

„VANALINNASTUUDIO“ HETKESEISUST

VASTAB LIA LAATS

TOSHIO HOSOKAWA JA „MUSICA NOVA 2003“
MUUSIKATEOORIAST TALLINNAS JA GENTIS

JOEL JA ETHAN COENI FILMISTIILIST

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 Teinmaa
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

Kodulehekülj www.perioodika.ee/~temuki/

Tellimine www.tellimine.ee
08002444 (tasuta telefon)

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



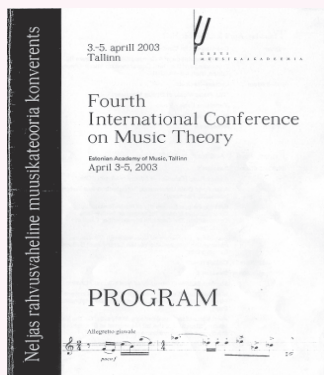
Esikaanel Von
Krahli Teatri
näitleja Tiina
Tauraite.
Vt lk 96.

H. Rospu foto



Vene
Draamateatri
käekäigust
räägib direktor
Marek Demjanov.
Vt lk 53.

Vene Draamateatri arhiiv



Muusikateooriast
Tallinnas ja
Gentis.
Vt lk 67, 72 ja 78.



Liina Vahtrik ja
Juhan Ulfsak
lavastuses „Lumi“.
Vt lk 96.

P. Grepi foto

teatermuusikakino

XXII aastakäik

6
2003

teater

	Vastab Lia Laats	3
Maris Balbat	„Vanalinnastuudiost“, ka tagasisivaates	32
Anneli Saro,		
Kristel Nõlvak	Hermanise maagiline teater	40
Eike Värk	Shakespeare'i „Kolmekuningapäeva õhtust“	48
	<i>Ajendatuna Stockholmis nähtud lavastusest</i>	
	Teater peab suutma publikut kõita	53
	<i>Interjuu Marek Demjanoviga</i>	

muusika

Märt-Matis Lill	“Musica nova 2003”	
	<i>Helsingi uue muusika festivalist</i>	62
Margus Pärtlas	Neljas rahvusvaheline muusikateooria konverents	
	Eesti Muusikaakadeemias	67
Gerhard Lock	Milleks analüüsida muusikateost?	
	Muusikateooria võimalustest XX ja XXI sajandil	
	<i>Konverentsidest Tallinnas ja Gentis</i>	72
Avo Sõmer	Muusikaanalüüs ja Schenker Eesti Muusika-	
	akadeemias. <i>Muusikateooria artiklite kogumikust</i>	
	“Composition as a Problem III”	78
	Pillimees Ojakäär eetikast ja juhustest	
	<i>Interjuu Valter Ojakääruga</i>	84
Ivalo Randalu	„Omad viisid võõras väes”	
	<i>Valter Ojakääruga raamatust</i>	91
Maria Mölder	“Rondellus”: sild või müür erinevate muusikastiilide vahel?	
	<i>Ansambli “Rondellus” CD-st ja etendusest “Sabbatum”</i>	93

kino

Juri Tõnjanov	Kino alustest II	19
Peeter Torop	Juri Tõnjanov: filmikunst ja filmiteadus	28
andreas w	pool purki moosi elu lombi kohal	
	<i>Stanislaw Przybyszewski „Lumi” Rainer Sarneti lavastuses</i>	96
Kerttu Rakke	Hüvastijätt enne teretamist	
	<i>Liina Paakspuu ja Kadriann Kibuse „Hüvasti Igaveseks, Världjad”</i>	100
Erkki Luuk	„Sõrmuste isandast” – filmist, raamatust, müütidest ja	
	kultuurist	102
	Sõrmuste isand.	
	<i>Sünopsis</i>	109
Allan Valge	Kahepealise režissööri irooniline maailm I	
	<i>Joel ja Ethan Coeni filmistiilist</i>	113
	Persona grata Taavi Eelmaa	124

5. juunil kutsuti Kirjanike Maja musta laega saali loomeliitude ümarlaud. Et arutella esitatud loovisikute seaduse üle. Ja üleüldse selle üle, mis kultuurielus me tusameele talvel toimub. “Kultuuripoliitika ja kultuuritööstus” – selline oli kokkusaamise koondnimetaja.

Ma olen selle aastanumbri sees veel kahel kultuurikonverentsil käinud, vahetult enne valimisi Pärnu uues kontserdimajas (mis sisuliselt oli mannetu valimisüritus) ja 22. – 23. aprillil Haljalas kultuurihoidjate konverentsil, mis oli suunatud eelkõige “perifeerias tegutsejatele” – ja ettekandeid pidasid peamiselt linnaloomad.

Niisiis olen ma kolme kuuga kuulanud 33 erinevat samal teemal peetud ettekannet. Esmapilgul tundub seda palju, aga “edimene” nägemine on petlik. Jutt on tegelikult üks.

Millest targad inimesed räägivad? Eeskätt muidugi rahast, millest siis veel!? Ja sellest, et raha ei ole ja palun andke, sest muidu on väga halvasti. On jah.

Erinevate kultuurivaldkondade ja ka n-ö erinevatel tasemetel elik tasanditel toimlevad inimesed räägivad väga kenasti ja veenvalt, miks just nende areaalis puuduolev rahasumma on rahvusliku järjepidevuse kestmiseks ülioluline. Pakuvad ka tegelikkuses täiesti toimida võivaid rahastamisskeeme. Ja ausalt, kõigil on tuline õigus. Aga, selles just asi ongi, et k õ i g i l on õigus.

Selge on ju see, et vähemasti lähikümnendil riigieelarveraal kultuurile raha juurde ei tule, kui, siis 0,05 – 0,1 protsendi kaupa. Põhjus on väga lihtne – poliitiku eesmärgiks, kuulugu ta siis millisesse erakonda tahes, on võim. Ja kultuuri suurenev rahastamine ei ole tee võimu juurde. Võimu juurde viib massidele populaarsete otsuste tegemine (või siis lubaduste andmine) ja kultuur masse ei koti. Kultuuri ei saa süüa, kultuur ei osta mähkusid, kultuur ei kaitse riigipiiri.

Kohati tundub, nagu käiksid intelligentsed ja loovad inimesed silmaklappidega õhulosside vahel, märkamata isegi seda, mida nad ise teevad. Paistab ju kaugele, et mida aasta edasi, seda hängusamaks muutub piir nn kõrgkultuuri ja massikultuuri vahel. Kõrgkultuur kasutab järjest enam ja enam massikultuuri tööriistu; kõrgkultuur kirjutab ennast järjest enam ja enam massikultuuri ridade vahele. Näiteid ei pea otsima – olgu siinkohal toodud vaid riigiteatrite repertuaar: kõrgkultuursele ambitsiooniga lavastusi on aastaplaanis kõigile söödava sousti sees tükk või paar *per teater*.

Seega, pöördun kõigi loovisikute ja loovadministraatorite poole – lõpetada nutt ja hala. Kasutada jumalast antud intelligentsi ja annet, et assimileeruda. Et mängida me tänases päevas kehtivate reeglite järgi. Me ei tohi punnissilmse elitaarse kakkumisega kultuuritarbijat eemale peletada, vastupidi, me peame ta teemale mõistvas keeles rääkides enda külge siduma ja kavalalt sõnumit, igavikulist tõe insinueerima. Olgu see siis omalaadne talveuni me tusameele talves, kaunist kevadet oodates. Ja uskuge, ei kevad tulemata jää.

Lõpuks loovisikute seaduse juurde tagasi tulles: naiivne on see, kes usub, et pärast seaduse tulekut midagi üleüldiselt ja märgatavalt paremaks muutuks. Küll aga on see pretsedent, seeme, mis kunagi kandma hakkab. Ja kõik me peame pingutama, et Kandilise Maailma Aednik seemne mulda poetak.

ANDRES KEIL

P. S. Kirjutis ei sisalda absoluutset tõe. *The truth is out there.*

VASTAB LIA LAATS

**Mis te arvate, mille järgi jumal otsustab, kui kaua inimese ihu ja hing siin-
ilmas vastu peavad pidama, kui kaua hing jaksab ihu järele vedada?**

Ma arvan, et jumal ei otsusta seda ette, vaid jälgib, kuidas inimene endale antut kasutab. Kui jumalale inimese käitumises miski ei meeldi, siis ta lõpetab lihtsalt arved ära. Ette jumal planeerida ei saa, sest inimene on ettearvamatu.

**Teil on kõik seitsekümmend seitse aastat olnud oma kehaga lausa õpetlikult
targad suhted. Tunnete haiguste tulles ära, kuidas oma kehaga ringi käia nii, et
haigus kas arstide osavõtul või lausa teie enese oskustest lahkub häbelikult.**

Haigus õpetab. Inimene läheb instinktiivselt liikvele, et tõvest võitu saada. Minu tõsiseim kogemus on lihaste nõrkuse võitmine. Olen kõik need aastad lihas-
atroofiaga olnud nagu väike meister. Olen endast uue inimese voolinud – kuna
endist viisi enam ei saanud, siis lõin endast inimese, kellel on teine liikumine, käi-
tumine. Eks mõtlemisviis ka.

**Eestis on eakatel inimestel kombeks ennast haletseda: olen elus nii palju
teinud, aga pension on nii väike, midagi endale lubada ei saa ja kõik on selles
süüdi. Teie ei ole üldse selline tüüp.**

Ei ole jah. Ma püüan oma oskusi igal pool rakendada. Mul on huvitav katsetada,
kas ma saan vähese rahaga hakkama. Põnev on ennast proovile panna: kas ma
suudan selle rahaga, mis mul just on, ära majandada. Ma pean sellega toime
tulema. Ja saangi. Mul ei ole virisemist iseloomus, ma püüan olukordadest välja
tulla.

Muidugi on raske. Aga nendel peredel on raskem, kes vähe teenivad ja kellel
on palju lapsi. Pensionäril on ju oma mööbel ja riided juba olemas.

Elus tõeliselt raske oli siis, kui jäin kahe lapsega üksi. Palk polnud teab mis,
lapsed olid neljandas ja esimeses klassis. Võtsin oma lapsed kaenlasse ja asusin
hakkama saama. Tulin Tallinnast, kus ma olin sündinud ja kasvanud, ära Tartusse
ja alustasin uut elu. Kusjuures psüühiliselt olin tookord endast ka parasjagu väljas,
sest ema suri ootamatult ära ja mees ja...

Hirmus rahutus oli sees, rahu ei leidnud kusagilt. Alguses proovisin kunsti-
klubis istuda, aga oeh! mulle ei sobinud see. Tuli liikuda, kas või meeleheitlikke
samme astuda. Olin tollal estraadil, sõbrad ei uskunud, et ma sealt ära tulen, –
aga ma tegin seda.

Ird ikka omal ajal ütles: "Mõtles, mis Laats tegi – tuli Tallinnast hea palga
pealt siia provintsi. Ja veel minusuguse juurde. Ei tea, mis see hull inimene võib
veel ette võtta."

**Olete selle oma hullusega ühendanud näitlejaelu emadusega. Kontrastiks
tänapäeva noortele naistele, kes karjääri nimel emadust edasi lükkavad. Teie
olete päeval töötanud ka siis, kui olete ööd otsa magamata oma väikseid lapsi
valvanud.**

See on tulnud sellest, et ma olin üksik laps. Lapsena nägin, kuidas teistes pere-
des mängisid lapsed koos, kõigil oli õdesid-vendi, aga mina olin üksi. Kui ma
neiuks sain, otsustasin, et mul peab olema viis last, mitte iial ainult üks. Elu läks



Lia Laats oma kodus Kõlitsel mais 2003.

Harri Kospu foto

siiski nii, et kolme lapse peale jäin pidama, sest aastad tulid peale.

Mul vedas karjääri ja emaduse ühendamisel ka selles mõttes, et lastel polnud iseloomu, mis vedanuks välja pahandust tegema.

Ma ise olen väga range tsariaegse kasvatusena, nagu see mu vanaemalt pärineb. Ema käis tööl, temal polnud aega minuga tegelda, vanaema andis ülimalt jäiga ja täpse kasvatusena. Oi! Ja kui ma oma lastega üksi jäin, kartsin, et ei saa hakkama, sest sellist režiimi mul võimalik pidada ei ole. Õnneks poisid käest ära ei läinud. Meil oli sõbralik vahekord, oleme alati omavahel nagu täiskasvanud rääkinud, mitte ähvardanud ega karistanud. Poisid ei teinudki midagi sellist, mis mind pahandanud oleks. Kokkulepped kehtisid.

Praegu imetlen väga Anu Lampi, kes teeb väga suuri osi ja palju muid töid ning on sünnitanud samuti kolm last ja saab samamoodi kõigega hakkama.

