra erinevasse suunda. Ta oli edukas filmija televisiooninäitleja, kes elas sel ajal New Yorgis ja oli huvitatud teistsugusest filmist – sellisest, mis oleks rohkem näitlejasõbralik, vähem nõudlik näitlejameisterlikkuse koha pealt ja peegeldaks samas ka ümberolevat maailma. Tema esimene film “Varjud” räägib New Yorgist, see on tehtud NYs ja tegeleb rassi- ning klassiprobleemidega. Lugu on väga kaasaegne ja üleüldse mitte sarnane sellega, kuidas lähenes neile asjadele tollane Hollywood.

Cassavetesel õnnestus teha täispikk mängufilm, mis vastas enam tema maailmanägemusele ja oli osa toleaeegsest edumeelsest lähenemisest kinematograafia rolli. Seega on tema töö osa uuest realistlikust suunast, mis oli tollal omane ka poola ja prantsuse uuele lainele. Ta mitte ainult ei filminud, kaamera õlal, vaid ka monteeris ise saadud materjali, kuna oli vastu tavapärasele stuudiosüsteemile. Studio oli tema jaoks tehas, kus on kangid ja hammasrattad ja kus kogu töö on jaotatud. Sellises tehases ei puutu režissöör kaamerat ega pane filmi kokku, see on nagu autotööstus või puidutöökoda. Ja see polnud Cassavetesele mingil juhul vastu võetav.

The New York School of Cinema oli küllaltki vaba ja avatud rühm filmitegijaid, millesse kuulus nii Cassavetes kui ka **Lionel Rogosin**, inimesed, kes soovisid teha mängufilme, ning noored dokumentalistid või eksperimentaalfilmist innustunud tegijad, nagu Mekas, kes tegid päevikulaadseid filme või filme elavast teatrist.

John Cassavetese “Varjud”.

John Cassavetes.



Stan Vanderbeek ja "kinotrumm".

Stan Vanderbeek oli filmieksperimentaator, kes töötas kollaažitehnikas, kasutas animatsioonivorme. (Filmilõike aadressil: <http://www.revoir.com/html/vanderbeekprojection.html>) Vanderbeeki tööd olid üsnagi poliitilise suunitlusega – ta kasutas satiiri külma sõja ja USA – NSVLi vastuseisu peegeldamisel. Üks tema filmidest kandis näiteks nime "**Achoo Mr Kerroschev**", mis oli Monty Pythoni laadne lähene mine päevapoliitikale. Vanderbeeki tööd olid 50.–60. aastatel muuseum otseseks eeskujuks **Terry Gilliamile**. Vanderbeek töötas välja omalaadse kino – "kinotrummi" (*moviedrum*). See püstitati New Yorgi lähedale ja oli tõepoolest senistest hoopis erinev – selle asemel, et istudes vaadata ees helendavat ekraani, oli saal ehitatud nii, et film jooksis laes ja seda vaadati lamades.

Ja see oli tõepoolest väga unelmlik filmi vastuvõtmise viis ning sealjuures küllaltki eksperimentaalne narratiivi kogemise viis, abstraktne – selline, mis ei pea alati olema loogilises suhestatuses maailmaga. Lisaks sellele, et see oli eksperimentaalne ja avatud vastuvõtmise moodus, oli see ka väga osaluslik – esitades ühtviisi nõudmisi ka vaatajatele nendepoolseks tagasisideks. See oli kinovorm, mis aktiveeris, elustas filmikunsti vastuvõtmise ja tajumise ruumi; kui tavalisel, konventsionaalsel filmi tarbimisel on omamoodi seinad selle vahel, kuidas film on tehtud ja kuidas seda vastu võetakse, siis oli Vander-

beeki kinomudel teatud "käed külge" lähenemine. Ning sealjuures väga avatud, nimelt võis igaüks tulla ja tuua sinna oma töid. Seega oli see väga kollektiivne, ühistegelik ja avatud kino kogemus.

"**Pull My Daisy**" (1959) põhineb biitkirjanik **Jack Kerouaci** avaldamata näidendil, filmilindile võttis Kerouaci teose **Robert Frank**, rootsi sünnipära fotograaf, kes on praegu tuntud vaikelupiltidega. Pärast emigreerumist USAsse alustas ta esmalt Guggenheimi stipendiumi toel mööda riiki ringi rännates, tehes pilte sellest, mida nägi. See, mida ta nägi, oli nii-öelda USA tagumine külg, reisi saaduseks raamat "**Ameeriklased**" (1955). Raamatu avaldamise järel asus ta elama New Yorki ja alustas tööd selle filmi kallal, mis esitab omakorda New Yorgi avaliku elu varjatud külge – biitnikke. Seda osa New Yorgi *scene*'ist, mida märkis džäss, eksperimentaalkunst ja omaette elustiil.

"**Pull My Daisy**" on iseloomustatud kui dokumentaalfilmi, kuid tegemist on pisiasjadeni läbi mõeldud linateosega. Filmis esitavad biitkirjanikud versioone iseendast, ent selles astuvad üles ka New Yorgi koolkonna kunstnikud, näiteks tegi seal kaasa Ameerika kunstielus olulist tähtsust omav **Larry Rivers**, kes on filmis täiesti fiktsionaalses rollis. Silmanähtavalt fiktsionaalset osa mängis ka **Allen Ginsburg**. Lisaks talle tegi biitkirjanikest kaasa ka **Gregory Corso**, Ginsburgi hea sõber **Peter Orlovsky**, kes nimetas end "vene poeediks", ja **Jack Kerouac** ise, kes oli filmis kaadritagune jutustaja. Film karkeerib biitkultuuri erinevaid tahke: me näeme teatud rituaale biitlikust eluviisist: marihuaana suitsetamine, luule lugemine ja sinna juurde improviseerimine, õlle ja viina joomine, lihtsalt hea ajaveetmine, džäss kuulamine. Seega on siin teatud mängulisust biit-eluviisi iseloomustamisel, kuid samal ajal on selle sama eluviisi paroodiat.

Film on üles ehitatud ühe perekonna päevakroonikana, millesse tungivad biitnikud. Nad tulevad sisse, tunnevad end mõnusalt ja ei lähe enam ära – suitsetavad marit, joovad oma viina, loevad oma luulet, käivad vahepeal sihitult väljas, vedelevad niisama ja nagu kiiluvad end sellesse ameerika perekonna portreesse. Ühtlasi on film ka omamoodi metafoor sellest, kuidas biitnikud soovisid sobituda 50-ndate lõpu Ameerika normaalellu. Ameerikale oli see majandusliku ja ühiskondliku õitsengu, “normaalsuse” ajajärk, kus kultuurilised erinevused olid väga väikesed. Biitnikud soovisid omal viisil sobituda sellesse eisenhowerlikku ameerika normatiivsusse, seega on see film teatud laadi vastukultuuri komöödia, vastamisi siis biitnikud ja Ameerika keskklassi perekond.

Filmi ühte kõrvalosa mängib **Alice Neel**, kes hoiab pildil Ameerika lippu.



“Pull My Daisy”. Alice Neel.

Muuseas esineb *Union Jack* filmi ühe autori, Robert Franki piltides tihti iroonilise tagamõttega. Pildil on üks kõnealuse filmi huvitavamaid hetki, kus suur lipp paiguti varjab kõnelejat, tehes rääkimise peaaegu võimatuks.

Kui “Pull My Daisy” oli paroodia New Yorgi idaosa B-kultuurist, omaette versioon *underground*’ist, siis hoopis autentsem *underground*’i käsitlus kerkis esile järgmise näitleja, kirjaniku ja filmitegija **Jack Smithi** töös, kes oli sel ajal üks võtmefiguure. Ta polnud küll

sama tuntud kui teised tema eakaaslastest filmiloojad, kuid tal oli täita oma roll kontrakultuuri antisotsiaalses anti-kunsti maailmas. Siinjuures peab märkima, et tihti kujunesid tuntud kunstnikud just “ikonoklastidest”, ja kohandusid hiljem süsteemi. Enamik nende töid on jõudnud ka muuseumidesse või muudesse ajalooarhiividesse, ent nende hulgas oli ka eriti silmapaistvaid tege-lasi, kes tulid kultuuri küllaltki äärmusliku lähenemisega ja säilitasid selle ka pärast süsteemi vastuvõtmist. Samas jäid nad siiski peaaegu tundmatuks. Smithi on hakatud uurima pärast tema surma ja avastatud, kuivõrd oluline oli ta kogu ajastule. On asutatud isegi rühmitus, mis tegeleb tema filmide restau-reerimisega.

Tema enim tuntud töö on “**Flaming Creatures**” (1963). Esmalt keelati see isegi eksperimentaalfilmide festivalil, filmi koopiaid jahtis New York City politsei ja filmi tõttu sattus vanglasse ka Jonas Mekas. See on vaieldamatult üks Ameerika uue laine New Yorgi koolkonna kõmulisemaid ja vastuolulise-maid filme ning vahest ka Smithi enda võtmetöö.

Smithi huvitasid 1930.–40. aastate Hollywoodi klišeed – toonane armastuse-vihkamise teema, erilist huvi pak-kusid talle toleaeagsed B-filmid, mis ar-vati välja nn suurest kinokunstist. Hu-vitav oli Smithi jaoks naise seksuaalsuse liialdatud kujutamine, mis juhtis ta tä-helepanu teatud näitlejannadele. Üheks neist oli **Maria Montez**. Montez oli B-filmide täht “Universali” studios, ta oli esinenud mitmetes töödes, mis kujuta-sid olematut, ajaloovälist aega, n-ö Ali Baba ja 40 röövli aega, või džunglifil-mides. Smith jumaldas teda ja selliseid filme.

Ken Jacobsi filmis “**Blonde Cobra**” mängib Smith peaosas, see on iseendast vaese mehe versioon Hollywoodi vae-semast toodangust; filmis on palju tä-helepanu dekoratsioonidel, kostüümi-

Carmen Miranda.



del, liialdatud *make-up*'il ja see on nagu karikatuur naise seksuaalsusest. Kõik niisugune meeldis Smithile, sest see valgustas mingil moel üht Ameerika ühiskonna vasturääkivust, mis puudutas suhtumist naise seksuaalsusse – ühelt poolt oli maskuliinne ühiskond sellest võlutud, teisalt suhtuti sellesse äärmiselt puritaanlikult, püüdes säilitada naise traditsioonilist rolli ühiskonnas. Jack Smith oli ka *gay*, seega üks homofilmide elukäijaid.

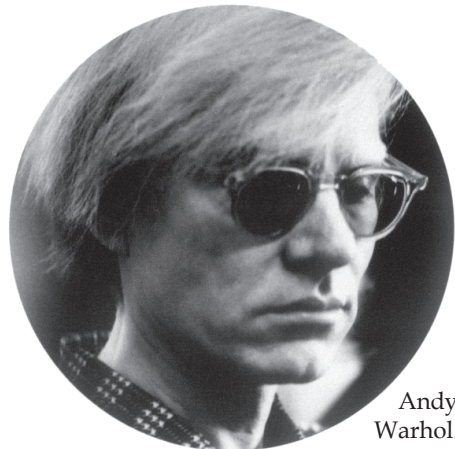
Maria Montezest paremini tuntud on võib-olla **Carmen Miranda**. Miranda oli üle maailma tuntud brasiilia laulja. Kurioosne oli tema puhul, et Hollywoodis anti talle alati selliseid brasiilia bimbo rolle, kel tuli kanda väljakutsuvaid kostüüme ja rääkida aktsendiga inglise keelt, ehkki Miranda oli väga hea haridusega naine ja tal oli suur näitlemis- ja laulmiskogemus juba seljaga. Hollywood andis talle aga ladina-ameerika sekspommi osa, kelle tunnusemärgiks sai suurte sulgedega kübar. Taas on siin näide sellest, kuidas Hollywood ja valitsev kultuur püüavad ma-

ha suruda seksuaalsuse tahke, luues sellest liialdatud kuvandeid. Freud nimetaks seda seksuaalsuse tõrjumiseks – ja see oligi, mis Smithi huvitas. Ta tundis, et on suutnud esile tuua ameerika kultuuri ühe vasturääkivuse ja töötas selle kallal oma filmides edasi.