Kui teie vanaema oli tsariaegse kasvatusena ja jäikade põhimõtetega, siis ta pidi olema väga šokeeritud, et te näitlejaks õppima läksite.

See oli mitte ainult vanaemale, vaid ka emale vapustus. Alguses, kui ma draamastuudios käisin, ei öelnudki emale, kus ma pärast lõunati käin. Näitlejate suhtes olid tohutud eelarvamused – et nad on kergete elukommetega ja midagi head seal ei tule.

Kui ma lõpuks luiskamise lõpetasin ja tõtt rääkisin, istus vanaema toolile ja hüüdis: “Issand jumal, Lia, kas sul tõesti mitte midagi targemat teha ei olnud?” Ema ainult oigas.

Kui ema käis “Estonias” vaatamas mu esimest pisikest rolli “Tagaranna meeste kalakuunaris”, oli ta pärast mu ühe pildisutsaka nägemist maru õnnetu: kas selle pärast tasus siis näitlejaks õppida? Kannata, ema, ütlesin ma. Kui oli “Elu tsita-dellis” esilinastus, oli ema esireas ikka väga õnnelik.

Mis teid draamastuudiosse tõmbas – ettemääratud tunne?

Ei olnud. Laulupedagoog Made Päts, Riho Pätsi abikaasa, ütles mulle, et katsed tulevad, ja soovitas minna. Mina olin uudishimulik ja läksin noorena mõtlematult ka sinna, kuhu polnud vaja minna. Ma pole olnud kunagi kaalutleja ja täiskasvanuks pole siiani saanud. Ei saagi saama.

Kes teie kursusekaaslased olid?

Inna Taarna, Heikki Haravee, Jüri Järvet, Ellen Kaarma, Ande Rahe.

Kes õpetajad olid?

Selline plejaad, et lase aga olla. Näitemeisterlikkust õpetasid Ants Lauter, Leo Kalmet, Priit Põldroos; Urgart oli üks õpetaja, Helmi Tohvelman koolitas liikumist, kõnetehnikat andis Felix Moor juba “Estonia” juures. Põldroos tahtis sel ajal draamakooli luua, aga esimesel aastal ei saanud luba. Niisiis sündiski see stuudio. Aasta hiljem sai ta loa, aga mina tutvusin parasjagu oma tulevase mehega, kes töötas “Estonias”. Ütles mulle, et mingi ma sinna, saan osi ka ja palka ka ja... kõrvuni armunud, nagu ma olin, läksingi.

Sealne kõnetehnika õpetaja Felix Moor oli tõeline väärtus. Mitte ühelgi tema õpilastest pole olnud diktsiooniprobleeme. Mõnikord viis ta meid õhtul pärast etendust “Estonia” lavale, ise läks ülemise rõdu tagumisse nurka ja laskis meil *forte fortissimo*’st *piano pianissimo*’ni teksti anda. Kõik pidi viimse silbini kuulda olema.

Anja rollis Epp Kaidu lavastuses "Ookean" (A. Stein)
"Vanemuises" 1961. aastal.



Kuivõrd praeguste näitlejate haridus tookordse tasemeni küünib?

Ma pole sellega kursis rohkem kui nähtud etenduste põhjal. Meil on nii palju suurepäraseid näitlejaid. Kui ma nüüd peaksin nendega koostööd tegema, ei suudaks vist võistelda. Nad on nii musikaalsed, nii suurepärase liikumise-ga. Aga diktsioonist sageli aru ei saa. Nad kompenseerivad palju oma keha-keele-ga. Milleks siis sõnateater üldse olemas on, kui mitmete noorte näitlejate arvates piisab suurejoonelisest plastikast? Mina tahan ikka teksti, autorit kuulda.

Tänu oma suurele armumisele saite lisaks kahele poisile oma esimese töökoha.

Jah, "Estonias" olin mina palgal. Hiljem läks "Estonia" reorganiseerimisele,

draamatrupist sai Eesti Riiklik Draamateater, ooper ja ballett jäid "Estoniakts". Meid mehega määrati aga poliitilistel põhjustel "Endla" teatrisse. Seal oli tol ajal ju ka operett ja minu mees oli operetinäitleja, nii meid sinna pagendati.

Aga mina olin juba suuri osi saanud, neegritüdruk Honey eest kriitikalt kiita saanud ja arvasin, et olen juba nii vägev näitleja, et ohhohhoo. Pärnusse minek pole küll kõige hullem, mis inimesega juhtuda võib, aga mina, noor ja ambitsioonikas, tahtsin edasi, kõrgemale, rohkem, mitte kuurorti!

Ma teadsin, et omaealiste seas olen kõige parem. Teadsin! Igaühel on selline aeg olnud, ärgu tulgu keegi rääkima, et temal sellist hetke pole olnud. Aga õnneks katus pealt ära ei läinud, hulluks ma ei läinud. Pärast filmi jäin ka ikka maa peale, ehkki endamisi teadsin, et minust paremat ei ole. Hahaa!

Siis pidi pealinnast ära väiketeatrisse minek tõsine pettumus olema?

Ma olin ju Tallinnas sündinud ja kasvanud, juba see oli raske. Ma ei teadnud sel ajal, et kui sa last kannad, ei tohigi sind lahti lasta ega kuhugi saata. Ja mina ju ootasin last. Läksime kevadel Pärnusse korterit vaatama, kuhu sügisel elama asuda. Siis oli "Endlas" peanäitejuht Eduard Türk. Ja just sel ajal, kui Pärnus olukorraga tutvusime, tuldi põrutati ühel hommikul meile ukse peale: lehtedes seisis, et ma sain Stalini preemia, palju õnne mulle!

Kui me Tallinna tagasi sõitsime, teatati meile, et nüüd on... hmkhm... kohti juurde tekkinud ja meil siiski võimalik nüüd siis juba Draamateatrisse jääda. Aga mina olin uhke. Teatasin, et meil on otsus tehtud, Pärnu üle vaadatud ja sinna me läheme. Pöörasin kabinetis kannalt ringi ja marssisin uksest välja.

Mida otsus vaatamata Stalini preemiale järgnenud sulale siiski Pärnusse minna kaasa tõi?

1948. aasta augustis sündis laps, paar kuud olin temaga kodus. Poolteist hooaega tegin seal tööd. Türk läks ära, Ilmar Tammur tuli tema asemel peanäitejuhiks.

Noor mees, väge täis! Talle meeldis kangesti Ird, püüdis teda igatpidi matkida.

Mina mängisin "Törksa taltsutuses" Katariinat, "Vassa Železnovas" Nataljat. Palju, palju osi oli. Ühest tükist kohe teise tükki, mis oli väga hea praktika. "Estoonias" ega Draamateatris poleks ma iial nii palju suuri rolle harjutamiseks korraga kätte saanud.

Kus te Pärnus elasite?

Aia tänavas. Lydia Koidula väljaku lähedal. Tallinna tagasi läksime sellepärast, et mees oli operetikoomik, aga "Endlas" ei tulnud piisavalt palju operette välja. Mehel avanes võimalus "Estooniasse" tööle minna sellepärast, et Endel Pärn hakkas just nendel aastatel... tembutama.

Eks mina pidin Stalini preemia pärast komsomoli astuma. Kust mind muidugi varsti välja visati, kuna ma olevat sinna pugunud selleks, et organisatsiooni seestpoolt õõnestada. Ja et ma olevat varjanud oma poliitilist tausta. Et mu ema töötas eestiaegses sõjaministeeriumis ametnikuna ja oli üldse väga eestimeelne inimene.

Mida ema sellest arvas, et te "Tsitadelli" eest Stalini preemia saite?

Emaga oli hirmu täis, sest ta oli kogu aeg julgeoleku valve all. Hiljem alles rääkis ta mulle, et meil olid kogu aeg kohvrid pakitud ja et julgeolekus oli öeldud: tänage oma tütart. Tänu sellele võeti emalt maha keeld Tallinnast lahkuda, ta ei pidanud ennast kogu aeg registreerima ega kõiki neid alandusi ja hirme taluma.

Ükski kolleeg ei õiendanud ka mu komsomoli astumise pärast. Aeg oli selline, kõik oli nii loomulik, see oli üks formaalsus, mille peale ei mõeldudki. Kes siis seda tõsiselt võttis! Kui ma nüüd mõtlen, siis noorena olin ikka väga rumal ja julmalt julge ka.

Kui me veel stuudios õppisime ja naistepäeva tähistati, marssisin uksest välja ja teatasin, et see pole minu pidu, mina pole nõukogude naine. Sõprade hulgas koputajaid ei olnud ja siin ma nüüd olen.

Mida üks Stalini preemia endast kujutas?

"Lenfilm" tegi selle filmi, mille režissöör oli Rappaport. Preemia said veel ka Hugo Laur ja Lembit Rajala. Preemia oli rahaline. Ja orden. Hõbedane medal, mille peal oli kullast Stalini portree. Kui Stalin ära suri, vahetati orden välja, sest nüüd sattus ju Stalin põlu alla. Autasu nimetati riiklikuks preemiaks ja uus, elu-puuoksaga, pole ka mitte kullast enam.

Raha anti viiskümmend tuhat. Kuupalk oli tol ajal nelisada viiskümmend rubla. Meie saime Lauri ja Rajalaga oma preemia kolme peale. Minu perekond elas selle raha peal kaua. Esimene asi, mis ma ostsin, oli lapsevanker, sest laps hakkas ju tulema.

Küüditamisest päästis teid ära Ingrid Rütli ema?

Jaa, Karin Ruus oli ka sel ajal "Endlas" näitleja. Väga tark, abivalmis ja avatud inimene. Ta ise oli natukene maa pealt lahti, aga minu asjas nõu andma tuli ta mu juurde omal algatusel. Ütles: "Ma tulen sinuga kaasa, nüüd läheme julgeoleku ülema juurde."

Ma siis kurtsin, et selline asi oli, kodanlik natsionalist visati komsomolist välja, mis nüüd saab? Mulle öeldi, et pole hullu, töötagu ma muudkui edasi. Ja rohkem ei juhtunudki midagi. Ilmselt Karin teadis, kuidas tuleb käituda. Tume oreool jäi mulle siiski.



Helena rollis Günter Rügeeri muusikalis "Ilus Helena" (J. Offenbach/H. Meilhac, L. Halévy, P. Hacks) "Vanemuises" 1969. aastal. Pildil koos Leonhard Merziniiga.

Teenelise kunstniku aunimetus anti ikkagi.

See anti 1968. aastal. Teater esitas. Kui juba Ird asja ajas, siis oli kõik kombes. Ah, need aunimed... muidugi on tore, kui sind meeles peetakse, aga mulle need kilinad-kolinad rinnas korda ei lähe. Ma ei oska neist lugu pidada. Pole ma ühtki tööd teinud selle jaoks, et midagi saada selle eest.

Kuidas pärast Pärnut karjäär Tallinnas edasi läks?

Siis ma ennast enam maailma parimaks ei pidanud, olin normaalne, mitte "vaadake, kes tuleb". Mees sai "Estonia" operetti, aga minule kohta ei olnud. Jäin koduseks, kuid seda mu hing välja ei kannatanud.

Sel ajal oli Riiklikus Filharmoonias kunstiline juht Leo Normet, ükskord tänaval selle maja ees küsis ta, kas ma ei tahaks hakata filharmoonias luuletusi lugema ja kontsertidel esinema.

Mina pole elu sees luuletuste lugeja olnud. Minu meelest on luuletus inimese enese jaoks, ma ei oska sinna lugedes niimoodi tundeid panna, et paatos õõnsaks ei läheks. Kõige vähem sobisid mulle siis vajalikud patriootlikud luuletused. Kuna mul tööd ei olnud, siis mõnel kontserdil lugesingi. Kesamaa luulet.

Agafila juures oli estraadiosakond, mille juhataja oli Rein Klink. Tema hakkas organiseerima estraadi. Ta komplekteeris nähtuse, mille kohta võib täiesti vabalt öelda, et see oli väike estraaditeater. Sinna kuulusid Konstantin Kald, Astrid Lepa ja mina. Selle koosseisuga tegime ühe kava. Siis sai Klink juurde Helmut Vaagi Draamateatrist. Tema oli Pansoga enne estraadi teinud. Kujutage ette, Vaag ja Panso tegid estraadi! Väga vaimukat ja elegantset, muide.

Ja siis tuli Richard Peramets Rootsist tagasi. Oli vist olnud isetegevuses. Siis liitus meiega Reinu abikaasa Eva Klink, kes oli mänginud Valga teatris "Säde", lõpetanud sõjaaegse teatrikooli koos Lepa ja Heino Mandriga.

Selles väikeses teatris olime kõik palgalised, meil olid kostüümid, dekoratsioonid, lavastaja. Kavad olid keskendatud ühele teemale. Enamik tõlgitud materjalidest. Palju Mironovit ja Menakerit, kes olid Venemaal tollal ülipopulaarsed, väga kuulus estraadi abielupaar. Meile kirjutas ühe kava Jüri Järvet, Valdo Pant – loo nimi oli "Kuu peale". Kilplastest. Sellega oli väga tore lugu.