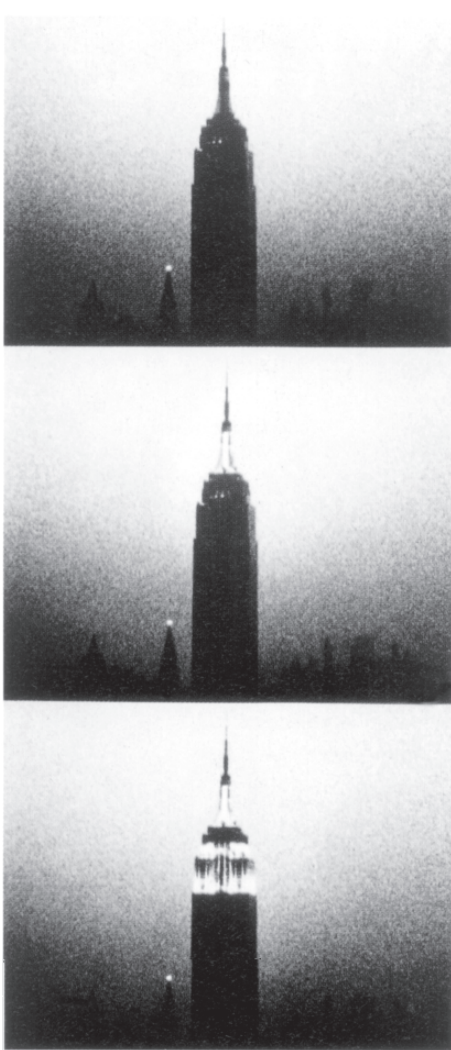
Teiseks sellesse aega kuuluvaks homokino elukäijaks oleksid **Andy Warholi** filmid.

Jonas Mekas korraldas filmiõhtuid, millest võtsid osa filmitegijad, esitledes seal parajasti valmimisjärgus olevaid teoseid. Ürituse nimi oli *Filmmakers Cinematheque* ja see ringles mööda New Yorki püsiva asupaigata. *Cinematheque*'i ringkonnas liikus väga tugev visuaalse kunsti meister, kes leidis, et ka tema võib teha filme. See mees oli Andy Warhol. Ta oli väga huvitatud reklaami-maailmast, sellest, kuidas töötab meedia, ja ka filmistaari-tööstusest. Ta oli juba teinud pilte **Liz Taylorist**, **Marilyn Monroest**, ees oli töö **Elvis Presley** piltidega. Nimetatud staarid pakkusid Warholile huvi kui ameerika kultuuri ikoonid.

Peale selle huvitus ta uuest meediast – filmist. Warhol tahtis kinole läheneda, nagu puuduks sel igasugune ajalugu, ta tahtis alustada otsast peale. Seda näitavad tema mustvalged helita filmid, mida peale selle näidati veel aeglasema kiirusega, nii et nad vilkusid,



Andy Warhol.



kui neid vaadata. Oli ka filme, mis võetud üles staatilise kaameraga, neis puudus igasugune teemaarendus ja montaaž. Nende töödega astus Warhol üles iganädalastel filmiõhtutel *Cinematheque*'is. Näiteks film suudlemisest "**Naomi and Rufus Kiss**" (1964), mis viis tagasi kino algusaegade juurde. **Thomas A. Edisoni** kompanii tegi samuti filmi "**The Kiss**" juba 1890. aastate keskel. Tahtmatult või mitte, jälgendas Warhol oma filmides varase kino ajalugu.

Üks ta tuntumatest töödest sel perioodil oli kaheksatunnine "**Empire**" (1964). See oli üheksa päeva pikkune portree Empire State Buildingust, mille

võttis filmilindile Jonas Mekas. Filmis on tunda Empire State Buildingu ikoonilisust, fallilisust tema seksuaalsest küljest ja samuti ka kinos istumise tüütust, kui silme ees vilgub tundide kaupa mustvalge pilt ühest majast. Hiljem hakkas ta tegelema näitlejate ja lugudega, huvitav on siinjuures see, et üks näitlejaist, kellega ta töötas, oli transvestiitnäitleja **Mario Montez**, kelle nimi võis tulla ka austusavaldusest Jack Smithi lemmiknäitlejannale. Montez astus üles mitmetes Warholi narratiivsetes filmides. Neil oli heliriba, näitlejate tööd oli monteeritud ja neis oli juba kasutatud liikuvat kaamerat, kuid valdavalt olid nad väga staatilised – samuti varasema kino variandid, peegeldades helifilmi algusperioodi. Ka toona oli kaameratöö väga staatiline, tehti pikki võtteid, et heli korralikult lindistada.

Andy Warhol polnud sel ajal ainuke kunstnik, kes oli huvitatud filmitegemisest. Hoopis rohkem *underground* oli Saksamaal alustanud kunstnike rühmitus, millele tekkisid järgijad Prantsusmaal, Jaapanis jm – rühmitus nimega "**Fluxus**". (<http://www.fluxus.org/>)

"Fluxus" oli kunstivastane liikumine. See oli omavahel küllaltki lõdvalt seotud kunstnike rühmitus, millel polnud rohkem kui 40–50 liiget. Grupi võtmeisikuks oli graafilist disaini õppinud leedu immigrant **George Maciunas**. New Yorgis sai ta tuttavaks vendade Mekastega, ta tuli välja ka plaaniga lubada kunstnikel üürida Sohos väikese raha eest kinnisvara ja ehitada sinna oma stuudiod. Tegemist oli vägagi mitmekülgse ja aktiivse inimesega. Filmi maailma jaoks on ta oluline seetõttu, et töötas kunstnikega, kes olid huvitatud *performance*'itest, madalaeelarvelistest kunstitöödest, mida oleks saanud hõlpsasti levitada. Ja muidugi huvitas teda film, ta oli lisaks kõigele muule olemoodi vanamoodne *cinophile*.

Liikumise nimi oli, nagu öeldud, "**Fluxus**" ja tihti on seda kirjeldatud kui

neo-dada-liikumist.

"Fluxusel" oli väga lihtne kunstitegemise viis, nende töödega oleks hakkama saanud igäiks, siin oli liikumine iseenesest juba väga osaluslik kunstitegemise vorm. Maciunas võrdles "Fluxust" **Buster Keatoni** või **vendade Marxide** filmidega. Ja tõepoolest, "Fluxuse" filmides *performance*'ites on midagi, mis meenutab 30. aastate komöödiad ning vendade Marxide anarhismi. Vennad Marxid kasutasid komöödiat kriitiliselt, omamoodi antisotsiaalselt. Nende töödes on isegi midagi ebaviisakat, häbematut, võib öelda, et nad on omamoodi poliitilise diskursuse karikatuurid. Nii oli ka "Fluxus" huvitatud teatud poliitilisest mõõtmest. Ehkki "Fluxuse" toodang ei sarnane eriti vendade Marxide tegevusrikaste filmidega, on neis seda, mis toob meelde just Marxe.

Muidugi on "Fluxuse" filmid siiski midagi muud – tüüpiline flux-film on minut pikk, seda ei näidatud mitte kinos, vaid läbi 8 mm filmi projektsiooniaparaadi, nn *flux-box*'i, mida võis hõlpsasti ka ise valmistada. Seetõttu muutus film ka kunstitudengite huviobjektiks, sest oli odav, lihtsalt toodetav ja levitav. Film oli samuti ka kunstimaailma ajalugu, nii kubistid, dadaistid kui ka futuristid tundsid huvi filmi ja selle väljendusvõimaluste vastu, kuid neile oli see vaid meedium, uus väljendusvahend, nende jaoks polnud veel olemas n-ö *art-cinema*'d ega selle ajalugu. Kunstiturul polnud sellel meediumil veel kohta; kui toona oli olemas turg "kaunitele kunstidele" nagu maalid, skulptuurid, siis film oli selgelt alaväärtustatud kunstiliik.

Paul Sharits andis oma panuse nn *flicker*-filmidega (e k vaste võiks olla välk- või vilkfilmid). Tema filmis "**Sears Catalogue**" (1966) vahelduvad silmale raskesti tabataval kiirusel 30 sekundi jooksul esemed kaubamaja kataloogist. Searsi kaubamaja oli üks tun-

tumaid USAs 1940–60-ndatel ja igal aastal anti välja mahukas kataloog uutest kaupadest. Sharits pildistas peaaegu kõik leheküljed sellest väljaandest – õigupoolest mitte kõik leheküljed, talle pakkusid huvi naismodellid ja masinad ning sellest ühendusest tekkis huvitavaid kombinatsioone. Sharits kasutas montaaživõttena nn kiirtulemontaaži, kus kaadrid järgnevad üksteisele peaaegu pealestikku. See on film, mis peaaegu ületab vaatamispiiri, ta on film, mida võib nimetada "graafiliseks filmiks" nagu **Fernand Leger'** filmi "**Le Ballet mécanique**".

Kõige kuulsam flux-film nii kiiresti ei liikunud. Võib öelda, et oli kahte sorti flux-filme: kiired nagu Sharitsil, kus iga kaader erineb teisest ja kogu film on äärmiselt kineetiline, ja aeglased filmid, õigemini öeldes, väga aeglased filmid. Juuresoleval pildil on üks õhtu aastast 1965, kui renditi nädalalõpuks võimas kaamera (*high-speed-camera*) ja vändati viis-kuus filmi ühe õhtuga. See pilt on tehtud filmi "**Disappearing Music For Face**" võtete ajal, peaosas mängis **Yoko**



Ono ja film põhines samuti Jaapanist pärit kunstniku **Mieko Shioimi** stsenaariumil. Kuus-seitse aastat hiljem tegi Yoko selle filmi koos **John Lennoniga** uuesti pealkirja all "**Naeratus**" (*Smile*). Stsenaariumi kohaselt vaheldub ekraanil olev nägu naeratavast tõsiseks, mis näoilmena võttis aega ehk 20 sekundit, ent *high-speed*-kaameraga kestis nimetatud ilmevahetus ligikaudu kaheksa minutit. Seega on tegemist väga juhitud ja viimistletud filmitööga. Sellest inspireerituna võttis Yoko samal õhtul osa ka teise filmi "**Silmapilgutus**" (*Eyeblink*) tegemisest, mille ülesehitus oli sarnane "**Naeratus**ega" – liikumine lahtisest silmast sulgunud silmale.

Yoko Ono kuulsaim film on ehk samal ajajärgul vändatud linatöö, mille ta samuti paar aastat hiljem uuesti tegi ja mida tuntakse ametlikult pealkirja all "**No 4**" (1966) (flux-filmide järjekorras on see film nr 12). Teine ametlik pealkiri on filmil "**Tagumikud**" (*Bottoms*). Filmi originaal, mille Ono tegi "Fluxusele", oli 8 minutit pikk; Londonis pani Ono juurde heli, värvi, lisas näitlejad, kes rääkisid oma elust. Flux-filmi originaal seevastu on mustvalge ja koosneb üksnes kuulsate inimeste tagumike lähivaadetest, teiste hulgas Yoko, tema toonane mees ja mitmed "Fluxuse" kunstnikud. See film oli seotud Ono teiste veelgi visionaarsemate projektidega, näiteks ühes oma projektis soovis ta reisida ümber maailma ja tervitada kõiki kättpidi, samuti tahtis ta üles võtta kõigi planeedil Maa elavate inimeste naeratus. Nii olid selle 60. aastatel küllaltki noore naise projektid vägagi ambitsioonikad, üleilmsed ja ka tagumike filmimine oli osa tema laiema nägemusest. See oli ühelt poolt selgelt olemuslikku laadi ja ühtlasi koomilist külge sisaldav kunstiakt.