Kõik etendused tulid välja läbi kontrollitenduste. Vaag pidi ütlema teksti: "Kes suure, väikse linnuga – tarku asju ajavad võrdse innuga." Piilusime sirmide vahelt, kas vastuvõtukomisjon saab aru, mida tollaste asjaajajate kohta öeldakse. Vaag keeras teksti ära – "kes suure, väikse kilgiga" – ja pärast ütles, et kilgitas sellepärast, et tal läks komisjoni ees meelest ära, mis lind see nüüd õieti olema pidigi.

Vaag oli mu kõige meeldivam, südamelähedasem kolleeg. Inimene, kelle peale võis loota, kes oli tõeline sõber. Laval oli ta väga korrektne ja tõsine. Aga meie Eva Klingiga olime hirmsad naerulinnud. Kui laval midagi juhtus, naersime nii, et ei saanud pidama. Vaag vihastas siis ja käratas kas või laval: "Kas me selleks sõitsime 150 kilomeetrit, et siin laval irvitada?"

Eraelus oli Vaag väga vaba käitumisega, aga laval distsiplineeris mind. Ma olin laval hirmsasti koerust täis. Mul hakkas igav ja ma hakkasin vigureid tegema. Tuli üks estraadikava välja. Aasta otsa ekspluateerisime seda kõikjal mööda Eestit suurimatest paleedest viimaste urgasteni. Ja kui ma rutiinist tüdinesin, hakkasingi vallatusi tegema.

Kui ma sain möödunud aastal selle Valge Tähe ordeni teenete eest eesti rahvale, siis ma mõtlesin tükk aega, mis teenete eest. Kas mul on rohkem teeneid kui kellelgi teisel. Jumal tänatud, välja mõtlesin ja süda jäi rahule. Lepitasin end selle autasuga ära, mõeldes: kas või selle eest, et 50. aastatel käisime meie, Eesti ainukene estraaditrupp, nii palju rahvast teenindamas kui ei keegi teine. Rahvast käis murdu. Pärast sõda oli tohutu kultuurinõudlus ja me kandsime selle inimestele koju kätte.

Kui ma nüüd vaatan telekast mõnda meelelahutussaadet, siis ma mõtlen, miks küll tänapäeval mingit tsensuuri ei ole. Omal ajal oli ta küll poliitiliseks kontrolliks, aga kunstiväärtust tõstis selline tsensuur ka. Praegu peaks ka kontrollima kunstilist taset. Mida kõljab rahvale näidata. Eesti rahvas ei ole nii madalal tasemel, et on ükskõik, mida suust välja ajada.

Ehk on praegune meelelahutus sellepärast üle võlli ja maitsetu, et poliitiline kõige lubamine laseb artistid igas mõttes lõdvaks?

See on see demokraatia. Aga mingi tase peaks ju olema. Ma ei saa sellest aru, kuidas vana kooli mehed lähevad kambäkke tegema. Millega? Mul läheb seda



vaadates sõna otseses mõttes süda pahaks, kui meie estraadi härra number üks läheb sellise labasusega kaasa. Nii hullu sõna kui sellise asja kohta käib, pole olemaski.

Mismoodi suhtusid teised näitlejad tollasesse estraaditeatrisse?

Seda ei ole kunagi teatriks peetud. Seda on alati peetud kergeks. Aga lavastaja Priit Pöldroos, väga tugev lavastaja, ütles selle peale, kui estraadisse suhtuti kui poolikusse žanrisse ja et estraad rikub draamanäitleja ära: "Mis te räägite, estraad teeb näitlejat ainult paremaks. Halb näitleja võib hoopis estraadi ära rikkuda."

Väga raske on teha tõeliselt tasemel estraadi. Draamat, tragöödiat – palun! Pisarad tulevad väga kergesti. Nalja tuleb teha väga tõsiselt. Kui hakkad naljatama ja vigurdama, võid kõik ära rikkuda.

da. Minna üksinda lavale, näiteks suure, "Estonia" kontserdisaalitõe publiku ette, see rahvamass pihku saada ja käes hoida, et ta tuleb sinuga kaasa, hingab sinuga ühes rütmis – see nõuab erilist meisterlikkust. Inimesel, kes seda teeb, peab olema veel üks lisa andenõksuke juures.

Ma olen ise näinud, kuidas Kaarel Karm kutsuti monoloogiga esinema. Usute või ei usu, ta pabistas enne nii kohutavalt, läks lavale, väristas käsi, jättis monoloogi pooleli, sest tekst läks meelest ära. Ta ei tulnud enam iialgi estraadile: mul ei ole ühtegi dekoratsiooni, ma olen alasti, ma olen kaitsetu!

Mispärast teie estraadilt lahkusite? Inimeste naerutamise alal nii andekas – ja ikka vaja tõsisesse teatrisse minna.

Ma tahtsin teada, kas ma hakkama saan. Kümme aastat olin juba estraadil olnud ka, sai küllalt. Üks võimsamaid mälestusi on jäänud sellest, kuidas Priit Pöldroos hakkas lavastama "Kolmekrossiooperit" meiega ja Emil Laansoo ansambliga. Proovid käisid juba "Estonia" kontserdisaali laval. Aga oli paraku see periood, kus see väga tugev, kordumatu lavastaja hakkas ära vajuma. Proovi ajal ütles ta mulle: "Lia, sa laulad nii ilusti, laula veel üks kord..." Ja see oligi viimane proov. Väga valus, et tükk, kus Olev Eskola, Vaag, Lisl Lindau, Erna Korjus – kõik valmistusid suuri osi tegema, välja ei tulnudki.

Kas ajakirjandus meelelahutuskavadest kirjutas?

Arvustusi oli, aga neid tehti pika hambaga. Kirjutati tänu sellele, et autorid olid sellised korüfeed nagu Valdo Pant. Tema kirjutas lisaks täispikkadele kavadele näiteks mulle isikliku kuplee "Bel Ami" viisile.

Tänu estraadi küldes käimisele säilis teatri kontakt rahvaga.

Meie viisime teatrit rahvale kõige rohkem ja igale poole. Inimeste näod said

juba tuttavaks. Niimoodi rahva ärksust alal hoitigi. Juba helistati ja küsiti, millal tuleb uus kava.

Kahju, et meie estraadi on nii vähe salvestatud ja kajastatud. Hakatakse juba ära unustama, justkui meie estraaditeatrit poleks olemas olnudki. Aga ega me ei osanud end vahest tänapäevases mõistes müüa ka. Mul pole müügitöö veres, olen ju kogu aeg nähtava koha peal, kui tahetakse, siis leitakse. Selle eest on abi-kaasa mind kritiseerinud.

Aga sellest hoolimata on rahval see teater mälus olemas ja numbridki meeles. Mõnikord ikka meenutatakse nostalgiliselt. Tänaval ja teatrisaalis astutakse ligi.

Ja siis tõsisesse teatrisse...

1961. aastal olime Tartu baasil ringreisil. Läksin "Vanemuisesse" Irdi juurde, kes istus üksinda kabinetis ja kuulas mu jutu ära. Epp Kaidu tuli sisse ja Ird küsis, mis me selle Laatsiga teeme. "Võtame", ütles Kaidu.

Eks teatris olles sai mulle veel selgemaks, et ma olen ikkagi estraadinäitleja. Estraad on midagi ebatavalist. Tundsin ennast seal paremini ja suutsin rohkem. "Vanemuises" oli jälle põnev etenduses "Kuni kärü pole kummuli" mängida nelja-kümneaastasena sihukest seitsmekümneaastast gruusia eite, nagu ma vanuse poolest praegu olen. Klassikat polnud ma enne mänginud – sain mängida Iokastet "Kuningas Oidipuses". Ema Courage'i. Aga sellest ei saanud mu lemmikosa, sest me ei saanud Irdiga ühisele lainele. Ta kiirustas ja kärkis ega olnud minu jaoks õige lavastaja. Mina tahtsin rahulikult süveneda, Kaiduga sai niimoodi tööd teha.

Kuidas te võitsite üleliidulise estraadikonkursi?

See toimus Moskvas 1958. aastal. Esitasin Poljakovi "Arutatakse abielulahutuse asja". Oli teha mitu tüüpi – naine, kojamees ja nii edasi. Tingimus oli, et esitada tuleb eesti keeles. Konkurss toimus Moskva estraaditeatris ja kuna rahvas oli seda Menakri esituses kuulnud ja sisu teadis, siis see tegi asja kergemaks.

Meilt olid väljas Heli Lääts, Kalmer Tennosaar, üks akrobaat, mina ja Emil Laansoo ansambel. Kui teadustati, et tuleb see number, aga esitati eesti keeles, lõi vene hing välja. Kõik püsti, klappide kolin, uksest välja. Žürii esimees ütles, et kes nüüd välja läheb, see enam sisse ei saa. Kõik kobisid veel suurema nurinaga tagasi. Eesriie läks lahti – ja rahvas naerab. Miks? Sest mul käis hirmust jalg kontsa peal lökk-lökk-lökk vastu lava. Nemad naersid mind välja. Minul käis viha nagu saunaleil üle pea. Hakkasin peale – ja korruga pöördus naer teistpidi, minu toetuseks. Tulid pikad vaheapplausid. Jäin suure segadusega lavalt lahkudes kardinasse kinni. Pärast puhvetis osteti mu laud šokolaadi ja puuvilju täis. Ja tulin laureaadiks. Näed kuidaspidi asi keerar. See oli ime.

Kui palju te üldse teisest rahvusest publikule esinenud olete?

Üldse ei ole. Soomes ei käidud, Venemaale ka asja ei olnud... Ah jaa, olid Nõukogude Liidu kultuuripäevad. Ükskord esindas liitu Demokraatlikul Saksa-maal Eesti. Ansambel "Laine" oli põhiesineja. Kunstiline juht Ralf Ivalo kutsus mind teadustajaks ja laulude sisu tõlkima. Mina olin siis küll juba "Vanemuises", aga välismaale pääsemine oli nii suur asi, et olin kohe mineja. Ird tuli vastu, võimaldas mul minna.

Saksa keelt ma purssisin küll, aga mitte perfektselt. Küll aga oli mul koolist saadik väga hea hääldus. Läksin etteantud tekstiga ülikooli õppejõudude juurde, kodus lugesin oma jutu maki peale ja lihvisin hääldust. Ja lehes kiideti väga "Lai-

net” ning toodi esile minu tõlge väga heas saksa keeles. Mida mul tegelikult muidugi ei ole.

Kas tagantjärele on kahju, et rahvusvahelised lavad jäid vallutamata, et te ei lennanud, nagu teie eakaaslastest teiste maade näitlejannad kontinendilt kontinendile?

Muidugi on. Siin käisid Soome lavastajad, kes nägid meie tükke ja ütlesid, et nii hirmus kahju on, et ma ei saa nende juurde mängima minna. Et mul oleks perspektiivi. Aga mitte keegi ei saanud. Ainult mõned lauljad – Georg Ots ja Tiit Kuusik. Näitlejate käimine ei tulnud kõne alla.

“Vanemuise” teater oli küll esimene, kes välismaal käis ja palju, sest Ird ajas neid asju väga hästi. Paraku käisid balletid ja ooperid, mitte sõnalavastused. Kahju. Väga kahju, et ma nii halval ajal töötasin.

Ainus kord oli Balatoni järve ääres, kus mängisime rahvusvahelisel konkursil “Inimese tragöödiat”. Epp Kaidu lavastus sai liidu konkursil esikoha ja tuligi Budapesti minna. Seal tegid võimsad osad Jaan Tooming ja Evald Hermaküla, üks oli Lutsifer ja teine Adam. Nemad tegid selle tüki ja nemad võitsid selle konkursi. Nendega oli lust laval olla, alati võis ootamatusi tulla.

Ungarlasedki lõid käsi kokku ja imestasid, miks nemad ei olnud selle peale tulnud, et niimoodi mängida, et Lutsiferist võib teha sellise vigurivända.

Teater oligi ju tol ajal ainus koht, kus sai piibli ainetel filosofoerida ja vallatleda, sest kirik oli ju ühiskonnast välja lülitatud.

Jaajaa. Uku Masing käis siis Toomingale nõu andmas. Nad olid üldse väga lähedased. Alguses ei olnud Epp Kaidu sugugi rahul sellega, mis tehti. Aga järsku soostus: mul ei ole siin enam midagi teha, Jaanil on osa valmis.

Kui oluline on usuausjandus ja religioon teile isiklikult?