1965. aastal tegutses filmi alal ka kunstnik **Joe Jones**, kellele kuuluvad vahest kõige kaunimad flux-filmid. Üks neist, "**Suits**" (*Smoke*), oli filmitud üli-

väikese kiirusega. Seda ei saakski nimetada flux-filmiks traditsioonilises tähenduses, vaid pigem on see rabavalt ilus pilt Jonesist puhumas suitsurõngaid. Taas on kujutatud tegevust, mis kestab reaalses elus 20–25 sekundit, kuid ekraanil võtab aega 8–9 minutit, mille kestel suits ripub õhus, andes peaaegu müstilise efekti. Suits muundub ühest vormist teise, lisades vaatepildile abstraktse mõõtme.

Paul Sharits (time.arts.ucla.edu/terminals/schneemann/sharits.gif) oli ainuke kunstnik sel perioodil, samuti ainuke "Fluxuse" liige, kes suutis filmilindil jäädvustatud kunsti ruumilikustada ka kunstigaleriis. Praegu on liikuvatest piltidest, olgu siis video või filmi kujul, saanud vältimatu osa nüüdisaegse kunsti väljapanekutel, muuseumides või kunstifestivalidel, see on saanud omaette normiks tänapäeva kunsti loomes. 1960-ndate lõpul – 70-ndate algul polnud galeriides ühtegi liikuvat pilti. Seega oli Paul Sharits oma välkuvate piltidega galeriidesse tungides tänapäeva visuaalkunsti rajaleidja. (Näide: Sharitsi töö Whitney muuseumis "**Shutter Interface**": www.filmpreservation.org/img/photo_whitney_shutter2.jpg) Sharitsi eesmärk oli viia film eemale selle illusioonikkusest, rõhutada tema materiaalset poolt – olgu see siis vilkumine või staatilisus. Sealjuures lähtus Sharits filmimasina tehnilisusest. Seega on Sharitsi peamine huviobjekt filmi tasapinnalisus, frontaalsus ja ta nähtav vormiline väljendus – vilkumine. Ja need olid ühtlasi tegurid, mis pääsesid Sharitsi töödes mõjule nii ekraanil kui ka kunstigaleriides.

Üks flux-filmi mõjukamaid kunstnikke oli **Hollis Frampton**. New York Citys elades tutvus ta Ameerika kunstielus vägagi olulist rolli mängivate skulptor **Carl Andre** ja maalikunstnik **Frank Stella**ga; ise oli ta stipendiumist elav noor fotograaf. Framptonit huvitas, mis toimub visuaalse kunsti vallas ja ta unis-

tas filmi tegemisest. Tema “**Nostalgia**” (1973) kuulub taas sellisesse kunstivormi, mida viljeldi vaid 60-ndate lõpul – nn *destruction art*. See on omamoodi autobiograafiline teos, mis viitab fotode abil Framptoni New Yorgi ajajärgu alguspäevadele. See on ka film kinokunsti sünnist, nagu see huvitas Andy Warholit – ainult kaamera, mustvalge film, staatilisus, monteerimatus – kinokunsti kallale asumine, kustutades kogu stuudiote senise ajaloo, nagu seda poleks olnudki.

Framptonile oli tema töö filmikunsti ajalugu nii, nagu see oleks pidanud olema. Frampton animeerib fotograafiat, ja seda väga lihtsal moel: ta paneb pildid kaamera ette, kuumutab neid ja kui nad lähevad põlema, hakkavad nad liikuma, saavad ruumilisteks – fotograafia lamepinnalisusest muunduvad nad liikuvaks tuhaks. See kehtib ka aja ühemõõtmelisuse kohta, mida fotod endas kätkevad, ajakild, mis on fotos, muundub kinos jooksvaks ja muutuvaks ajaks.

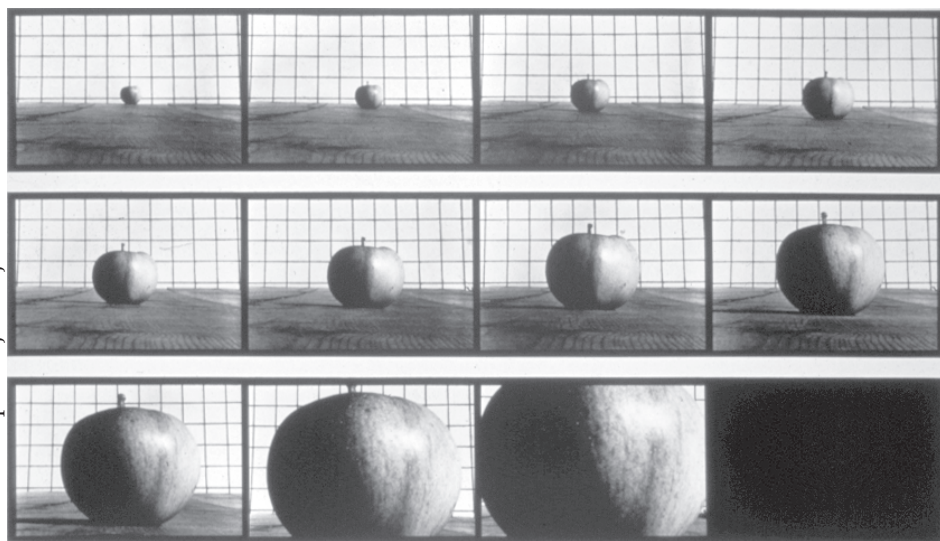
Framptoni kolmeminutised lõigud järgivad mõneti Warholi eeskujusid, sest ka Warholi varasemad filmid olid tehtud sada jalga pikkadele lintidele ja olid ligikaudu kolm minutit pikad. Oma “**Nostalgia**” juures kasutab Frampton

madala eelarvega filmidele omast võimalust, sajast linti, ja selle filmi tarbeks, mille kestus oli 36 minutit, kulus neid kümme karpi.

Frampton oli huvitatud samuti kino eelajaloost, eriti meeldisid talle **Eadweard Muybridge’i** pildid. Muybridge püüdis foto abil jäädvustada liikumist, ta alustas loomade liikumise seeriatega, seejärel pildistas inimeste liikumist. Frampton leidis, et Muybridge on mööda lasknud ühe olulise liikumise alaliigi, mida ta nimetas “juurvilja liikumiseks” (*vegetable locomotion*). Seega lavastas Frampton 1975. aastal koos oma kaaslasel **Marion Falleriga** mitu seeriat Muybridge’i järgides. Frampton eeldas, et kui Muybridge oleks teemast teinud sada fototüüdi, siis tegi tema kuusteist fiktiivset etüüdi.

Need on mõned nopped Ameerika sõltumatu eksperimentaalfilmi ajaloost, mis tõi kinno hulga uusi väljendusvahendeid. Kokku võttes iseloomustas kõiki neid tegijaid uute visuaalsete väljendusviiside otsing, lisaks veel teatud ikonoklastiline, anarhistlik lähenemine filmikunstile, filmiajaloo konventsioonivaba taasavastamine ja isikupäraste, turureeglitest sõltumatute tootmisviiside eelistamine.

Hollis Framptoni “juurvilja liikumine”.



Siinne artikkel põhineb Bruce Jenkinsi ettekandel 6. Pimedate Ööde filmifestivalil detsembris 2002. Kokkuvõtte tegi Tõnu Karjatse. Täname Harvardi filmiarhiivi ning töötajaid Bruce Jenkinsit ja Brian Meachamit.

BRUCE JENKINS on Harvardi filmiarhiivi kuraator ning Harvardi ülikooli visuaalsete ja keskkonnauuringute instituudi vanemõppejõud. Filmiteaduse alal on Jenkins kaitsnud doktorikraadi Northwestern University's, kus tema erialaks oli kino ja visuaalsete kunstide seoste uurimine. Tema kirjutisi Hollis Framptonist, Marcel Broodthaersist, "Fluxuse" rühmitusest ja Bruce Connerist on ilmunud sellistes ajakirjades nagu October ja Millennium Film Journal, neid on ära trükkunud ka Buffalo Albright-Knox Art Gallery, Pariisi Georges Pompidou Keskus, Los Angelese kaas-aegse kunsti muuseum, Museo de Arte Reina Sofía Madridis ja Fundació Antoni Tapiés Barcelonas. Enne Harvardi tulekut töötas Jenkins neliteist aastat filmi- ja videokuraatorina Walker Art Center'is, ta on õpetanud New Yorgi ja Minnesota ülikoolis ning mitmes kõrgkoolis väljaspool USA-d. Praegu kuulub Jenkins ka Londoni kino ja meediaajakirja Framework nõukogusse, Fassbinderi Fondi nõukogusse ja tegutseb sõltumatu netiväljaande Wide Angle juures. 1999 autasustas Prantsuse kultuuri- ja kommunikatsiooniministeerium Jenkinsit Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres tiitliga.

TÕNU KARJATSE (sünd. 14. novembril 1967 Tallinnas) õpib Eesti Humanitaarinstituudis kirjandusteadust ja semiootikat ning töötab "Kuku" raadios reporterina ja toimetajana.

Allen Ginsberg, 1966.

George Maciunas, 1952.

John Lennon ja Andy Warhol, 1971.



Allen Ginsberg at the Village Gate, New York, 1966. (waiden).



George Maciunas at his parent's house, New York, 1952. (Uost East East).



John Lennon and Andy Warhol, New York, 1971.

KESK SURMA KUMMASTAVAI VARJE I

Manson, Macbeth, POLANSKI

MIKITA BROTTMAN

Hirmuga ma olen õhtustanud ühes lauas, õud, mis on kodus minu mõrvamõtteis, ei ehmata mind.

William Shakespeare, "Macbeth".
Tõlge Jaan Kross.

Juuli keskpaik, 1969. Oma esimese lapse tuleku ootuses elevil Roman Polanski lõunastab produtsent Michael Klingeriga Kensingtoni Poola Klubis. Polanski tunnistab Klingerile, et tema elu on harva nii õnnelik olnud. Näib, et emotsionaalsel tasandil hakkavad asjad tema jaoks lõpuks ometi paika minema.

Polanski naine Sharon, kes on kaheksandat kuud rase, on kannatamatu. Ta tahab sõita ruttu Los Angelesi, et hakata nende uut kodu lapse tulekuks ette valmistama. Lennufirma ei anna talle lendamiseks luba ning Roman korraldab nii, et naine saab oma uue kutsika Prudence'i seltskonnas QE 2 pardal koju sõita. Polanski ise, olles laevareisiks liiga kannatamatu, lubab talle paari päeva pärast L. A-sse järgneda. Kui ta laeva pardal Sharoniga hüvasti jätab, vilksatab peast läbi jube mõte: "Sa ei näe teda enam kunagi." See hoiatav eelaimus ei taha kuidagi enam peast välja minna. Ta jätab Sharoni laevale ning jalutab tagasi auto juurde, püüdes surma hingust küljest raputada lubadusega helistada oma sõbrale, *Playboy* impresario Victor Lownesile, et süüa *Playboy* Klubis ja ehk mõne tüdrukugagi tutvust teha...



8. august, 1969. Reede kell 18.00. Polanski sõber ja kaasmaalane Voytek Frykowski läheb Beverly Hillsi Wilshire'i hotelli külla oma sõbrale, näitleja Vitold Kaczanowskile, kes vedeleb hotelli kunstigalerii vaibal ning valmistub oma uue näituse avamiseks. Voytek kutsub Vitoldi ja tema sõbratari Christine Larene'i õhtul enda *girlfriend*'i Gibby Folgeri, Sharon Tate'i ja Jay Sebringiga sööma, et pärast minna Sharoni ja Romani koju Cielo Drive'i kanepit suitsetama. Aga Vitold peab lõpetama galerii ettevalmistuse ning ütleb kutsest ära.

Voytek edvistab oma uute roosade lillemuustriliste pükstega.

"Kui sa tahad olla homo, siis ole," naerab Vitold. "Aga siis hakkavad homod sulle külge."

Voytek ütleb Vitoldile, et on juba üheksandat päeva meskaliinikaifi all.

20.45. Jay Sebring jõuab Sharoni kutsel Cielo Drive'i. Jay, Sharon, Voytek ja Gibby lähevad "El Coyote'i" restorani sööma. Pärast restorani tulevad nad tagasi Polanski majja Cielo Drive'i.

23.30. Gibby läheb magamistuppa. Jay ja Sharon lähevad Sharoni tuppa juttu ajama. Voytek viskab pikali elutoa diivanile, mis on kaetud hiiglasliku Ameerika lipuga.

24.08. Cielo Drive'i maja ründavad tundmatud inimesed või tundmatu inimene. Sharon ja tema sündimata poeg pussitatakse surnuks. Tapetakse ka Jay Sebring, Voytek Frykowski, Abigail Folger ja noormees nimega Steven Parent, kes külastas majahoidjat William Garretsoni.

Samal ajal lõunastab Polanski Londonis Victor Lownesiga Playboy Klubis ning läheb koju Easton Place'ile koos tüdrukuga, keda Lownes kirjeldab kui "bimbot". Kumbki meestest ei mäleta tüdruku nime.

Kõrvalepõige 1970. aasta jaanuari. Vähem kui kuus kuud hiljem hakkab Polanski filmima Shakespeare'i tragöödiatest seda kõige pahaendelisemat, "Macbethi".

* * *

1957. Poola Filmiakadeemia, Üödê. Noor Roman Polanski näitab oma esimest filmi, kolmeminutist *horror*'it "Kuritöö" või "Mõrv". Pimedas hiiliv varjulaadne noaga kuju, kes on näha ainult rinnast allapoole, avastab lahtise ukse tagant magava mehe ning pussitab teda enne äraminekut mitu korda. Filmis ei ole dialoogi, ainult pime tegevuspaik ja kõle mõrvaakt.

Polanski järgmistes filmides, mille hulka kuuluvad "Nuga vees" (1962), "Vastikus" (1965), "Cul-de-Sac"/"Ummik" (1966), "Kartmatud vampiiritapjad" (1967) ja "Rosemary laps" (1968), on kõigis pikaks venitatud, surmaga lõppeva vägivalla ja kaose stseen. 1969. aastaks hakkasid paljud kriitikud arvama, et oleks juba aeg, kui noor ja lootustandev režissöör hakkaks teema filme millestki muust peale seksi, mõrvade ja vägivalla. Aga kuigi tema eelmised filmid tunduvad sunduslikult brutaalsed, siis näib, et tegelikult hoidis



Sharon Tate'i ja Roman Polanski laulatus.



Roman Polanski ja Sharon Tate filmis "Kartmatud vampiiritapjad".



"Kartmatud vampiiritapjad".
Paremal Roman Polanski.

Polanski end suurimaks pingutuseks – "Macbethiks" (1971).

Vähemalt nii näivad arvavat kriitikud. William Shaw kirjutab: "Mõrv, moonutus ja jäsmete eraldamine on esitatud sellise vastutustundliku tähelepanuga detaili suhtes. Polanski vägival-lakasutus muudab Macbethi tegude õuduse katsutavaks ja eksimatuks."¹ Wendy Rogers Harperit šokeerib see, kuidas Polanski "värvib tselluloidi pu-

naseks, kirjeldades graafiliselt ja brutalselt neid juhtumeid, mida Shakespeare ainult nimetab: Macbeth vastaste sõdureid kirvega surmamas, Duncan taan Cawdorit poomas, Macbeth Duncanit korduvalt pussitamas, Macbethi käsilased Banquot mõrvamas või Macbethi pere vägistamine ja hävitamine, Macduff Macbethil pead maha raiumas. Lõmastatud kehad ja verd täis pritsitud sõnumitoojad kuhjuvad ekraanil.”² Normand Berlinis tekitab õudust filmi “moonutatud kehade, purustatud jäsemete, läbilõigatud kõride, mahalöödud peade, veriste nägude – õuduste paraadi” litaania ning ta hoiatab oma lugejaid, et “Polanski viis õudusi näidata ei ole vaibunud”.³

Alastus, hullus, veidrad seksuaalsuhted, erinevad neurootilised sündmõtted... kedagi ei üllata nende elementide äratundmine filmis, mis on tüüpiline Polanski morbiidsele kujutlusvõimele. Kuid oma istmetel ebamugavalt nihelema sunnib inimesi hoopis vägivalla hulka, mida see film sisaldab. Seda ebamugavust on tihti sõnastatud varjatult. Nigel Andrews ajakirjast *Sight and Sound* kritiseerib “filmi üldist püüdu demüstifitseerimise poole”.⁴ Kenneth Rothwell väidab, et ei ole rahul filmi kõleda nihilismi viljatu maastikuga.⁵ Aga see ei ole loomulikult tegelik probleem. See, mis paneb inimesi end ebamugavalt tundma, on fakt, et Polanski on otsustanud teha nii vägivaldse adaptatsiooni äärmiselt piinarikkast loost nii ruttu pärast hirmuäratavat tragöödiat isiklikus elus. Ausad ja põhjalikud kriitikud, nagu Paul Zimmerman, ütlevad otse välja:

Paralleelid Mansoni mõrvade ja nende ilusate, neetud Macbethide hullude, veriste tegude vahel surusid end vaatajale peale, nagu oleks Shakespeare'i tragöödia andnud Polanskile võimaluse elada välja tema enda keerulisi tundeid seoses müstika, vere, kurjuse ja kättemaksuga. [- - -] Kõik, mis siin on head, näib olevat vaid ettekääne lähi-



võtetele nuga, mis meeste, naiste ja laste kehadest veregeisreid avavad. Ei ole jäetud kasutamata ühtegi võimalust verepulmi pidada. [- - -] [Film on] psüühiliste sündmõtete mõistuspärastamine. [- - -] kunstiteos Buchenwaldi, Lidice ja, jah, Mansoni mõrvade suursugusel viisil.⁶

Ajakiri *Time* märgib, et “Polanski tunneb end kõige kodusemalt musta maagiaga tegeldes [- - -]. Tema kiindumus üleloomulikkudele on nii vaoshoidmatu, et mõned filmis tavalisust kujutavad stseenid näivad olevat lausa pealiskaudselt lahendatud”.⁷ Ajakirjas *Women's Wear Daily* tõdeb kriitik Gail Rock, et vägivald, mida Polanski näitab, ületab isegi Mansoni ja tema perekonna oma. Ta kaebab, et “[film on] rünnak publikule, mis näib juhtivat meie tähelepanu kõrvale “Macbethi” intellektuaalsest torkest, muutes meid tapa-
hoogude pealtvaatajateks, mille kõrvale Mansoni ja tema sõbrad kahvatuvad”.⁸ Selles valguses on kuidagi irooniline, et ajakirjanikud, kes kirjutasid *Time*'i ja *Newsweek*'i, kirjeldasid Mansoni mõrvade jubedusi, võrreldes neid Polanski



Roman Polanski "Macbeth".



filmidega. *Time*'i järgi on mõrvad "sama õudsed kui see, mida on kirjeldanud Polanski filmiotsingud inimloomuse pimedates, melanhoolsetes nurgatagustes", ja *Newsweek* võtab kokku, et need kuriteod ületavad isegi Polanski.⁹

Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*'i kriitik, kirjeldab samuti ausalt oma tundeid filmi kohta: "On võimatu vaadata Roman Polanski lavastatud filmi ja mitte reageerida rohkem kui ühel tasandil sellistele kaadritele nagu laps, kes "enneaegselt rebitakse ema üsast". Polanski tegelased meenutavad Mansonit [- - -] nad on ebaintelligent- sed, rumalad ja neid kannustavad sügavad ja häbiväärsed himu ja vägivalda kaevud."¹⁰ Kõige rahutum on aga Pauline Kael, kes kirjutab *New Yorker*'is: "Mansoni mõrvades oli kõhedaks tegev element, millele avalikkus reageeris. Kuigi me teame, et Roman Polanskil ei olnud oma naise, sündimata lapse ja sõprade mõrvaga mingit seost, näisid tapatalgud olevat realiseerunud visioon tema õudusunenäolikest filmidest. Ja selles seoses, mis me lõime, oli häbi ja süüme element. [- - -] [Polanski] ei saanud tegelikult aru [- - -] kas veidra lihtsameelsuse vormi või jagatud teadvuse tõttu [- - -] et see seos oli vältimatu [- - -] [aga] vaataja näeb Mansoni mõrvu "Macbethis", sest režissöör on need sinna pannud."¹¹

Mõistagi on Polanski põiklev ja kaitseb end selliste väidete vastu. Interv-

juus Bernard Weinraubiga *New York Times Magazine*'ile 1971. aastal vaidleb ta väitega, et film on vägivaldne, sest: "[- - -] näidend on vägivaldne. Ja elu on ka vägivaldne [- - -] kui sa ei näita [vägivalda] realistlikult, siis on see ebamoraalne ja ohtlik. Kui sa ei vii inimesi endast välja, siis see on siivutus."¹² Intervjuus Sydney Edwardsiga *London Evening Standard*'ist püüab Polanski juhtida avalikkuse tähelepanu Mansoni mõrvadelt kõrvale, ja oma elu varasemate sündmuste poole. "Kui üldse miski," ütleb ta Macduffi lossi ründamise kohta "Macbethis", "on nende stseenide põhjustajaks, siis see, mida ma elasin läbi kaua aega tagasi Poolas [- - -] kui kaks noort natsiohviteri astusid meie korterisse [- - -] ja ma nägin neid ühte naist viiendalt korruselt juukseidpidi trepist alla vedamas. Mõrvarite suhtumine "Macbethis" on nende natsiohviteride suhtumine".¹³ Hiljem väidab Polanski siiski oma autobiograafias, et intsidendi tunnistaja oli tegelikult tema isa, mitte tema. ("Ta oli näinud, kuidas ühte naist juukseidpidi trepist alla tassiti. Me istusime ja ootasime, tuba valgustas ainult pliidi kuma. Tegevusetusest lakkusin oma sõrmi ja joonistasin nendega seinale haakristi. Mu isa pühkis selle vihaselt ära".)¹⁴ Pole kahtlustki, et väike Roman Polanski, varjudes nagu rott Krakówi sõjas purustatud getos, on tunnistajaks kirjeldamatutele jubedustele, mille hulka

kuulub ka tema ema ja vanaema ajamine Auschwitzis rongile natside poolt. Kuid Polanskile lähedal seisvad inimesed näevad sellistes ütlemites, nagu *London Evening Standard*'is avaldatu, tahtlikku puiklemist. Paljud tema sõbrad ja kolleegid tunnevad, et ta valis "Macbethi" omamoodi suurejooneliselt vastuseks meedia survele näitamaks kõigile, et ta ei ole kontrolli kaotanud iseenda üle. Martin Shaw, kes filmis mängib Banquot, usub, et "Macbethi" filmimine on Polanski omapärane moodus leppida tohutu leinaga. ("[- -] Igaühel on oma viis mingi kohutava sündmuse väljendamiseks või lunastamiseks ja ma usun, et see on tema viis.")¹⁵ Tegelikult muutub Polanski kaasstsenarist filmi juures Kenneth Tynan võtete jooksul üha murelikumaks, kuna talle näib, et Polanski muudab "Macbethi" oma elus hiljuti toimunud traagiliste sündmuste makaberlikuks taaselustuseks. Tynan tunnistab, et tunneb rahutust, kuid allub siiski Polanski kehtestatud reeglile, et võttel nendest mõrvadest ei räägita. Tynan jõuab lõpuks seisukohale, et Polanski usub, et kurjuse jõud on tõeline, selge jõud. Režissööri väidetavat paranoiat teavad kõik, kuid paljud, kes teda tunnevad, usuvad, et Mansoni mõrvad on viinud ta üle paranoilise psühhoosi piiri. "Nad ütlesid [- -] et mulle ei ole vaja teha psühhoanalüüsi, sest ma olen täiuslikult tasakaalus," väidab Polanski, "see tegi mind väga kurvaks, sest olen end alati hullumeelseks pidanud."¹⁶

Vaid kõige arglikumad ja ettevaatlikumad kriitikud analüüsivad seda filmi ilma Polanski isikliku elu seikadele viitamata ja peavad õigemaks, järjekindlamaks ja kindlasti palju maitsekamaks käsitleda "Macbethi" vägi-valda märkide ja piltide iseseisva kogumina, mis on sõltumatu igasugustest seostest režissööri biograafia või eraeluga. Kuid keegi ei oska hinnata Polanski filmi kogu dramaatilist mõju teadmata,

mis juhtus sellel hirmsal 1969. aasta augustiõhtul Bel Airis. Võib-olla valib ta selle narratiivi teadlikult selleks, et leppida tolle palava augustiöö sündmustega, võib-olla on mängus hoopis teised, veidramad tegurid, kuid selge on, et Polanski tõmbavad selle loo poole, vähemalt algselt, väga isiklikud põhjused. Tegelikult muudavad Polanski varasemat elu ja Mansoni kohtuprotsessi puudutavate detailide uuemad paljastused keerulise seostevõrgu Polanski, Mansoni mõrvade ja Shakespeare'i "Macbethi" vahel üha hirmutavamaks ja müstilisemaks.