Teate, mina olen rohkem ebausklik. Ma võin rohkem uskuda seda vahtrapuud siin isakodu ukse ees. Ma ei taha sugugi uskuda, et kusagil on keegi, kes mind kaitseb. Siis tekib mul protest, miks mind siis ometi ei kaitsta, kui selline võim ja vägi on olemas. Mida mina siis nii palju kurja olen teinud, et mind ei kaitsta?

On üks selline sõna nagu “puntsel”. Vanasti kasutati. Ja öeldi, et igaüks elab oma puntseli järgi. Ma ei tea täpselt, mis ta on. Oleks nagu mingi kirjasõna. Mulle sobib puntsel.

Missugune teie puntsel on?

Ära anna alla. Ära pea midagi ületamatuks ja ära usu ennast sel hetkel, kui tundub, et sa mõne asjaga hakkama ei saa. Ikka suudad ennast kokku võtta. Selleks ei ole vaja nurgas jumalat paluda ega käsi risti panna. Tuleb hoopis hambad risti suruda. Nagu nad mul ongi!

Mismoodi teie sõpruskond mööda Eestit on jagunenud?

Tallinna omad jäid mulle nii Pärnu kui Tartu aegadel alles. Aga kahjuks on kõik enneaegselt kadunud. Mitte kedagi pole jäänud. Ott Raukase perekonnaga olime väga lähedased, olen tema tütarde ristiema. Aga laulja Ott Raukas sai õnnetult filmivõtetel otsa ja tema abikaasal oli juba 50-ndatel täpselt sama haigus, mistõttu mind äsja lõigati ja nüüd kiiritatakse. Siis Truuta Kuusik, kes õppis ka koos Mandriga teatrikoolis. Tema abikaasa oli onkoloog. Pandid olid perekonnasõbrad. Klingid.



Truuta rollis Epp Kaidu lavastuses "Kaks viimast rida" (K. Merilaas) "Vanemuises" 1973. aastal. Pildil koos Tõnis Lepa ja Malle Koostiga.

Evaga oleme praegu kogu aeg kontaktis. Tema on ainus minuaegne ja väga südamelähedane, me sobime väga hästi, täiendame teineteist. Võime siiralt öelda, mida arvame. Kirume ja kiidame ühesuguseid asju.

Pärnus oli põhiline sõbranna Karin Ruus, kes vajus ka enneaegselt manalasse. Jah, mulle on meeldinud inimestega suhelda, aga mõõdutundega. Tõeliselt lähedasi sõpru saab olla üks, kaks, teised on lihtsalt head tuttavad.

Naised vajavad enamasti selleks sõbrannasid, et mehi kiruda...

Just, saad jälle ära rääkida! Ükspäev just helistasin ja rääkisin Evale ühest inimesest halvasti ja Eva ütles: nonoo, tervis tuleb!

Kui te ikkagi "Vanemuist" oma koduteatriks peate, miks te siis omakorda Tartust Tallinna naasite?

Tartu kui linn ei saanud mulle omaseks. Ma ei tea, miks. Väljaspool teatrit suhtlesin ainult ühe arstiperekonnaga. Ja siis kipud tagasi sinna, kus oled sündinud ja kasvanud. Olin viiekümnene – ja igatsus tuli sünnilinna järele.

Ma tahtsin minna estraadile tagasi, sest seal sain olla kasulikum. Teatrites oli minusuguseid väntajaid küll. Omaaegne estraad oli muidugi juba siis laiali läinud. Aga juba mu 50. sünnipäeval kutsus Sulev Nõmmik mind "Estoniasse".

Ütlesin, et see pole minu teater. Tule-tule-tule, keelitas Nõmmik – aga mina olen elu aeg pidanud enda peale pahandama, et lasen end kergesti pehmeks rääkida. Vaat, kus hea inimene tuleb korruga välja.

Mis on suur sündmus, kõige tähtsam hetk näitleja elus? Kui sa saad publiku pihku. Kui saal on vaikne. Sa tunned, kuidas publik tuleb sinuga kaasa. Ja sa heas mõttes võimutsed publiku üle. See on selline tunne, et tahaksidki lavale jääda ja üldse mitte enam ära minna.

"Estonias" ma sain ühe sellise elamuse. Mängisime Dunajevski operetti "Kaks kevadpäeva". Lavastas moskvalane Ansimov. Mängisin tädi, kellel on mitmeminitune monoloog ihuüksi laval. Situatsioon oli koomiline. Publik hoidis viimase sekundini naeru tagasi... ja siis tuli nagu paisu tagant. Naerdi nii, et ma mõtlesin,

nüüd kardinad lendavad.

Mitte et sa ujud oma rasvas: vaat, milleks ma olen võimeline, tuleb ennast kõvasti kokku võtta.

Tänu "Estonia" perioodile tulid praeguseks kultusfilmideks saanud linatseosed.

Siis Nõmmik seda alustas. Esimene oli "Mehed ei nuta" – väärtus juba selle poolest, milline koosseis seal on: Sohvi [Sophie] Sooäär, Pärn, Lauter. Kõik meie seast läinud... Isegi Leo Normet mängis kaasa. Missugune artist ikkagi oli Lauter! Vana kooli näitleja, härrasmees nii laval kui eraelus. Ei Lauter, Karm ega Eskola läinud kunagi tänavale, ilma et oleks olnud triksis-traksis. Kõik oli seljas valitud, sätitud. Näitleja pidi olema igas situatsioonis uhke, galantne, elegantne.

Betty Kuuskemaa – see, kes "Tsitadellis" koduperenaist mängis, elas võtete ajal minuga ühes toas. Ta tõusis hommikul ja enne, kui etteantud autoga grimmi sõitis, tegi ennast juba korda. Mina tõmbasin ainult rätiku pähe ja tema noomis: "Lia, näitleja peab alati korras olema. Sa pead ennast putsama!" Appi, mul ei olnud kübarat kaasas... Nojaa, "Mehed ei nuta" võtete ajal istusime Sohvi Sooäärega kaevu ääres ja nägime, kuidas Lauter, kes tol ajal juba tõsiselt põdes, tuli ämbriga, selg sirge, lõug püsti, uhke ja väärikas. Ja nii kui ta nurga taha sai, vajus see vana kooli mees kokku nagu "liigestega" nuga. Ja vedas vaevu, vaevu järel seda ämbrit, mida ta tegelikult üldse kanda ei jõudnud, sest ennastki ei jõudnud ju. Ja kui ta maja nurga tagant inimeste ette astus, oli jälle selg sirge ja lõug püsti nagu noorel mehel. Kus oli ikka kokkuvõtmine inimestel!

Rahvale on vist "Siin me oleme" kõige rohkem peale läinud.

Miks praeguste põlvkondade näitlejad ei arva, et peaks ennast igas situatsioonis putsama?

Eks mood ja riietus ja kõik ole ju vabamaks läinud. Nõukogude ajal polnudki midagi ümber võtta. Hea, et vana põlvkond välja ei surnud sel ajal. Need hoiakud ja kõik... See ei olnud mängitud ega teeseldud, vaid tõeline sisemine hoiak. Puhas vana kool.

"Estonia" seltskonna tehtud filmid on ilmselt sellepärast saanud kultusfilmideks, et nende tegemise ajad näivad olevat olnud mõnused väljasõidud.

Need olidki rohkem puhkuseks. Mingeid hõõrumisi ega konflikte, mida teatris muidu ikka ette tuleb, siis ei olnud. Nõmmik oli eraelus napolisõnaline ja endasse-tõmbunud, Abel tegi siis, kui võtteid ei olnud, kogu aeg meile nalja.

Hoidsime kokku nagu üks pere sellepärast, et me elasime taludes. Minu käest küsiti sissejuhatauseks, kas ma tahaksin elada inimeste laudas. Tuli välja, et muhulaste jaoks on ait inimeste laut. Seal aidas olid muhu vaibad seinte ja voodite peal.

Mõnes talus oli koos suur toatais inimesi, mõnes vähem. Ühiselt tegime süüa nagu üks pere. Suurem osa oli välivõtteid. Ootasime päikesepaistet, vahepeal tegime käsitööd. Ma pole elu sees nii palju käsitööd teinud kui siis. Muhu naised müüsid lõngu, mida nad värvisid taimedega. Nii tugevad värvid olid, et ei tulnud kunagi maha.

Eva Meil ja teised naised kudusid nii palju, et oleksime võinud pärast näituse korraldada.

Oli vist paras isiku kahestumine – filmis mängida upsakat, Tallinnast ja



Maria Sergejevna rollis Kaarel Irdi lavastuses
"Tagahoovis" (O. Luts) "Vanemuises" 1974. aastal.
Pildil koos Endel Aimre ja Raine Looga.

maksvat kohviveskit ja vabal ajal koos külanaiestega kududa.

Eks see oli paras piin ka. Palava ilmaga endale just siis, kui päike välja tuli, võtete jaoks kõik need paksud polstrid ümber ajada ja platsi asuda. Mõnel päeval, kui päikest rohkem oli, olid mind paksendavad polstrid tunde ümber. Ma pole ilmiski tegelikult nii paks olnud kui seal filmis.

Mõni sõbranje ütleb, et aga käsivarred ju ka... Kuulge, kõik oleneb rakursist ja valgusest!

Sulev Nõmmik tahtis veel selliseid filme teha, aga "Telefilm" ei lasknud. Pole vaja sellist tühja-tähja meelelahutust! Vetemaaga planeerisid veel kolme filmi, aga ei lastud. Ideoloogiat pole sees, raha ei anta.

Selle filmi põhjal arvatakse, et Lia Laats ongi pirtsakas furduu.

Kindlasti. Ja et ma olin nii paks. Tänavalgi ohhetatakse, kui suur kontrast on.

Pärast "Estoniat" tuli teine periood estraadiaega, aga kunagine estraaditeater oli ju laiali, mis sai?

Hakkasin tegema soolokavasid. Esimese kava autor oli Jüri Tuulik. "Kaine mees taskus kut kaisutuvi" oli saaremaa murdes kava, mida tegime Tõnu Aavaga kahekesi. "Kui otsast alata" oli monokava. Pean ütlema, et need kaks kava olid kõige paremad asjad, mida ma olen estraadil teinud. Kui kahju, et seda pole linti võetud. Üksvahe olid teles ka mingid linnid, mis olevat ise ära kustunud. Virve Aruoja tegi lavastuse, mille tegelikult lavastas Tooming, kes oli tollal ebasoosingus. Aga see olevat kustunud.

Ja järgmine Toominga töö minuga keelati ideoloogilistel põhjustel ära.

Teil endal otseselt ei keelatud poliitiliste eksimuste tõttu midagi ära?

Mina niisuguse asja peale välja ei läinud. Milleks mul vaja KGB vahet kõndida. Naised on alalhoidlikud ja ei vaja enese kergitamiseks tühja kuraasitamist. Mulle on alati meeldinud rohkem huumor kui satiir, mis ainult teksti peal põhineb. Huumor võimaldab mängida mingit tüüpi, laseb end selle karakteriga samastada. Mi-

nul pidi mängides inimene silma ette tulema.

Kui ma muidu ei saanud, läksin üksinda kohvikusse istuma, et neid tüüpe leida. Seda ei saanud muidugi pikalt rahus teha – lõpuks hakkas ikka keegi silma pilgutama. Või siis tegin ühe karakteri filharmoonia raamatupidaja pealt. Kõik tundsid ära. Ja selline isiksuste loomine meeldib mulle rohkem kui nalja maha ütlemine – rahvas hahahaatab ära ja järgneb tühjus.

Üks pahandus oli küll telesalvestusega intermeediumis, mille lavastas Astrid Lepa, kus mina olin arst ja Einari Koppel patsient. Oli selline aeg, mil inimesed luuletasid kokku mida iganes, et sinist lehte saada. Ükskõik mida Koppel ütles, mina küsisin: aga tegelikult? Ja tuligi välja, et meile aetakse siin maal igal elualal iga-sugust pula. Ei tea, kuidas nii selgelt läbi lillede lugu eetrisse läks, igatahes telemajas said mõned asjamehed kohalt lahti ja pearežissöör Tõnis Kask ahastas, kuidas niisugune asi küll juhtuda võis.

Tulite siia Külitsele oma isatallu pensionieas. Ema-isa olid teil lahus, nii et siin kasvanud te pole.

Kui mul süda haigeks jäi, soovitasid arstid mõnda rahulikku maakohta ja mõõdukat füüsilist tegevust, sest lavatööd ma enam teha ei saanud. Siin oli mu isakodu olemas. Hakkasin siin käima juba 60-ndatel, kui Tartusse tulin.

Siia Arakale päriselt elama tulime 1990. aastal. Enne käisime mõned aastad suvitamas, aga siis tulime pärieks. Tookord ei olnud veel pärimise asja, isa oli surnud ja talu oli isa ema nimel. Isa õde elas veel, mind ei olnud paberites olemas ega olnud ma ka seaduslik pärija. Teise tädi poeg õnneks veenis teda, et ta maja minu nimele teeks, et ta ei jää selle tõttu kõigest ilma. Maad ju tol ajal inimeste käes üldse ei olnud.