* * *

*... ta on maanteekraavis maas,
kakkümmend laia haava peas,
neist surmaks ka vähim piisav...*

Nuga sukeldub inimese lihasse, rebides seda ja lastes välja paksu tuksuva vere. "Macbeth" on lugu, mis lõhnab "verise hukkamise" järele. Polanski filmi avaepisoodis "raiuvad, torkavad, purustavad, murravad ja lõhuvad sõjakirved, noad, odad, mõõgad ja nuiad".¹⁷ Shakespeare ei tee sellest küll saladust, kuid Polanski näitab lahingut, nagu see on päriselus. Duncan (Nicholas Selby) on kaetud "paakil haavadega", tema keha on pussitatud üha uuesti ja uuesti Macbethi saatusliku pistodaga, kuni tema nahk on "hõbedane kullakarva veres". Tema kaks teenrit on tapetud sama vägivaldselt, pussitatuna omaenda pistodadega, "näod näotult verised". Metssas jahti pidava Banquo paiskab hobuse seljast maha lendav nool ning talle lüüakse kirves selga, nuga kõrri ning "kakkümmend surmahaava pähe" enne kojujõudmist, raputama "verist tükka" rahutu kuninga (Jon Finch) poole. Macduffi loss purustatakse, tema naine, lapsed ja teenijad piiratakse ümber nende oma kodus, kui peremees on ära, ning surmataakse torkehaavade rahe. Finaalis, kulmineeruv lahingus, tapetakse nii Macduffi (Terence Baylor) kui

ka Macbethi viimased meeleheitel käsilased vaenlaste nugaodega enne viimast surmalööki, mis raiub puhtalt läbi Macbethi selgroo – seda stseeni on kõige paremini kirjeldanud Normand Berlin.

Kui Macbeth ronib trepist üles, et jõuda Macduffini, lahutab tolle metsik löök Macbethi keha peast. Polanski kaamera järgib pead, kui see kehast lahkub ja põrandal vee-reb [- -] ja kaamera näitab peata keha, mis sekundiks balansseerib trepiastmetel, enne kui kaldub tahapoole ning kukub trepiastmetest alla. Öudne, rõve, realistlik stseen. Shakespeare laseb Macduffil lavale tagasi tulla, Macbethi pea teiba otsas; Polanski näitab, kuidas see sinna sai.¹⁸

Paheliselt füüsilised on pussitamise stseenid tõesti – kuid need kõik on esile kutsunud Shakespeare, kelle kujundid on liidetud lõputute allusioonidega torkavatest nugaedest, sondeerivatest mõõkadest ja inimliha läbistavatest pistodadest, alates Macbethi enda pistodast, mille tera ja käepide on kaetud “vereklimpidega”, kuni meeleheitliku palveni, et “puss ei näeks mul enda löödud haava”. Oma viimases “verelõõsas” väidab Macduff, et tema “hää!” on tema “mõõgas”. Malcolm (Stephen Chase) kardab, et “meeste naeratusis on pistodad” ja Macbeth kiidab oma isiklike palgamõrvareid “väärt kõrilõikajatena”. Ja kõige lõõvamalt on kirjeldatud Šotimaad kui naist, keda rünnatakse noaga ja “iga päev tal haavad liсандuvad”.

Pärast Steven Parenti keha šokeerivat avastamist, kolm kuulihaava rinnus ja üks näos, lösakil tema enda auto ratta najal, nägid 9. augustil Cielo Drive'i majja sisenevad L. A. politseinikud midagi, mis meenutas vaateakna mannekeene, mis on kastetud punasesse värvi ja siis suvaliselt murule laiali piljutud, jäsemed jäigalt suunatud erinevatesse suundadesse. Kui politseinikud

lähemale jõudsid, mõistsid nad, et tege-mist on päris inimeste kehadega, nii metsikult surnuks pussitatud, et kõigi peale kokku oli 169 torkehaava. Maja ees murul lebab Voytek Frykowski keha, kes, nagu hiljem selgub, on meeleheitlikult vastu pannud, kuid surnud 51 torke- ja kahe kuulihaava tagajärjel, mis on rindkeres tekitanud väga tugeva verejooksu. Tema pea pihta oli 13 korda löödud tõmbi esemega, mis hiljem osutus relva pidemeks. Kaugemal, basseini pool, lamab Voyteki sõbratari Gibby Folgeri vereplekilises valges öösärgis keha, keda on enne kättesaamist jälitatud majast välja ja üle muru, ulatusliku verejooksu on põhjustanud 28 torkehaava südamesse ja selle ümbrusse. Eesruumis, kamina kõrval, lebab Sharoni sõbra Jay Sebringi verest tühjaks jooksnud keha, mis on kaetud kuivanud vere ja torkehaavadega. Ja seal põrandal, teisel pool diivanit, lamab kaheksandat kuud raseda Sharoni keha, seljas vaid aluspüksid ja rinnahoidja, tapetud 16 sügava torkehaavaga rindkeresse ja selga, mis läbistavad südame, kopsud ja maksa. Surma põhjuseks on verekaotus. Kõik kohad on verd täis. Kõigi ohvrite surma põhjuseks on verekaotus, nad on sõna otseses mõttes verest tühjaks jooksnud. Kõiki on pussitatud 7 kuni 30 korda, lisaks on nende pihta tulistatud. Paljud pisematest torkehaavadest on tege-likult surmavad – “neist surmaks ka vähim piisav”.

Üks Polanski “Macbethi” alguskaadritest näitab piinapingile seotud taan Cawdorit. Järgmisena tehakse montaažilõige millelegi, mida Kenneth Rothwell kirjeldab kui “brueghellikku õudusunenägu”¹⁹ – see on hiiglaslik tapalava, kus võllas juba ripub mitu meest, helis domineerib surmakorin. Lõõtsutavad ja higistavad surmamõistetud ootavad hukkamise järjekorras, sellal kui pikki kõisi visatakse graatsiliselt üle võllapuu. Ühte vangi, kes hakkab vastu



“Macbeth”.

ning rüseleb timukatega, kes üritavad talle köit ümber kaela panna, pekstakse niikaua, kuni ta alistub. Kui Cawdorit hukkama hakatakse, lükatakse ta üle lossi rinnatise, kus ta sureb brutaalset surma, rippudes kaela ümber seotud keti otsas.

Metsikud hukkamised peegelduvad võrdsetl eredalt kujutatud poomises ning kägistamises. Üks asjadest, mille nõiad liiva sisse maha matavad, on timuka poomissilmus võllapuu küljest. Kaevunöör, mida kasutati kaevust vee võtmiseks Duncani surmaööl, lõpeb jämeda, silmusesarnase konksuga. Enne kui eelmisest mõrvast käed verest pestud saavad, näeme juba järgmisi käsi kannatamatult kellanööri tõmbamas. Sama kujundit kasutatakse Burnami hiie üleloomuliku Dunsinane'i mineku puhul. Banquo kukub hobuselt lõksu tõttu, mis koosneb pinguletõmmatud noore puu ümber kinnitatud köie aasast. Üks Macduffi lastest jäetakse surnult heinavankrisse, kõri ümber pingul köis. Purustatud kaelaga taan Cawdor ripub keti otsas ning ta laip kiigub, moodustades õhus ringe. Samal ajal tuuakse Macbethile Cawdori rõngasvapp, mille kuningas uhkelt kaela riputab.

Kuid Shakespeare'i näidend sisaldab kõigest kahte tegelikku viidet poomisele. Esimest siis, kui kohe pärast oma esimest mõrva vaatab Macbeth oma “timuklikke käsi”. Teine vihje on siis,

kui ta käskjalga ähvardab: “Kui räägid valet, siis oksas rippuma pead elavalt, nii kaua kuni nälg su närtsitab.” Mõlemad kujundid on eredad, kuid metafoorsed. Polanski annab meile sama tõelisuses.

9. august 1969. Öö pärast tapatalguid Cielo Drive'is. Üheksa või kümne miili kaugusel vaikse Los Felizi nimele elamurajooni äärelinnamajas lamavad põrandal kaks verrega kaetud surnukeha. Mõlema kaela ümber on silmus. Need on Leno ja Rosemary LaBianca, kelle valisid tapmiseks suvaliselt Charlie ja tema Perekkond, kes hiilisid keskööl äärelinnas ringi ning kelle käed sügelesid tegevuse järele. Leno lamab elutoa põrandal. Silmus tema kaela ümber on nii pingul, et nähtavasti on teda sellega kägistatud, nöör on kinnitatud suure lambi külge. Tema käed on nahkrihmaga selja taha seotud.

Rosemary lamab ülakorrusel magamistoas maas oma abieluvoodi kõrval. Tema käed ei ole seotud, aga nagu ka abikaasal, on tema pähe tõmmatud padjapüür ja ümber kaela on keritud lambijuhe. Juhe on seotud ühe külge kahest magamistoa lambist, mis mõlemad on pikali lükatud. See, et juhe on väga pingul ja Rosemary kehast veidi eemal on teine vereloik, viitab sellele, et ta võis üritada roomata mööda magamistoa põrandat telefonini, tõmmates seda tehes lambid pikali.

Nöörid leiti ka kahe Cielo Drive'i ohvri kaela ümbert – Sharon Tate'i ja Jay Sebringi. Enne kui seltskond lahkub Spahni talust, meenutab Charlie Texile, et too võtaks nööri kaasa ja seesama nöör ripub üle ühe Cielo Drive'i külalistetoa laeprussi, moodustades omamoodi ajutise topeltvõlla ning ühendades Sharoni ja Jay keha. Ja kuigi kuulus "staaride koroner" doktor Thomas Noguchi otsustas selle fakti diskreetsuse mõttes lahkamise aruandest välja jätta, mainis ta kohutupsessil, et ühel kehal olid ebaharilikud jäljed küljes. Nimelt Sharoni omal. Need olid köiejäljed tema vasakul põsel. Pärast nende marrastuste põhjaliku uurimist arvas Noguchi, et Sharonit oli poodud. Ta kiirustas märkima, et poomine ei olnud kindlasti otsene surma põhjus ning arvatavasti rippus ta üleüldse kokku vähem kui minuti. Kuid ta oli üsna kindel, et marrastused Sharoni põsel olid köiejäljed.

Äkki viisid just need köiejäljed Polanski poomise kujundini, kui ta hakkas tegema oma versiooni "Macbethist"? Võib-olla ei suutnud ta oma mõtetest kustutada pilti peaaegu üheksandat kuud rasedast, lämbuvast ja nende uue kodu laetala küljes abitult rippuvast Sharonist? Äkki läidab see nägemus tema kinnisidee poomisest ja kägistamisest tema järgmises filmis? Või äkki toidab seda kinnisideed üks teine nägemus – kujutlus Sharonit jagamas elu viimaseid hetki oma eksarmukese Jay Sebringiga, seotuna tema külge sama köiega, elus ja surmas. Kui politsei küsitles Polanski seoses Sharoni ja Jay suhtega, mainis too, et kuulsuste juuksur oli sadist ja köiefetišist, kes armastas nii sidumist kui ka lämmatamist. "Jay hakkas mulle väga meeldima," tunnistas ta ühel ülekuulamisel L. A. politseijaoskonnas. "Ma tean, et tal olid oma "üleskeerajad" (Polanski väljend *hang-ups*). Talle meeldis tüdrukuid piitsutada. Sharon rääkis, et Jay oli ta kord voodi külge sidunud [- -] Väga naljakas, aga väga kurb."²⁰

¹ Shaw, William P., 1986. "Vägivald ja visioon Polanski "Macbethis" ja Brooki "Learis"". *Literature/Film Quarterly* 4, 211.

² Rogers Harper, Wendy, 1986. "Polanski versus Welles..." *Literature/Film Quarterly* 4, 203.

³ Berlin, Normand, 1973. "Macbeth: Polanski ja Shakespeare". *Literature/Film Quarterly* 1: 4, 290–298.

⁴ Andrews, Nigel, 1972. "Macbeth" (arvustus). *Sight and Sound* 41:108.

⁵ Rothwell, Kenneth, 1973. "Roman Polanski "Macbeth"": 71–75.

⁶ Zimmermann, Paul, 1974. "Veri ja vesi". *Newsweek*, 1. juuli 1974, lk 94.

⁷ "Macbeth" päevalguses" (intervjuu). *Time*, 25. jaanuar 1971.

⁸ Rock, Gail. *Women's Wear Daily*, tsit. Leaming, Barbara, 1982. "Polanski: filmitegija kui vuajerist". Hamish Hamilton: New York.

⁹ Vt Leaming, 1982:72.

¹⁰ Ebert, Roger. *Chicago Sun-Times*, tsit. Parker, 1993. "Polanski". London: Gollancz, lk 189.

¹¹ Kael, Pauline. *The New Yorker*, jaanuar 1972:7.

¹² Vt Weinraub, Bernard, 1971. "Külaskäik Roman Polanskiga". *New York Times Magazine*, 12. detsember 1971:72.

¹³ Sydney Edwards. *London Evening Standard*, tsit, Parker, 1993:90.

¹⁴ Polanski, Roman, 1984. *Roman by Polanski*, London: Heinemann, lk 264.

¹⁵ Martin Shaw, tsit. Parker 1993:181.

¹⁶ Michale Delahaye ja Jean-Andre Fisch. "Intervjuu Roman Polanskiga", *Cahiers du Cinéma in English*, 1966 veebruar. Ümbertrükk: Polanski, Roman, "Kolm filmistsenaariumi". London: Lorrimer, 1975.

¹⁷ Shaw, William P. 1986:211.

¹⁸ Berlin, Normand. 1973:297.

¹⁹ Rothwell, 1973:72.

²⁰ Tsit. Parker, 1993:106.

(Järgneb)

Kogumikust "Necronomicon. Book Two" tõlkinud ELEN LOTMAN

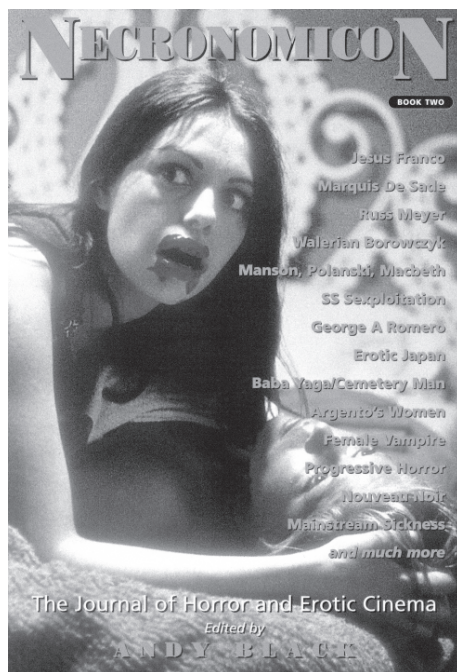
"NECRONOMICONI" SARI JA TEISI KIRJASTUSE "CREATION BOOKS" VÄLJAANDEID

Maailmas üllitatakse aasta-aastalt üha rohkem teatmeteoseid ja monograafiaid filmikunstist ning selle olulisematest nähtustest, žanritest ja esinajatest.

Enamasti keskendutakse peavoolukinole ja laiemate masside huvidele. Esmavajadusi rahuldavad tõenäoliselt sellised regulaarsed väljaanded nagu "Leonard Maltin's Movie & Video Guide", "Variety Movie Guide", "Time Out Film Guide" ja "The Virgin Film Guide". Loomulikult on samalaadseid leksikone veel kümneid ja kümneid.

Tõelisi filmifriike varustab juba seitsekaheksa aastat neid huvitava lektüüriiga kirjastus "Creation Books", mille peakontor asub Londonis. Tõenäoliselt kõige populaarsemaks müügiartiklikuks on raamatusari "Necronomicon: The Journal of Horror and Erotic Cinema", mille peatoimetajaks on Andy Black. "Necronomicon, Vol. 1" (1996; ISBN: 1-871592-37-2) alustas ilmumist üpris paljulubavalt. Köites leidusid artiklid kultusõudukast "The Texas Chainsaw Massacre"; "Hammer Filmsi" toodetud õudukate ühest olulisemast naisstaarist Barbara Steele'ist; prantsuse kõmuliseimast ja ühtlasi produktiivseimast sadomasohhistlike pornofilmide loojast Jean Rollinist; Bernardo Bertolucci "Viimases tangost Pariisis"; šokikirjanduse klassiku H. P. Lovecrafti teoste ekraniseeringuist; Marco Ferreri, Pete Walkeri, Dario Argento, Herschell Gordon Lewise iseäralikemast filmilavastustest jpm.

Raamatust "Necronomicon, Vol. 2" (1998; ISBN: 1-871592-38-0) on pärit ka sellest ajakirjanumbri ilmuma hakkav järjejutt. Lisaks Roman Polanski lavastatud friigifilmidele on teoses palju



muudki üldharivat. Pikemalt on käsitletud üliproduktiivse hispaania filmimehe Jesus Franco sürrrealistlike seksifilme (teatavasti on tegemist mehega, kes on lavastanud oma enamasti tühi- sed linalood kokku 55 pseudonüümi all!). Eraldi uurimused on pühendatud poola-prantsuse kineastile Walerian Borowczykule, jaapani avangardistlike pornofilmide meistrile Hisayasu Satole, naisvampiirlusele, *SS Exploitation*-produksioonidele (svastikad, bordellid ja ohjeldamatu lihahimu!), "seksifilmide Eisensteiniks" kutsutud ameeriklase Russ Meyeri tippfilmi "Mudhoney" saamisloole, David Fincheri menufilmi "Seitse" taustsüsteemide lahtimõtestamisele.

"Necronomicon, Vol. 3" (1999; ISBN: 0-953656-40-3) jätkas kultuslike õudus- ja erootikafilmi perverssuste

analüüsimist. Kirjastuse "Creation Booksi" asemel andis raamatu välja "Noir Publishing". Sedakorda olid kesksemateks märksõnadeks Mario Bava filmilooming, Just Jaeckini lavastatud erootikafilm "O lugu", Brian Yuzna šokkerid ja ekraanidiiva Soledad Miranda.

Trükivalgust on näinud ka "Necronomicon, Vol. 4" (2000; ISBN: 0-953656-43-8). "Necronomicon, Vol. 5" (ISBN: 0-953656-45-4) jõuab kirjastuse kinnitusel lugejani tänavu septembris.

"Necronomiconi" kõrval on Andy Black koostanud raamatu "The Dead Walk" (2000; ISBN: 0-953656-42-x), olles ise selle põhiautor. Lisaks varasematele "Muumia"-filmidele on põhjalikumalt analüüsitud Stanley Kubricku futuristlikku põnevikku "Kellavärgiga apelsin", Sam Raimi kurikuulsat hirmufilmi "Evil Dead" ning Lucio Fulci ja George A. Romero zombifilme.

Teisi kirjastuse "Creation Books" väljaandeid:

Hunter, Jack. "Inside "Teradome": An Illustrated History of Freak Film" (1995; ISBN: 1-871592-41-0).

Kerekes, David, Slater, David. "Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film from "Mondo" to "Snuff"" (1998; ISBN: 1-871592-20-8).

Brottman, Mikita. "Hollywood Hex: Death and Destiny in The Dream Factory" (1999; ISBN: 1-871592-85-2).

Curry, Christopher Wayne, Curry, John W. "A Taste of Blood: The Films of Herschell Gordon Lewis" (1999; ISBN: 1-871592-91-7).

Flint, David. "Babylon Blue: An Illustrated History of Adult Cinema" (1999; ISBN: 1-840680-02-4).

Sargent, Jack. "Deathtripping: the Cine-

ma of Transgression" (2000; ISBN: 1-840680-54-7).

Sargent, Jack, Watson, Stephanie. "Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies" (2000; ISBN: 1-871592-68-2).

Stevenson, Jack. "Addicted: the Myth and Menace of Drugs in Film" (2000; ISBN: 1-840680-23-7).

Brottman, Mikita. "Meat Is Murder!: An Illustrated Guide to Cannibal Culture" (2001; ISBN: 1-840680-40-7).

"Renegade Sisters: Girl Gangs on Film" (2001; ISBN: 1-840680-71-7).

Schreck, Nikolas. "The Satanic Screen: An Illustrated Guide to the Devil in Cinema" (2001; ISBN: 1-840680-43-1).

Boot, Andy. "Fragments of Fear: British Horror Films" (2000; ISBN: 1-840680-55-5).

Hunter, Jack. "The Bad Mirror" (2002; ISBN: 1-84068-072-5).

Fuchs, Christian. "Bad Blood: An Illustrated Guide to Psycho Cinema" (2002; ISBN: 1-840680-25-3).

Giles, Jane. "Criminal Desires: Jean Genet & Cinema" (2002; ISBN: 1-84068-068-7).

Sargent, Jack. "Naked Lens: Beat Cinema" (2002; ISBN: 1-840680-41-5).

Schreck, Nikolas ja Zeena. "Demons of the Flesh: The Complete Guide to Left Hand Path Sex Magic" (2002; ISBN: 1-84068-061-X).

AARE ERMEL

LIINA UNT

Teatrikunstniku side lavastusega lõpeb järsult: pärast esietendust panen ukse enda järel kinni ja see ei ole alati lihtne. Olen seda tööd pikka aega endaga kandnud ja nüüd korraga pean ma ta andma teistele hoida. Väga raske on käia oma tükke vaatamas. Isegi siis, kui tulemust ei ole põhjust häbeneda, on see natuke valus, sest ikka on olnud mingid pisiprobleemid ja alati jääb kahtlus, kas see, mis ma teen, on ikka õige. Kõige rängemad on peaproovid, kus ma istun saalis selleks, et näha halba, otsin vigu, mida saaks veel parandada. Ma ei usu, et läbinisti ohutu, ilus ja turvaline lavakujunduse loomine on võimalik. Sellest kõigest tulenevalt ma püüan nad võimalikult ruttu unustada.