Siis mina hakkasin vaatama, et see maja tuleb üles kõpitseda. Oleks te seda maja tollal näinud! Katus oli sõna otseses mõttes lipp lipi peal, sokk taskurätiku peal ja tekk augu täiteks kõige peal. Kui mees katuse ära parandas, ei tundnud kohalikud maja äragi.

Mu isa elas stiilis “täna kuningas, homme sant”. Ehkki mu isa sündis siin, polnud ta tegelikult mingi maainimene, vaid oli üks suur vigurivänt. Jumal tänatud, et ma neid jooni ei pärinud. Näiteks müüs ta turul lepad õunapuude pähe maha ja laiutas pärast rõõmsalt käsi: ega mina pole süüdi, kui inimesed puid ei tunne.

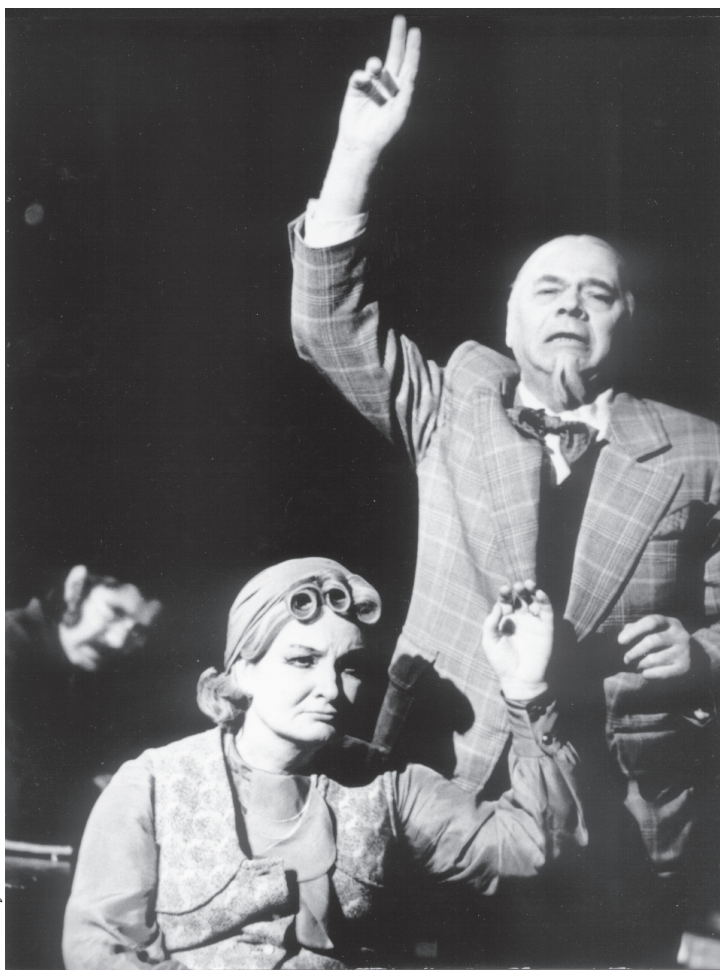
Temalgi oli suur artistlik soon?

Väga suur. Ta oli jahimees ja kirjutas endale estraadikavad, mida siin Külitse või Ropka rahvamajas teistele jahimeestele esitas.

Ja mis mu artistist papa tegi õuntega! Müüs alati kõik oma õunad viimseni maha. Näiteks nii, et mõni proua küsis turul, mis sorti õunad on. Isa muidugi ei teadnud, aga vastas: suudlemata suu. Vaatas galantselt silma, võttis raha, andis oma suudlemata suud.

Isa oli väga ettevõtlik, aga mis sest kasu. Tegid mesipuid, müüs need linnas maha, tuli koju... pold raha ega kainet pead otsas. Kui see maja oleks viletsamalt ehitatud, siis minu isa käes ta küll vastu poleks pidanud. Aga vanal ajal ehitati maju ekstra veebruarikuus langetatud palkidest, tänu sellele ta kogu läbitilkumise ja tuppa kukkunud lõhkemata pommi kiuste püsti seisiski. Siis tuli ühekorraga valitsuse vahetus ja minu pensionile jäämine. Tahtsin ta lõpuni restaureerida, aga jõud lõppes otsa.

Perekond Värihein Epp Kaidu lavastuses "Elu tsitadellis" (A. Jakobson)
"Vanemuises" 1976. aastal. Pildil koos Elmar Kiviloga.
Arhiivifotod



Kui tihti siin, lumehangedes kinni olles, mitte poodi ega teatrisse pääsedes, tekib igatsus Tallinna järele?

Me ei saagi Harriga siin enam kahekesi hakkama. Nüüd me oma maja maha müümeagi. Kõik tuleb linnast tuua: toit, rohud. Autot meil ei ole, mees ei sõida, närv ei kannata praegust liiklust välja.

Ühest küljest on kahju ära minna. Kevadel ja suvel astud uksest kohe loodusesse. Teisalt olen terve elu linnalaps olnud. Samas pole Tallinn enam see Tallinn, mis ta minu ajal oli. See linn, millesse ma neiuna kõrvuni armunud olin.

Kui ma praegu linna lähen, hakkam teisel päeval tagasi maale tahtma. Aga teisest küljest: kas ma pole ennast petnud? Kas pole nii, et see hekivahe ja puud, mida ma oletan endale hästi mõjuvat, mida ma arvan end vajavat, pole vaid mu kujutus.

Tegelikult olen ma ju sündinud perekonnainimene. Ma vajan seda, et minu lapsed oleksid minu ümber. Ma ei mõtle, et päevast päeva ja vahet pidamata. Ma pean teadma, et nad on mul lähedal ja ma võin igal hetkel nende juurde minna. Selle pärast, et mu lapsi ja lapselapsi pole mu ligi olnud, olen hirmsas stressis olnud.

Suvel on nad ju ikka teie juures käinud.

Oi, kas teate, see on lihtsalt midagi hirmsat, kui nad ära lähevad. Siis ma nutan tükk aega suure häälega ja mul kohe kisub seest. Ma olen siis nagu rongi aknast välja kraavi visatud kalts.

Ma olen sedavõrd perekonnainimene, et ma poleks iial saanud üksi elada. Ma olen linnalaps, kes on küll igal suvel maal olnud. Kasaritsas Võrumaal näiteks. Seal olid hobused, tänu kellele seal olid minu lemmikloomad, sitasitikad, kes tahavad just hobuse sõnniku sees olla. Panin neile vatiga eetrit nina alla, sättisin nad karpidesse ja kuivatasin ära.

Nii olen ma enda jaoks ka oma vana Tallinna konserveerinud. Mina hakkam elama ikka täiesti omas Tallinnas. Õnneks ei käi ma enam töö ja ei pea linna peale peettuma minema. Lähen poja juurde Sakku või tütre juurde Kakumäele.

Seal aedades on ka puud, mida kallistada, kui olete oma vanast heast vahtrast eemal.

Oijah, ma ei tea, miks see puu mulle nii omaks sai. Ta ei ole ju teistest ilusam ega erilisem. Aga nii oma on. Terve minu olemine on selles puus. Sellesse ma usun ja sellepärast ma nii tunnen.

Paraku need oksad, mille abil me varasematel aastatel vahtramahtla oleme kätte saanud, on nüüd ära murdunud ja see on ilmselt märk. Vanasti ma itsitasin, kuidas meil "Hennessey" pudelid vahtra küljes rippusid ja mahla kogusid: ah, mis prestiižne!

Ei ole meist enam selle vahtra sisse aukude puurijat. Teistel vahtratel on teine mahl ja maitse, neid ma ei taha.

Kui nüüd Tallinna laste ligi kolite, pole enam tagasiteed. Selles elus mitte. Kas see sünge ei tundu?

Muidugi tundub. Ma hakkam igatsedes vaatama siin tehtud pilte. Aga ma allun oludele, mida elu dikteerib.

Kas lahkumise põhjus pole Eesti riik, kes ei ole sisse seadnud teenekate inimeste hooldamise süsteemi – et abiline toob linnast kõik, mis vaja?

Mõte on õige, aga ma ei taha! Mul on oma inimesed, kelle juures ma tahan olla. Miks minu eest keegi võõras hoolitsema peaks? Isalt näitlejaanne, emalt perekondlik kokkuhoidmine – nii mind tehti.

* * *

Kakskümmend aastat Araka talu Lia elu elanud estraadilavade kuninganna, kes tegi sel kevadel läbi väga raske operatsiooni, müüs oma isatalu ära just ülestõusmispuhade eel. Arvukate tahtjate hulgast valis tulevaseks kohapidajaks noore perekonna, kes tahab stiilse hoone restaureerida, jätkata laastukatuse, puitmaterjalide ja vana hea aja liini. Niipea, kui artist suure tähega on haiguse järelravist kosunud, asub ta oma majapidamist kokku pakkima ja sügiseks on tagasi Tallinnas. Oma Tallinnas.

Küsinud KATI MURUTAR

16. märtsil 2003 Tartumaal Külitses Araka talus

KINO ALUSTEST II

JURI TÕNJANOV

(*Algus TMK 2003, nr 5*)

8

Kino tuli foto kaudu.

Nendevaheline nabanöör lõigati läbi hetkel, kui kino tunnetas end kunstina. Asi on selles, et fotol on selliseid omadusi, mis on *teadvustamata*, justkui ebaseaduslikud esteetilised omadused. Fotograafia on suunatud sarnasusele. Sarnasus on solvav, me solvume liiga sarnaste fotode peale. Seetõttu fotograafia deformeerib salaja materjali. Kuid seda deformatsiooni võimaldatakse ühel eeldusel, et on välja peetud põhiline suundumus – sarnasusele. Kuidas ka ei deformeeriks poosi (positsiooni), valguse jne abil fotograaf meie nägu –, kõik see võetakse vastu vaikival üldisel nõusolekul, et portree on sarnane. Fotograafia üldise suunitluse – sarnasuse – vaatepunktist on deformatsioon “puudus”; selle esteetiline funktsioon justkui mittelegaalne.

Kinol on teine suunitlus, ja fotograafia “puudus” muundub tema väärtuseks, esteetiliseks omaduseks. Selles seisneb kino ja foto põhimõtteline erinevus.

Aga samal ajal on fotol ka teisi “puudusi”, mis muundusid kinos “omadus-tekst”.

Tegelikult deformeerib iga foto materjali. Võtame kas või “vaated”. Võib-olla see on subjektiivne, kuid mina tajun vaadete sarnasust ainult orienteerivate, õigemini diferentseerivate detailide – mingi ühe puu, pingi, viida järgi. Ja seda mitte sellepärast, et “üldse pole sarnane”, vaid seetõttu, et vaade on *eristatud*. See, mis looduses eksisteerib ainult millegagi koos, see, mis ei ole piiritletud, on fotol eristatud iseseisvaks tervikuks.



Juri Tõnjanov 1926. aastal.
Grigori Kozintsevi foto

Sild, kai, puu, puude grupp jne ei eksisteeri kaemuses kui ühikud – nad on alati seotud ümbritsevaga; nende fikseering on hetkeline ja mööduv. See fikseering, olles kinnitatud, liialdab miljoneid kordi vaate individuaalseid jooni ja just sellega kutsub esile “mittesarnasuse” efekti.

See puudutab ka “üldvaateid”: ra-kursi valik, kui lihtlabane see ka poleks, koha eristus, kui ruumikas see koht ka ei oleks, – kõik viib samade tulemus-teni.

Materjali eristamine fotol viib iga foto *ühtsusele*, kõikide esemete või ühe eseme elementide erilisele *suhete tihedusele*¹ foto sees. Selle sisemise ühtsuse tulemusena jaotatakse esemetevaheline (või esemesiseselt tema elementide vaheline) suhestus ümber. Esemes deformeeruvad.

Kuid see foto “puudus”, need tema

“teadvustamata”, Viktor Šklovski sõnades “kanoniseerimata” omadused kanoniseeritakse kinos, saavad tema lähteomadusteks, tugipunktideks.

Foto annab *ainukese* seisundi; kinos saab see ühikuks, mõõduks.

Kaader on samasugune ühtsus nagu foto, nagu suletud värsirida*. Värsireas on selle seaduse järgi kõik rida moodustavad sõnad erilises suhtes, tihedamas koostöös; seetõttu on värsis sõna tähendus teistsugune võrdluses mitte ainult kõikide teiste praktilise kõne liikidega, vaid võrreldes ka proosaga. Kusjuures kõik abisõnad, kõik igapäevakõne tähelepanemata sõnad muutuvad luules ebataoliselt silmapaistvaks, oluliseks.

Nii ka kaadris – selle ühtsus jaotab ümber kõikide temas asuvate esemete tähendused ja iga ese suhestub teiste esemete ja kogu kaadriga tervikuna.