Informatiivne vahelepõige

Läinud sajandi viimase kümnendi keskel toimus eesti teatrikunstnike seas põlvkondade vahetus. Tegelikult muutus ka terminoloogia: teatrikunstnike asemele ilmus lavastuskunstniku ja stsenograafi mõiste. Muutusi tegijad: korraga tegutsesid kõigis teatrites sel alal uljas-südid tüdrukud. Sageli Liinanimelised, sageli atraktiivse atitüüdiga ja enamasti ka intellektuaalselt löögi-valmis. Muidugi muutusi ka lavapildid ja kostüümid, kõige rohkem aga vist lavaruum, selle tajumine ja täitmise mõtestamine kõige laiemas tähenduses.

Liina Unt (s 1977) on end oma senistes töödes tutvustanud mõõduka neokonservatiivina ("Ei mingit postmodernistlikku veiderdamist!" – tsitaat kriitikast), kus atitüüdi atraktiivsuse tagab tavalisest kõrgem intellektuaalne valmisolek. Lõviosa oma töödest on ta teinud Tartus "Vanemuises": "Robin Hood" (1997, Emajõe Suveteater), "Bolero" (1998), "Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga" (1998), "Ihnur" (1999), "Charley tädi" (2000), "Pühak" (2001),

"Lindude ooper" (2003). Aga töötanud ka mujal, nii et varsti saab Eesti teatri-tele ringi peale: "Kuningas John" (Kuressaare Lossihoov, 1998), "Kuningas Arhispektrum Hüpotetikus Esimese langus ja tõus" (Linnateater, 2001), "Popcorn" ("Ugala", 2002), "Suur ime" (Nukuteater, 2002). Erinevalt kolleegidest on kogu tema senise karjääri vältel praktika tihedalt seotud ka teooriaga: magistritöö "Kohtade lavastamine" (2002), ettekanded, artiklid. Lavastajad teavad, et uut tööd alustades tutvub Liina kirjandusliku materjaliga süvatasandil.

Ruumikirjeldusi näidendi tekstis ma reeglina ei loe – eriti esimestel aastatel mõjusid nad pärssivalt. Näidendis on ju nii palju rohkem võimalusi, kui selle paari faktiga öeldud. Ma ei näe ruumi, kui ma loen. See tuleb hiljem. Näen tegelasi. Kõige vähem näen ma lavalist keskkonda. Ei ole vahet, kas idee tuleb tänaval vastu, kohtad raamatust või näed unes. Või näed puu otsas – et just see üks puuok on see, mis vaja. Aga see on alles ideepoeg, küsimus on, mis temast edasi saab.

Ma ei taha öelda, et ma tegelen materjali interpreteerimisega, aga omamoodi nii see on. See tähendab, et juba eos me teame koos lavastajaga, et seda teksti peab olema võimalik mitut moodi lugeda, esimene impressioon ei ole üks ja ainuvõimalik, omavaheline kohtumine lavastajaga võib teda oluliselt muuta. Siis, kui ta kohtub trupi energiaga, ta muutub, see võib olla kolmas ja väga radikaalne muutus.

Teatritöös ma armastan ideid ja inimesi. Kui üks neist ära kaob, vahetan ma eriala.

Parapsühholoogiline vahelepõige

Teatavasti on üks oluline osa teatrikunstniku tööst suhtlemine: lavastaja,



Liina Unt veebruaris 2003.
Harri Rospu foto

direktori, lavastusala juhataja, õmblejate, puutöömeeste ja muidugi näitlejatega (kellele mõnikord tuleb kostüüm diplomaatiaga “selga rääkida”). Kui Liina, loomult ikka lauge ja tasane, läks teatrisse oma esimest iseseisvat tööd tegema, juhtus imede ime: keegi oleks nagu mingi lüliti peale vajutanud ja kõik need õiged sõnad suhu pannud. Ja veel suurem ime on see, et see kõik kehtib tänase päevani.

Kui on suuremamahuline töö, siis joonistan alati skeemi – tegelaskond, näitlejad, kus on kostüümivahetused, kes tulevad sisse, kes välja, rekvisiit. See hoiab tükki minu jaoks koos. Suurvoormi, Shakespeare'i või ooperi jaoks on see eriti vajalik, et teada, millises pildis ma mingi koloriidi üles ehitan. Küll ma unistan sellest, et ma mõtlen mõtte välja ja järgmisel hetkel saan perfektselt teostatud lava, et jääks ära maketi tegemine, joonistamine. See agoonia kõike laua taga valmis mõelda, see on hirmus valus. Ideed on ilusad, aga nad on nii efemeersed, mida meie töö paraku ei ole.

Muidugi on meie töö kompromiss, aga see ei ole see, millest tuleks teatrit tehes mõelda. Tähtsam on, et igas uues etapis võib kujundusse midagi juurde tulla ja see muutub kokkuvõttes paremaks. Ma ei usu, et kompromiss oleks teema, millest ükski teatrikunstnik tahaks rääkida. Sest enamasti lõpeb see ikka kirumise ja halamisega. Kui inimene oma tööst hoolib, on võimalik saada imepäraseid tulemusi.

Ja kui meil oleks tõesti piiramatud materiaalsed võimalused, teeks see elu lihtsamaks, aga ta ei muuda seda, mis on inimeste peas. Niisiis kahe otsaga asi. Ühelt poolt sunnivad piirid otsima teistsuguseid lahendusi, ärgitavad teistmoodi mõtlema. Mul poleks ju midagi selle vastu, kui mul oleksid kogu maailma võimalused, kellele see ei meeldiks? Aga see ei tähenda, et neid kõiki peab korraga rakendama. Oht efektidega üle pakkuda on ju niikuinii. Tõeliselt segab ja

piirab ikkagi ideede puudus või rohkus. Piirid, mille inimene ise endale seab. Ideede ees oleme me kõik kaitsetud.

Igal kompromissil on piirid. Kui kaob kõige tähtsam, kui jääb ainult tühi vorm, siis ei ole mõtet ja tuleb loobuda. Olen selles olukorras olnud, ja ma kahetsen siiani, et ma rumalast kohusetundest jäin paigale, kuigi oleksin pidanud sirge seljaga ära minema. Sest see ei olnud enam minu lugu.

Ajaloolisele Tõele pretendeeriv vahelepõige

Liina on sünnilt teatrilaps, kelle lapsepõlve jooksumaadeks Draamateatri pikad koridorid, õhtujuttudeks kogu teatri repertuaar. On avastanud end mäletavat asju, mida ei tohiks, – võib esitada detailseid kirjeldusi Voldemar Panso “Inimesest ja inimesest”, kuigi sünniaasta seab kahtluse alla, kuidas seda näha sai. Kõige olulisem, mida see teatrilapsepõlv andis, oli maailma mängulisuse tajumine, avastus, et iga olukorda saab erinevalt mõista, juhtida, ka lõpetada. Sel ajal töötas Draamateatri peakunstnikuna Liina ema Aime Unt, üks Eesti hinnatumaid oma alal, kes juba pikemat aega tegelnud Kunstiakadeemias ka noorte stsenograafide koolitamisega.

Algklasside-aegne klassikirjand “Kelleks tahan saada?” tõi kaasa esimese teadliku vale: kõigi autojuhiks ja õpetajaks ihalejate vahele tundus nii kohatu öelda “teatrikunstnikuks”, et otsustas kiirelt: tahan ka õpetajaks! Sealtpäele algasid kõhklused elukutse valikul, mis tegelikult kestavad siiani. Pärast keskkooli oli üks variant minna Tartusse semiootikat õppima. Või siis Kunstiakadeemiasse, aga hoopis maali. Tegelikult kestavad kõhklused siiani.

Pea tunnistama, et olen kriitika suhtes vastikult tundlik. Eelkõige tööprotsessi ajal, kus kõik on hirmus haavatavad. Kõikvõi-

malike visuaalsete alade puhul, kus tulemus on kohe silmaga näha, tundub inimestele sageli, et nad valdavad seda automaatselt. Kodukootud ekspertiis on võrdlemisi ohtlik. Teine asi, mida ma kardan, on see hea maitse doktriin. Et kõik on selline "kõrralik". Ära tehtud. Nii peab olema, sest nii on alati olnud.

Teatrikunstniku oma käekiri? See on veidi ohtlik asi. Liiga kindel käekiri hakkab määrama aine valikut, tekib oht muutuda üht kindlat tüüpi materjali kunstnikuks. Muidugi, paratamatult on igalühel oma maitse, oma stiil. Minu käekiri ilmneb kõige selgemalt ehk koloriidis. Värvide maailm laual on väga oluline. Enamasti on minu lavad koloriidilt vaiksed ja varjundirikkad. Ma ei taha tappa näitlejat, vaid vastupidi, tahan teda esile tuua.

Üldhuvitav kõrvalepõige

Liina ei ole kivilinna-inimene ega paadunud metsainimene. On hoopis mereinimene. Kui suvel mere äärde ei pääse, tunneb ahistust.

Järgmine reis võiks viia Uus-Mere- maale. Miks? Sest mitu sõpra on sellest kohast imelugusid rääkinud.

Kui näeb keskkonnas intrigeerivat kaadrit, püüab selle fotopaberile. Aga pigem loodust või interjööri kui inimesi.

Võib kiidelda hästi arenenud enesealahoiuminstinktiga. Millele vaatamata võtab ette elu esimese langevarjuhüppe, ja seda varem, kui iganes keegi arvata oskab.

Mõnda erilisse kohta – metsa või maa alla – teatrikujundust tegema olen alati nõus minema. Kui on vähegi usaldusväärne kamp. Siin on üks "aga". Kaks-kolm aastat ruumi analüüsiga tegelemist on tekitanud minus respekti ruumi vastu. Lavakeskkond on turvaline, nullpind, tema tähenduste pagas on viidud miinimumini, sest pärast iga etendust kustutab ta end ära, väljaspool klas-

sikalist teatrilava asuvad ruumid aga pakuvad nii palju võimalusi, et need õiged välja noppida ja kõlama panna on natuke hirmutav ülesanne. Seal on ruum ootamatu tege lane, kellega ma ei ole varem kohtunud, ja ma ei tea kuni esietenduseni, kuidas ta käitub, kelleks muutub.

Eelkõige peab ruum olema elus. Sellepärast ei satu ma eriti näiteks muuseumidesse. Kunagi olin Sankt-Peterburgis, oli oktoobri lõpp, oli ilus kollaste lehtedega sügis. Ööbi sime ühes puumajas Vassili saarel, allkor rusel oli klassikaline klaasidega veranda ja üks tühi tuba klaveriga. Mäletan, ühel varahommikul hüüsin alla klaverit mängima. See oli täiuslik keskkond, see kõik kokku. Üleminek kadunud aja hinguselt räpasele tööstuslinnale.

Isiklik vahelepõige

Inimesena on Liina hele ja helde, sumbe ja malbe. Lapsepõlves, kinnitab ta ise, veel eriti malbe – kolmandiku võrra rohkem kui praegu. Oma töödes põhjani minev, annab lahtise käega teatrile nii oma oskused, mõistuse, südame, hinge kui ka selle, mis hinge taga.

Sealjuures oskab naerda nii, et see mõjub korraga ülimalt kergemeelselt ja ka ülimalt põrmustavalt.

Kui Liinast oleks siiski saanud õpetaja, ei tahaks olla see koolipoiss, kes peab õpetaja Undile tunnistama, et kodutööd on tegemata.

Mäletad, Tom Stoppardi "Arkaadias" nad otsivad võrrandit, millega saaks kogu maailma korruga kirjeldada. Isegi siis, kui ühelgi inimesel ei ole võimalik seda haarata ja kirja panna, peab see võrrand ju põhimõtteliselt olemas olema. Ma ei igatse taga maailma, mida saaks mahutada ühte võrrandisse, aga sellest mõtlemine tundub ikkagi väga võluv.