Seda arvesse võttes peame püstitama ka teise küsimuse: millistel asjaoludel suhestuvad omavahel kõik kaadri “kangelased” (inimesed ja esemed), õigemini, kas ei eksisteeri tingimusi, mis seda takistavad? Eksisteerib.

Kaadri “kangelased”, nagu sõnad (ja helid) värsis, peavad olema diferentseeritud, *erinevad*, ainult siis suhestuvad nad omavahel, ainult siis mõjutavad nad üksteist ja annavad mõttelisi värvinguid. Siit lähtub inimeste ja esemete *valik*, siit ka rakurss kui eristamise, erinevuse, *diferentseerimise* stilistiline vahend.

“Valik” tekkis naturalistlikust sarnasusest, kino inimese ja asja vastavusest inimesele ja asjale olmes – see, mida praktikas nimetatakse “tüpaaži valikuks”. Kuid kinos, nagu ka igas teises kunstis hakkab see, mis võetakse kasutusele teatud põhjustel, mängima oma rolli, põhjustega mittevõrreldavat. “Valik” teenib eelkõige *näitlejate diferentseerimise* vajadust filmi sees – see ei ole ainult väline, vaid ka filmisisene valik.

Sellest – “kaadri kangelaste” dife-

rentseerimise nõudest – lähtub ka *liikumise* olulisus kaadris. Auriku suits ja roomavad pilved ei ole vajalikud lihtsalt niisama, iseenesest, nagu ka juhuslik inimene, kes läheb mööda tühja tänavat, nagu ka miimika ja žest inimese ja eseme suhtes. Nad on vajalikud kui diferentseerivad märgid.

9

See esmapilgul lihtne fakt määrab ära kogu kino *miimika ja žesti* süsteemi ja eristab seda otsustavalt kõnega seotud miimikast ja žestidest. Kõne miimika ja žestid realiseerivad, “ilmutavad” mootor-nähtavalt kõnelist intonatsiooni; selles suhtes nad justkui täiendavad sõnu.**

Selline on žestide ja miimika roll sõnateatris. Žestide ja miimika roll pantomiimis seisneb äravõetud sõna “asendamises”. Pantomiim on kunst, mis põhineb äravõtmisel, omalaadne äraandmismäng. Seejuures on asja mõte just puuduva elemendi asendamises teise-ga. Kuid ka kõnekunstis endas on juhtumeid, kus “täiendav” miimika ja žestid segavad. Heinrich Heine väitis, et miimika ja žestid kahjustavad sõnalist *teravmeelsust*: “Näomuskliid on liiga tugevas, erutatud liikumises ja see, kes neid jälgib, näeb rääkija mõtteid enne, kui nad välja öeldakse. See takistab ootamatuid äkknalju.”

See tähendab, et kõnelise intonatsiooni realiseerimine miimikas ja žestides segab (antud juhul) sõnalist ülesehitust, rikub tema sisemisi suhteid. Heine annab luuletuse lõpus ootamatu nalja ja ei soovi sugugi, et elav miimika või kas või žesti alge signalseeriks naljast enne, kui ta ilmub. Seega kõneline žest mitte ainult ei saada sõna, vaid ka signalseerib selle ilmumist, ennetab seda.

Seetõttu on kinole nii võõras teatralne miimika: see ei saa saata sõna, kuna kinos puudub sõna, kuid ta annab

Sergei Eisenstein "Soomuslaev "Pofjomkini"" (1925) võtetel.



märku sõna ilmumisest, *ütleb ette*. Need žestidega ette öeldavad sõnad muudavad kino mingiks mittetäielikuks kine- tofoniks.

Miimika ja žest on kaadris eelkõige kaadri "kangelaste" vaheliste suhete süs- teem.

10

Kuid ka miimika võib kaadris olla mitte millegagi seotud ja pilved võivad mitte roomata. Seotus ja diferentseeritus võivad olla üle kantud teise valda — kaadrilt kaadri vahetusele, *montaažile*. Ja liikumatud kaadrid, mis vahetuvad eri- lisel moel, annavad võimaluse viia kaad- risisene liikumine miinimumini.

Montaaž ei ole kaadrite seos, see on kaadrite diferentseeritud *vahetus*, kuid just seetõttu võivad vahetuda kaadrid, mis on mingis suhtes üksteisega. See su- hestus võib olla nii fabulaarne, kuid veel suuremal määral stiililine. Meil eksis- teerib praktikas ainult fabulaarne mon- taaž. Rakurss ja valgustus muutuvad seejuures tavaliselt kaootiliseks. See on ekslik lähenemine.

Me leppisime kokku, et stiil on tä- henduslik fakt. Seetõttu on stilistiline or- ganiseerimatus, rakursside ja valgustu- se juhuslik korrastatus umbes sama mis intonatsiooni ümbertõstmine luules. Sa- mal ajal valgus ja rakurss, tänu oma eri- lisele tähenduslikule olemusele, on loo-

mulikult kontrastsed, diferentsiaalsed – ja seetõttu “monteerib” nende vahetus samamoodi kaadreid (teeb nad suhestuvaks ja diferentsiaalseks) nagu ka faabula muutus.

Kaadrid kinos ei “hargne” järjepidevalt, nad vahetuvad. Selline on montaaži alus. Nad vahetuvad, nagu üks luule-rida, üks meetriline ühtsus vahetab välja teise – täpsel piiril. Kino teeb *hüppeid* kaadrilt kaadrile nagu luuletus reall. Kui kummaline see ka ei tunduks, ent kui võrrelda kino sõnaliste kunstidega, siis ainukeseks seaduslikuks analoogiaks oleks kino võrdlemine mitte proosa, vaid luulega.

Üks põhilisi filmi hüppelise iseloomu tulemusi on kaadrite diferentseeritus, nende eksisteerimine ühtsusena. *Kaadrid kui ühtsused on võrdväärseid*. Pika kaadri vahetab välja väga lühike. Kaadri lühidus ei võta talt ära iseseisvust, tema seotust teistega.

Tegelikult on kaader oluline kui “esindaja”: meenutuses “sulandumise” võtet kasutades ei anta mitte kõiki kangelase meenutatava stseeni kaadreid, vaid detail – üks kaader; sarnaselt sellega ei hõlma kaader kui niisugune kogu fabulaarset situatsiooni, vaid on ainult selle “esindaja” kaadrite suhestuses. See annab võimaluse praktikas, ümbermonteerimisel, lõigata kaadrid miinimumini või kasutada “esindajana” hoopis teise fabulaarse situatsiooni kaadrit.

Arusaam montaažist oli üks vee-lahkmetest “vana” ja “uue” kino vahel. Kui vanas kinos oli montaaž liitmise, liimimise ja faabula olukordade selgitamise vahend, vahend, mis ise jäi märkamatuks, peidetuks, siis uues kinos muutus ta üheks tuntavaks tugipunktiks, tuntavaks rütmiks.

Nii oli ka luules: kodune monotoonus, kivistunud meetriliste süsteemide tunnetamatus vaheldus rütmi järsu tunnetamisega “vabavärsis”, *vers libre*. Majakovski varases luules järgnes ühest sõ-

nast koosnev rida pikale, võrdne energiahulk, mis langes pikale reale, langes seejärel lühikesele (värsiread kui rütmilised read on võrdväärseid), ja seetõttu liikus energia tõugetena. Nii on ka tuntavas montaažis – energia, mis langeb pikale lõigule, langeb seejärel lühikesele. Lühike lõik, mis koosneb “esindavast” kaadrilt, on võrdväärne pikaga ja nagu ka värsirida luules, mis koosneb ühest-kahest sõnast, eristub selline lühike kaader oma tähenduselt, väärtuselt.

Niisiis, montaaži käik aitab kaasa kulminatsioonipunktide *eristamisele*. Kui tunnetamatus montaažis langes kulminatsioonipunktile rohkem aega, siis montaaži puhul, mis on muutunud filmi tunnetatavaks rütmiks, *eristub kulminatsioonipunkt just tänu oma lühidusele*.

Seda ei oleks, kui lõik kui ühtsus ei oleks suhteline kriteerium, filmi mõõt. Me mõõdame tahtmatult filmi, tõukudes ühelt ühtsuselt teisele. Just seetõttu mõjuvad eklektikutest režissööride filmid füsioloogiliselt ärritavalt, sellised, kus ühes osas on kasutatud vana montaažiprintsiipi, montaaži kui liitmist, kus ainukeseks mõõduks on “stseeni” (faabula olukorra) ammendatus, aga teises uue montaaži printsiipi, kus montaažist on saanud tuntav ülesehituse element. Meie energiale antakse teatud ülesanne, teatud käik – ja järsku see ülesanne muudetakse ära, esialgne impulss kaob, aga kuna ta on juba meie poolt filmi esimestes osades vastu võetud, siis uut me ei taju. Selline on mõõdu jõud kinos, mõõdu, mille roll sarnaneb mõõdu, meetrumi rolliga värsis.

Missugune on sellise küsimuse püstituse puhul kino *rütm*, termin, mida tihti kasutatakse ja mida sageli kuritarvitatakse?

Rütm on stilistiliste momentide koostöö meetrilistega filmi kulgemises, tema dünaamikas. Rakurssidel ja valgustusel on oma tähendus mitte ainult lõikkaadrite vahetuses kui vahetust

markeerival märgil, vaid ka lõikude kulminatsioonilises eristamises. Seda tuleb arvestada eriliste rakursside ja valgustuse kasutamisel. Need ei pea olema juhuslikud, "head" ega "ilusad" iseene- sest – vaid head antud juhul nende koostöös filmi meetrilise käiguga, montaaži mõöduga. Rakurss ja valgustus, mis eristavad meetriliselt tugevalt esile tõstetud lõiku, mängivad hoopis teist rolli kui rakurss ja valgustus, mis eristavad meetriliselt nõrgalt esile tõstetud lõiku.

Kino analoogia luulega ei ole kohustuslik. Muidugi mõista on kino nagu ka luule, spetsiifiline kunst. Kuid kaheksakümnendate aastate inimesed ei oleks mõistnud meie kino, samuti nagu ka kaasaegset luulerida:

Meie sajand solvas teid, teie värssi solvates.²

Kino "hüppeline" iseloom, kaadri- lise ühtsuse roll, olmeobjektide tähen- duslik muutmine (sõnad luules, asjad kinos) – see kõik lähendab kino ja luulet.

11

Seetõttu on kinoromaan sama eripä- rane žanr nagu värssromaan. Rääkis ju Puškin: "[- -] kirjutatan mitte romaani, vaid värssromaan – kuratlik vahe."

Milles siis seisneb see kuratlik vahe kinoromaani ja romaani kui sõnalise žanri vahel?

Mitte ainult materjalis, vaid ka selles, et stiil ja konstruktsiooni seadused kujundavad kinos ümber kõik elemendid, pealtnäha justkui ühtsed, ühtemoodi kasutatavad kõikides kunstiliikides ja kõigis nende žanrites.

Samasugune on ka faabula ja süžee küsimuse asend kinos. Faabula ja süžee küsimuse lahendamisel tuleb alati võtta arvesse kunsti spetsiifilist materjali ja stiili.

Kaks põhimõtet on esile tõstetud uue

süžee teooria looja Viktor Šklovski poolt: 1) süžee kui hargnevus, järjestikkus ja 2) süžee loomisvõtete seos stiiliga. Esimene, mis viis süžeeuuringud staa- tiliste motiivide (nende ajaloolises ku- lus) uurimise pinnalt sellele, kuidas mo- tiivid paigutuvad terviku konstrukt- sioonis – on juba kandnud vilja ja juur- dunud. Teine veel mitte ja tundub unustatuna.

Sellest ma tahaksingi rääkida.

Kuna faabulat ja süžeed kinos on kõige vähem uuritud ning selleks on va- jalik suur eeltöö, mida ei ole veel tehtud, luban ma endale selgitada seda küsi- must kirjanduslikule materjalile toetu- des, kuna seda on rohkem uuritud. Sel- leks, et ainult *püstitada* siin küsimus faabula ja süžee kohast kinos. Arvan, et see ei ole üleliigne.

Kõigepealt lepime kokku terminites: faabula ja süžee.