SVEN KARJA

THEATRE**VALLE-STEN MAISTE. *Let's Talk About Love***

Maiste analyses the concept of passion dramas on stage in recent productions of Estonian theatres: Tiit Palu's "Scales of Joy" and "Now and Forever" at Endla, and Peeter Tammearu's "Niskamäe's Passions" at Ugala. The author looks at the clichés accompanying with such a topic, and the irrelevancy of the productions with contemporary paradigms.

ANDERS HÄRM. *Ene-Liis Semper: Empty Room and Stage Sculpture*

Anders Härm takes a look at Ene-Liis Semper's stage sets, associating them with Semper's work in action art and installations. Additionally, the artist herself replies to questions telling about her major recent works, co-operation with theatre directors and the main inspirational motifs.

AARE PILV. *Tartu-Unt. Summary*

Relying on the recent production of Mati Unt, "Brother Antigone, Mother Oedipus" at "Vanemuine", Aare Pilo describes Mati Unt as a dramaturge who treats myths (starting with Unt's first relevant play "Phaeton, Son of the Sun"), also as the one who has been introducing theatre innovations into today's theatre. Pilo additionally tackles Unt's phenomenon in Tartu productions that are united by the world on stage in the mythical time and space.

PILLE-RIIN PURJE. *"The Cat Miaows and the Dog is Waiting its Day"*

The section "Actors and their roles" portrays the "Vanemuine" actor Tambet Tuisu's stage presence in "Roberto Zucco" (dir. Tiit Ojasoo) and "Brother Antigone, Mother Oedipus" (dir. Mati Unt), presenting the actors previous work as parallels.

VAINO VAHING. *Garbo*

Vaino Vahing dramatises a little scene of life in connection with Mati Unt's gift on the occasion of Professor Luule Epner's jubilee.

TOOMAS LÖHMUSTE. *Kaarup and Emotional Magic Fields*

A student remembers his teacher, Karl Ader, on his 100th anniversary, analysing and comparing the methods of the legendary stage speech instructor against the background of today's trends.

ANTS JÄRV. *"August Often Went to the Summer Theatre of German Artisans' Theatrical Society"*

On the occasion of the 150th anniversary of August Wiera, an overview of his role and importance in the development of Estonian theatre is presented.

PERSONA GRATA. *Liina Unt*

Sven Karja portrays one of the most successful Estonian theatre artists of the younger generation, including her childhood influences and biographical incidents.

MUSIC**ANTI MARGUSTE *Replies***

Estonian composer and music teacher Anti Marguste (b 1931) first graduated from the Tallinn Polytechnic Institute as an economist (1953) and only then the Tallinn State Conservatory where he studied composition (1960). His teacher was composer Mart Saar and later Anatoli Garšnek. From 1962 up to now Anti Marguste has been teaching music theory subjects at the Georg Ots Tallinn Music School. His music largely relies on folk music. In his interview Marguste talks about his ideas of creating and teaching music, musical tastes, etc.

THEODOR W. ADORNO. *Modernism*

Translation of chapter "Moderne" of the book "Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen" by Theodor. W. Adorno, one of the 20th century's most influential thinker and writer about music. The article is supplemented by Professor Jaan Ross's commentary "Adorno, music and society". (The article continues in the following copy.)

MART JAANSON. *Modernism in the Mirror of Our Time. Days of Pärnu New Music 2003*

The Pärnu New Music Days took place again between 22 and 26 January 2003. The festival of the 20th century modern music – uniting concerts and conferences – was born in Pärnu in 1988. Until 1994 these events were organised in Pärnu. Between 1995 and 1998 the days of new music took place in Tartu; this year they were continued in Pärnu. The Days were initially started on the initiative of the then students of the Tallinn Conservatory, primarily Andrus Kallastu (now studying at the Helsinki Sibelius Academy), and they were organised by the Estonian Arnold Schönberg Society (in 1998 by the NYDD Group). The organiser and artistic director of the Pärnu New Music Days 2003 was the chairman of the Estonian Arnold Schönberg Board, composer and music critic Märt-Matis Lill (currently studying at the Helsinki Sibelius Academy). Several conference papers were dedicated to the meaning of the notion of modernism ((Märt-Matis Lill, Evi Arujärv), Jaan Ross introduced T. W. Adorno's book "Introduction to Music Sociology", Mart Humal analysed the piano piece "Night Fantasies" by the USA modernist Elliott Carter. The paper of art historian Ants Juske treated the notion of postmodernism. Eda Jaanson, Rein Veidemann, Märt Väljataga and Jaak Rähesoo spoke about literary and cultural theories. The programme included concerts of new music and performances of modern art.

SIMMO PRIKS. *August Wiera 150*

An overview of August Wiera, actor, musician and theatre director who worked at the Tartu Vanemuine theatre at the turn of the 19th and 20th centuries. Wiera is considered to have laid the foundation of Estonian national music theatre. He staged a musical performance with Estonian cast in Tartu in 1883 when the audiences could enjoy P. A. Wolff's melodrama

"Preciosa" with C. M. von Weber's music.

TIIA JÄRG. Sergei Prokofjev 23 April 1891 – 5 March 1953

Fifty years have passed since the death of the composer and pianist Sergei Prokofjev. The article takes the reader back to the day in March 50 years ago. The funeral procession included Estonian composers Ester Mägi and Veljo Tormis, and music historian Vilma Paalma. On the very same day the news about Stalin's death was finally made public.

FREDERIC CHIU of Prokofjev and Himself

Frederic Chiu is one of the most interesting contemporary pianists who has recorded for Harmonia Mundi the entire Prokofjev's piano oeuvre. He has also met the composer's sons Oleg and Sojatoslav; conversations with the former especially helped him to understand the great composer's music. In March Chiu performed in Tallinn, playing Prokofjev's First, Third and Fourth Concertos for piano and orchestra. The concert was dedicated to Prokofjev's 50th anniversary of death.

HEILI MEIBAUM. Baroque in the Draughts of Openness. Impressions and Thoughts about the Festival "openBaroque 2003"

In recent years, the programme of the music festival organised by Andres Mustonen has evoked much discussion. The problem seems to be too much openness as for the notion of Baroque. This time the festival included musicians from the Orient. Isn't it high time to change the misinforming title of the festival?

CINEMA

MÄRT KUBO President – Politician or a Man of Ideals

Political review of Rein Raamat's (b 1931) documentary "Estonian Choice 2001" ("Raamat-Film", 2002) that records our last presidential elections. The article presents parallels with recent parliamentary elections and analyses the political situation in today's Estonia. Kubo concludes that such films are most necessary, if not for anything else then certainly to help understand today's circumstances 10 – 10 years later.

DONALD TOMBERG. Improvised Story and a Genre Game

A review of Rando Pettai's (b 1965) debut feature film "Made in Estonia" (Ruut Pictures, 2003). The reviewer finds the comedy where the main characters are played by popular TV stars Henrik Normann and Madis Mülling, excellently directed, as Pettai is able to create an atmosphere and maintain it as well. Music by the band "Genialistid" is also a success, just like cameraman Mait Mäekivi's long measured camera moves and picturesque landscape views. On the minus side is the fact that the screenplay fails to fully meet the existing potential.

ANDREI PLAHHOV. Taiga – Territory of Love

Review by the prominent Russian film critic of Arvo Iho's (b 1949) feature film "The Heart of the Bear" ("Faama Film", 2001), telling about the clash between Western and Eastern cultures, and the difference of their understanding of the world. The article was translated from the Russian magazine "Kinoforum" no 4 2002.

ARVO IHO. People are Rich Because of their Differences

Interview with the director of "The Heart of the Bear" Arvo Iho, conducted in October 2002, and published in the magazine "Kinoforum" no 4 2002.

ARVO PESTI. Peculiarity of Russian Madness

A review of Andrei Kontšalovski's (b 1937) latest film "House of Fools" (2002), telling about the 1996 Chechen war. The film won the jury's grand prix at last year's Venice film festival. The reviewer finds the film of Kontšalovski who has been to Hollywood, extremely Russian. It contains the classical Russian culture's fascination with the blessed idiots that goes back to the depths of history, to the Orthodox religion. At the same time a person, an individual in the European sense of the word, is also examined.

ANDREI KONTŠALOVSKI. Erosion of Intellectuality is Under Way Today

Interview with Andrei Kontšalovski, director of "House of Fools", conducted in early December 2002 at the 6th Black Nights Film Festival in Tallinn.

AARE RUBEN. I am Crazy in Loving You

A review of films that attracted international acclaim and intense interest last year: Elia Suleiman's "Divine Intervention" and Danis Tanovič's "No Man's Land". Considering the historical background in both films, the reviewer finds that "Divine Intervention" is filled with hatred, which could be the reason why the film was not included in the "Oscar" nominee list; "No Man's Land", having won the American Film Academy's "Oscar", offers a terrifying picture of war that causes nightmares.

BRUCE JENKINS. New American Wave. Reminiscences

A longer article by a scholar of the Harvard film archives, treating the avantgarde film and its makers in the 1960s – 1970s America. The article is based on Jenkin's paper presented in early December 2002 at the 6th Black Nights Film Festival.

MIKITA BROTTMAN. Strange Images of Death, I

Translation from "Necronomicon. Book Two" treating Roman Polanski's film "Macbeth" (1971).

AARE ERMEL. "Necronomicon" Series and Other Publications of the "Creation Books"

An overview of "Creation Books" publications.

Hetki "NYJD Ensemble'i" kontserdilt
Pärnu Nüüdismuusika Päevadel
uues kontserdihoones. Vt lk 59

Fotod ETV arhiivist



Harri Rospu foto



Kaupo Kikase foto



7. märtsil kuulutati välja Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis
Heino Elleri nimelised muusikapreemiad 2003.
Laureaadid : vasakul helilooja Galina Grigorjeva ja
ülal Tallinna Keelpillikvartett koosseisus
Urmas Vulp, Toomas Nestor,
Olga Voronova ja Henry-David Varema.

Õiendus veebruarinumbris ilmunu kohta.
Lk-l 68 lugeda Marje Singi pildi allkirjas aastaarvud 1910 – 1979.
Lk-l 73 ja tagakaanel pildiallkirjas lugeda Kristjan Mõisnik.
Palume vabandust.

teater **muusika** **kino** aprillinumbris:

teater Jaan J. Leppik religioossusest eesti teatris.

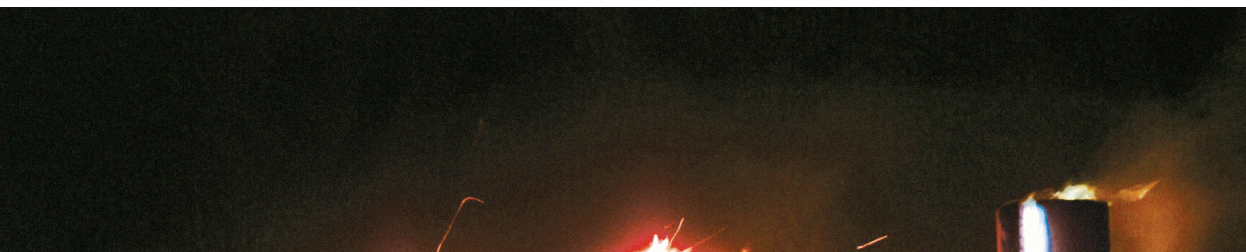
muusika Maria Mölder popmuusika kriitikast.
Saale Kareda „Mõistatuslik tintinnabuli“.

kino Peeter Sauter filmist „Viirastused“ ja Eesti satanistidest.



Pärnu Nüüdismuusika Päevade kujutava kunsti programmi "Modernism" raames toimunud Raul Meele tuleetendus "Wanad Sõbrad".

Ants Lüguse fotod. Vt lk 59.



9 770207 653019