Faabulaks nimetatakse tavaliselt tea- tud staatilist suhete skeemi, nagu näi- teks: "Temake oli armas ja Tema armas- tas teda. Kuid Tema ei olnud armas ja Temake ei armastanud teda" (Heine epigraaf). "Bahtšisarai purskkaevu" *suhete skeem* oleks siis umbes selline: "Girei armastab Mariat, Maria ei armas- ta teda. Zarema armastab Gireid, Girei ei armasta teda." On ilmselge, et see skeem ei selgita midagi ei "Bahtšisarai purskkaevus" ega Heine epigraafis ja on ühtmoodi kasutatav tuhande eri asja kohta, alates epigraafi fraasist ja lõpeta- des poeemiga. Võtame teise faabula tõl- genduse: *tegevuse skeem*. Faabula on sel juhul kirjeldatav minimaalsel kujul kui: "Girei lakkas Zaremat armastamast Ma- ria pärast. Zarema tapab Maria." Aga mida teha, kui sellist lahendust Puškinil *ei olegi*? Puškin ainult annab meile või- maluse *aimata* lõpplahendust – lahend- dus ise on meelega hägustatud. Õelda, et Puškin kaldus kõrvale meie faabula skeemist, on julgus, kuna ta üldse ei ar- vestanudki sellega. See on umbes sama

kui koputada värsijalga (jambi skeemi) tema värsside järgi:

*Mu onu tött ja õigust tundis
Kui taibukas ja tubli mees*

ja öelda, et sõnas "taibukas" kaldus Puškin jambist kõrvale. Kas poleks parem öelda lahti skeemist, selle asemel et lugeda teost "kõrvalekaldeks" sellest? Ja tõepoolest, on tõesem lugeda luuletuse meetrumiks/värsimõõduks mitte "värsijalga", skeemi, vaid loo kogu röhulist visandit. Siis on "rütmiks" luuletuse kogu dünaamika, mis moodustub värsimõõdu (röhulise visandi) koostööst kõneliste seostega (süntaksiga), heliliste seostega ("kordustega").

Sama on ka küsimusega faabulast ja süžeedest. Me kas riskime luua skeeme, mis ei sobi teose raamidesse, või me peame määratlema faabula kui tegevuse *kogu* semantilise visandi. Sel juhul määratletakse teose süžeed selle dünaamikana, mis moodustub kõikidest materjali (sealhulgas ka faabula kui tegevuse seose) – stilistilisest, fabulaarsest jne – seoste koostööst. Lüürilises luuletuses on samuti süžee, kuid faabula on selles hoopis teist laadi ja sellel on hoopis teine roll süžee arengus. Süžee mõiste ei kattu faabula omaga. Süžee võib olla ekstsentriline faabula suhtes.*** Siin on faabula ja süžee suhetes võimalikud erinevad tüübid:

1. Süžee tugineb peamiselt faabulale, tegevuse semantikale.

Siin omandab erilise tähtsuse faabula liinide jaotumine, kusjuures üks liin pidurdab teist – ja koos sellega viib edasi süžeed. Huvitav on näide, kui süžeed arendatakse valel faabula liinil: Ambrose Beirce'i novellis "Seiklus sillal üle Öökulli oja" puuakse inimest, ta kukub ojasse; edasi areneb süžee eksitaval faabula liinil: ta ujub, põgeneb, jookseb kodu poole – ja alles seal sureb. Viimastest ridadest selgub, et põgenemine viirastus talle viimase surmaeelse minuti

jooksul. Sama toimub L. Perutzi "Hüüpes tundmatusse".

Huvitav, et ühes kõige fabulaarsemas raamatus, Hugo "Hüljatud", teostatakse "pidurdus" nii teisejärguliste faabula liinide külluse kui ka *ajaloolise, teadusliku, kirjeldava materjali* (kui *niisuguste*) *sissetoomisega*. Viimane on iseloomulik *süžee*, mitte *faabula* arendamisele. Romaan kui suurvorm nõuab sellist faabulavälist süžee arengut. Süžee areng, mis on adekvaatne faabula arenguga, on iseloomulik avantüristlikule novellile. (Muide, "suurvormi" ei määra kirjanduses ära mitte lehekülgede hulk, nagu ka kinos metraaž. Mõiste "suurvorm" on energeetiline mõiste, siin peaks võtma arvesse lugeja (või vaataja) poolt konstrueerimisele kulutatavat tööd. Puškin lõi luules kõrvalepõigetel põhineva suurvormi. "Kaukaasia vang" ei ole mahult suurem kui mõned Žukovski läkitused, kuid see on suurvorm, kuna "kõrvalepõiked" materjalil, mis jääb faabulast kaugemale, laiendavad tunduvalt poeemi "ruumi", sunnivad lugejat ühesugust värsiridade arvu Žukovski läkituses Vojeikovile ja Puškini "Kaukaasia vangis" läbima täiesti erineva tehtud töö hulgaga. Ma toon sellepärast selle näite, et Puškin kasutas Žukovski läkituste materjali oma poeemis, kuid tegi seda *kõrvalepõikena* faabulast.) See pidurduse moment kaugel materjalil ongi iseloomulik suurvormile.

Sama on kinos: "suured žanrid" ei eristu "kammerlikest" ainult faabula liinide hulga poolest, vaid ka pidurdava materjali koguhulgalt.

2. Süžee areneb faabulast sõltumatult.

Seejuures on faabula antud mõistatusena, kusjuures mõistatus ja äraarvamine ainult motiveerivad süžee arengut – lahendus võib jääda ka andmata. Süžee kandub seejärel üle kõnemateryali osade jaotamisele ja liitmisele faabulaväliselt. Faabula ei ole antud, tema asemel vetrub ja juhib "faabula otsimine"

kui faabula ekvivalent, asendaja. Niisugused on näiteks paljud Pilnjaki, Leonard Franki jt tekstid. "Otsides faabulat", liidab ja jaotab lugeja eri osi, mis on omavahel seotud vaid stilistiliselt (või kõige üldisema motiveeringuga, näiteks koha- või ajauhtsusega).

On täiesti selge, et viimase tüübi puhul on peamiseks süžee liikumapanijaks *stiil*, stiililised suhted omavahel seotavate lõikude vahel.

12

Süžee loome võtete seost stiiliga võib leida ka teostes, kus süžee ei ole ekstsentriline faabula suhtes.

Võtame Gogoli "Nina".

Selle fabulaarne visand, tegevuse semantika, on selline, et tekitab mõtte hulumajast. Piisab, kui jälgida ühte faabula liini skeemi, "nina" liini: major Kovaljovi äralõigatud nina... jalutab mööda Nevskit kui Nina; Nina, kes soovib diližansiga lasta jalga Riiga, võetakse kinni kvartali ülevaataja poolt ja antakse lapi sees tagasi endisele omanikule.

Kuidas võis teostuda süžees selline faabula liin? Kuidas lihtsalt tobedus sai kunstiliseks "tobeduseks"? Selgub, et siin mängib rolli kogu eseme tähenduslik süsteem. Esemete nimetamise süsteem "Ninas" on selline, et teeb võimalikuks tema faabula.

Vaatame äralõigatud nina ilmumist:

"[- -] nägi seal midagi valendavat. [- -] "On tunda kõva!" – ütles ta endamisi. "Mis see küll oleks?" "[- -] nina mis nina! [- -] justkui tuttav". [- -] "Ma mähin ta nartsu sisse ja panen nurka, las ta seal niikaua on, pärast viin välja". [- -] "Mina lasku mahalõigatud ninal omas toas olla!... [- -] Kasigu välja! [- -] Et mu silmad teda ei näeks!" "[- -] Leib on ikkagi küpsetatud asi, nina aga hoopiski mitte".

Nikolai Gogol. Valitud jutustusi. Tallinn, 1948, lk 311 – 312.

Lugeja äralõigatud ninaga esma-



Operaator Eduard Tisse ja Sergei Eisenstein.

kordse tutvuse põhjalik analüüs viiks meid liiga kaugemale, kuid ka eeltoodust on selge, et äralõigatud nina on muudetud semantilise fraaside süsteemi abil millekski kahemõtteliseks: "miski", "tihe" (kesksugu), "tema, ta" (väga sage asesõna, milles alati tuhmuvad esemelised tunnused), "lubad *ninal*" (elus³) jne. Ja see igas reas antud tähenduslik atmosfäär loob/ehitab faabula liini "äralõigatud nina" stilistiliselt sel moel, et lugeja, juba ette valmistatud, juba tõmmatud sellesse tähenduslikku atmosfääri, loeb pärast põrmugi imestamata selliseid kummalisi fraase: "Nina vaatas majorile otsa ja tema *kulmud* tõmbusid natuke kortsu."

Nii muutub teatud faabula süžee osaks: stiili kaudu, mis annab eseme tähendusliku atmosfääri.

Mulle võidakse vastu vaielda, et "Nina" on erandlik näide. Kuid ainult ruumipuudus takistab mind tõestamast, et samamoodi on lood Belõi "Peterburis" ja "Moskva veidrikes" (tasub pöörata tähelepanu faabula "äraleierdatusele" nendes, sellest hoolimata suurepä-rastes romaanides) ja paljudes teistes.

Nendest teostest ja nendest autoritest, kelle stiil on "vaoshoitud" või "kahvatu" jms, ei maksa arvata, et stiil ei mängi rolli – ikkagi, iga teos on semantiline süsteem ja kui "vaoshoitud" stiil ka ei oleks, ta eksisteerib kui tähendusliku (semantilise) süsteemi ehitamise vahend. Ja selle süsteemi ja süžee vahel eksisteerib vahetu seos. Olgu see siis süžee, mis areneb faabula pinnal või väljaspool faabulat.

Aga loomulikult on süsteemid erinevad erinevates tekstides. Kuid sõnalises kunstis on liik, milles tähendusliku süsteemi ja süžee sügavaim seos torkab silma. See on värsis esitatud semantiline süsteem.

Luules/poesias, olgu see XVIII sajandi kangelaspoeem või Puškini eepos, on see seos selgesti näha. Vaidlused meetriliste süsteemide ümber poesias osutuvad alati vaidluseks *tähenduslike süsteemide* üle – ja kokkuvõttes sõltub sellest vaidlusest küsimus süžee tõlgitsemisest poesias, süžee ja faabula suhtest.

Kuna selle küsimusega (süžee ja faabula suhtest) on seotud küsimus žanritest.

See suhe ei ole erinev mitte ainult erinevates romaanides, novellides, poeemides, lüürikas, vaid ka erinev, ühelt poolt, romaanis, teisalt – novellis, ühelt poolt poeemis – teisalt lüürikas.

13

Selles artiklis tahan ma ainult *püstitada* küsimused: 1) süžee seosest stiiliga kinos, 2) sellest, et kino žanrid on määratud süžee suhtega faabulasse.

Nende küsimuste püstitamiseks ma sooritasin "hoojooksu" küsimuse selgitamisega kirjanduses. "Hüpe" kinno nõuab pikemat uurimist. Me nägime kirjanduse näitel, et ei saa rääkida faabulast ja süžee üldiselt, et süžee on tihedalt seotud antud semantilise (tähendusliku) süsteemiga, mis omakorda määratakse ära stiiliga.

Stilistilis-semantiliste vahendite süžee roll "Soomuslaev "Potjomkinis"" on silmanähtav, kuid uurimata. Järgnev uuring avastab selle ka mitte nii selgetes näidetes. Viide stiili "vaoshoitusele", tema "naturaalsusele" ühtedes või teistes filmides, ühtede või teiste režissööride puhul, ei ole stiili rolli taandamine. Need on ainult erinevad stiilid ja neil on erinevad rollid süžee arengus.

Kinosüžee uurimine tulevikus sõltub tema stiili ja materjali iseärasuste uurimisest.

Kui naiivsed me selles asjas oleme, tõestab meil juba heaks tooniks saanud meetod arutleda filmi üle kriitikas: arutletakse (valmis filmi põhjal) stsenaariumi üle, seejärel võetakse läbi režissöör jne. Kuid rääkida stsenaariumist valmis filmi põhjal on mõttetu. Stsenaarium annab peaaegu alati "faabula üldiselt", mõninga lähenemisega kino hüppelisele iseloomule. Kuidas areneb faabula, mis sugune tuleb süžee, – seda stsenaarist ei tea, nagu ei tea ka režissöör enne lõikude läbivaatust. Ja siin võivad mingi stiili või materjali iseärasused võimaldada areneda kogu stsenaarsel faabulal – sel juhul läheb "kogu" stsenaariumi faabula filmi; aga võivad ka mitte – siis muutub faabula töö käigus märkamatuks, teda hakkab suunama süžee areng.

"Raudsest stsenaariumist" võib rääkida seal, kus on olemas standardiseeritud režissööride ja näitlejate stiilid, st siis, kui stsenaarium lähtub juba mingist tuntud kinostiilist.

14

Teooria läbiuurimatus kutsub esile ka olulisemaid vigu praktikas.

Selline on küsimus kinožanritest.

Žanrid, mis tekkisid sõnalises (teatri) kunstis, kantakse tihti tervikuna, valmiskujul üle kinokunsti. Mis on selle tagajärg? Ootamatud tulemused.

Näiteks *dokumentaalne ajalooline kroonika*. Kantuna sõnakunstist tervikuna üle kinokunsti, teeb ta filmist eelkõige

liikuvate portreede galerii. Asi on selles, et kirjanduses antakse peamine eeldus (tõepärasus) juba iseenesest – ajalooliste nimede, daatumitega jne, aga kinos osutub sellisel dokumentaalsel lähene-misel põhiküsimuseks tõepärasus ise. “Kas on sarnane?” on vaataja esimene küsimus.

Kui me loeme romaani Aleksander Esimesest, siis millised ka ei oleks tema teod romaanis, need on “Aleksander Esimese” teod. Kui nad on mittetõepä-rased, siin on “Aleksander Esimest ku-jutatud valesti”, kuid “Aleksander Esi-mene” jääb eelduseks. Kinos ütleb naiiv-ne vaataja: “Kui sarnane (või mittesar-nane) on see näitleja Aleksander Esime-sega!” Ja tal on õigus. Ja oma õigsuses, isegi komplimentide puhul, lõhub ta žanri peamist eeldust – tõepärasust.

Nii tihedalt on küsimus žanritest seotud küsimusega spetsiifilisest mater-jalist ja stiilist.

Tegelikult elab kino siinamaani vöö-raste žanritega: “romaan”, “komöödia” jne.

Selles mõttes oli primitiivne “koo-miline” ausam, ja selles on teoreetilisel olemas rohkem alust kinožanrite küsi-muse lahendamiseks kui kompromisli-kus “kinoromaanis”.

Süžee areng kulges “koomilises” väljaspool faabulat, õigemini, primitiiv-se fabulaarse liini puhul hargnes süžee juhuslikul (faabula seisukohast, tegeli-kult aga spetsiifilisel) materjalil.

Siin ongi küsimuse olemus: mitte vä-listes, teisejärgulistes naaberkunstide žanritunnustes, vaid *spetsiifilise kinosü-žee suhtes faabulasse*.

Maksimaalne suunitlus süžeele = minimaalne suunitlus faabulale, ja vas-tupidi.

“Koomiline” ei meenutanud mitte komöödiat, vaid ennem humoristlikku luuletust, kuna süžee arenes selles se-mantilis-stiilistilistest võtetest varjama-tult.

Ainult tagasihoidlikkus ei luba leida tänapäevastest kinožanritest nii kino-poeemi kui ka kinolüürikat. Ainult arg-likkus segab tähistada afišil dokumen-taalset ajaloolist kroonikat kui mingi epohhi liikuvat portreede galeriid.

Küsimus süžee seosest stiiliga kinos ja tema rollist kinožanrite määratlemisel nõuab, ma kordan, pikaajalist uurimist. Mina piirdun siin küsimuse püstitusega.

Raamatust J. N. Tõnjanov, “Poetika. Istorija literaturõ. Kino”, Moskva, “Nauka”, 1977 tõlkinud SILVI SALUPERE

¹ Siin ja edaspidi kasutab Tõnjanov kino materjalil tema poolt formuleeritud “värsi-rea ühtsuse ja tiheduse (tesnotõ) printsiipi”.

² Puškini “Majake Kolomnas”, lõplikust versioonist välja jäänud stroof.

³ Vene keeles on siin käändega väljendatud nina “elusust”.

* Ma kasutan siin ja mujal käibesõna “kaa-der” järgmises tähenduses: löik, mida ühen-dab üks rakursus, valgus. Faktiliselt on ruut-kaader samasuguses suhtes löikkaadriga nagu värsijalg ja värsirida. Värsijala mõiste on rohkem õppevahend ja sobiv ainult vä-heste meetriliste süsteemide puhul ning uusim värsiteooria kasutab värsirida kui meetrilist rida, aga mitte värsijalga kui skee-mi. Tegelikult on filmiteoorias tehniline mõis-te ruutkaader ebaouline – ta asendub täieli-kult küsimusega löikkaadri pikkusest.

** Siin on ääretult huvitav lingvistide vaidlus umbisikuliste lausete üle. Wundti arvates (kelle lükkab ümber Paul) mängib umbisiku-lises lauses “Põleb!” aluse rolli žest, mis näi-tab põlevale esemele (maja, metafoorilise ka-sutuse puhul rind jmt). Šahmatov arvab, et aluse rolli täidab sellistel juhtudel kõneline intonatsioon. Sellest näitest on selgesti näha seos kõnelise žesti ja miimika vahel ühelt poolt ja kõneline intonatsioon teiselt poolt.

*** Seda on esmakordselt tõestanud Viktor Šklovski oma töödes Sterne’i ja Rozanovi kohta.

JURI TÕNJANOV: FILMIKUNST JA FILMITEADUS

PEETER TOROP

Uue meedia üks huvitavamaid teoreetikuid L. Manovich peab kino algusaegu multimeedia ja uue meedia arengu jaoks eriti oluliseks. Ta eristab oma raamatus "The Language of New Media" (2001) kaht arenguvektorit – ühtpidi mõjutab kino uue meedia kujunemist, teistpidi mõjutab aga arvuti filmikunsti. Kino jõudmine arvutimaailma ja sealt mõjutuste saamine on Manovichi arvates toimunud kahe arengutendentsi paralleelsuse tulemusena. Kinematograafia jõudis ühelt poolt läbi fotograafilisuse ja teiselt poolt läbi graafilisuse (animatsiooni) uues meedias kinegratograafiani. See tähendab, et uue meedia arusaamadele kinost tuleb seletusi otsida kino algaegadest, sest uus meedia on sageli uus vaid eksisteeriva kogemuse uut moodi seletaja ja kasutajana. Tehnoloogia on uues meedias, tehnika juured on aga XIX saj lõpu kirjanduses, XX saj esimese kolmandiku avangardistlikus maalikunstis ja varases filmikunstis.

Juri Tõnjanov ei saanud näha arvuti-animatsiooni tulemusi, kuid ta mõtles asjadest, mis selleni on viinud. 1923 kirjutas ta artikli "Illustratsioon", seega sõna ja pildi seostest. Selle artikli taustal ei tekita võõristust A. Hollanderi lause "Kino on illustratsiooni uusim vorm" (A. Hollander. "Moving Pictures", 1989). Tõnjanovi käsitluse multimediaalsusele viitab aasta hiljem ilmunud artikkel "Kino – sõna – muusika" (1924). Järgnevad filminarratoloogiat loovad artikkelid "Stsenaariumist" (1926) ja "Süžeeist ja faabulast kinos" (1926). Selle osa oma loomingus võtab Tõnjanov kokku artiklis "Kino alustest" (1927), mis nüüd ka eesti lugejani jõuab.

Kuid Tõnjanov on eelkõige kirjan-
dusteadlane ja vene vormikoolkonna liige. Seega haakuvad tema artiklid kinost teiste vormikoolkonna liikmete artiklitega samast valdkonnast (V. Šklovski, B. Eichenbaum, R. Jakobson jt). Ja see teema on vormikoolkonnas nähtav. Ajal, mil Ch. Metz ja J. Lotman filmikeelt kirjeldada püüdsid, jõudsid ka rahvusvahelisse käibesse terve koolkonna püüded. W. Beilenhoff toimetas 1974 Frankfurtis trükki kogumiku "Poetik des Films", mis sisaldas ka tema enda ülevaadet "Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten". 1981 toimetas aga H. Eagle Ann Arboris trükki kogumiku "Russian Formalist Film Theory", mis sisaldas ka tema enda samanimelist sissejuhatust. Mõlemas kogumikus leidub Tõnjanovi "Kino aluste" vastavalt saksa- ja ingliskeelne tõlge. Eraldi väärrib mainimist formalistide filmiteoreetilist mõtet muude valdkondade kontekstis mõtestav A. Hansen-Löwe raamat "Der russische Formalismus", mis ilmus 1978 Viinis (2001 ka vene keeles). A. Hansen-Löwe kõrvutab Tõnjanovi vaateid S. Eisensteini esimeste montaažiteoreetiliste töödega, nagu ühes hilisemas töös seob W. M. Osadnik J. Tõnjanovi ja V. Pudovkini aja- ja ruumitaju käsitlused ("Some Remarks on the Nature and Representation of Space and Time in Verbal Art, Theatre and Cinema" – *S: European Journal for Semiotic Studies* 1994, 6:1–2).

Juri Tõnjanov (18. X 1894 – 20. XII 1943) on eesti lugejale tuntud ajalooliste jutustuste ja biograafiliste romaanide autorina. Kahjuks ei ole selle silmapaistva humanitaarteadlase teoreetilised

Sergei Eisenstein, Friedrich Ermler ja Aleksandr Dovženko.



tööd veel eesti keeles õieti tuntud. Eelkõige oli ta kirjandusteadlane, lõpetanud 1918 Petrogradi ülikooli ajaloo-keeleteaduskonna, töötanud 1921–1930 Venemaa Kunstide Ajaloo Instituudi professorina. Viimasel elukümnele pühendus peamiselt kirjanduslikule tegevusele, olles raskekujulise skleroosi tõttu peaaegu jalutu.

Juri Tõnjanovi nimi on seotud 1916 loodud Poetilise Keele Uurimise Seltsiga, mis moodustaski vene vormikoolkonna, milles on nähtud paralleelnähtust anglo-ameerika uue kriitikaga ning eelkäijat kirjandusteaduslikule strukturalismile ja semiootikale, ka Tartu – Moskva koolkonnale. Tõnjanovi koht vormikoolkonnas oli eriline. Vormikoolkonna ajaloolist tähtsust mõtestades on P. Steiner oma raamatus “Russian Formalism: A Metapoetics” (1984) nimetanud V. Šklovskit ortodoksseks formalistikks ja Tõnjanovit strukturalismi Ristija Johanneseks. J. Striedter aga

toob esile liikumise semiootika suunas ja eristab selles kolme etappi: esimene ehk V. Šklovski etapp tähendab kunstiteose käsitlemist võtete *summata*, kusjuures kummastamises nähakse üldist vormitaju raskendamist. Teist etappi tähistabki Tõnjanov, kes jõuab kunstiteose käsitlemiseni võtete *süsteemina* nii sünkroonia kui diakroonia lõikes. Kolmandal etapil kandub raskuspunkt Prahasse ning J. Mukařovský nimi tähistab siin kunstiteose muutumist esteetilist funktsiooni evivaks *märgiks* (vt tema raamatut “Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered”, 1989; vt ka artiklit “Teaduse mälu” siin kirjutaja raamatus “Kultuurimärgid”, 1999). Juri Tõnjanov kuulub kindlasti nende autorite hulka, kelle innovaatus ei ole veel ammendatud ja keda seega ootab ülelugemine.

Tõnjanovi esimene raamat ilmus 1921 ja kandis pealkirja “Gogol ja Dosto-

jevski (Paroodia teooriast)". Kuulsamate raamatute seas tuleks veel nimetada "Luulekeele probleemi" (1924) ja artiklilokogu "Arhaistid ja novaatorid" (1929). Viimasest vajaks kaks artiklit – "Kirjanduslikust evolutsioonist" ja "Kirjandusfakt" – kindlasti eestindamist.

Meeldetuletuseks, kirjanikuna loob Juri Tõnjanov omapärase biograafiliste romaanide triloogia. 1925 ilmus romaan W. Küchelbeckerist "Kühlja" (ek 1973), järgnes "Vazir-Muhtari surm" (1927 – 1928, ek 1978) A. Gribojedovist ning "Puškin" (1935 – 1943, ek 1985), mis jäigi lõpetamata. Eisensteini arhiivist leitud saatmata kiri Tõnjanovile (1943) tunnistab, et "Puškin" oleks soodsatel asjaoludel võinud ka filmiks saada.

Huvi filmikunsti kui uue kunstiiliigi vastu on "vene formalistide" seas üldine, vastab ju see suund teaduses futurismile, futurism ja film on aga seotud mõistend. Tõnjanovi juba viidatud filmiartiklid jäävad 1920-ndatesse aastatesse, mil peale formalistide tegelevad samas valdkonnas filmitegijad L. Kulešov ja S. Vassiljev, tõlgituna olid vene keeles saadaval L. Delluc ja B. Balázs (tema raamat "Nähtav inimene" ilmus isegi kahes tõlkes).

Juri Tõnjanov oli ka praktik. 1926 – 1927 juhatas ta "Sevzapkino" stsenaariumiosakonda (vrld tema eespool toodud artiklit "Stsenaariumist"), organiseeris kunstide ajaloo instituudis 1926 filmiteaduskonna, tegi koostööd rühmitusega "Ekstsentrilise Näitleja Vabrik" (FEKS), kuhu kuulusid G. Kozintsev, L. Trauberg, S. Gerassimov jt. Koostöös "feksidega" kujundas Tõnjanov uudse suhtumise ekraniseerimisse, loobudes illustratiivsusest. 1926 valmis Tõnjanovi stsenaariumi põhjal N. Gogoli "Sineli" ekraniseering (Gogoli maneeris), 1927 valmis film dekabrismist, Tšernigovi polgu mässust, pealkirjaga "S. V. D." (Suure ürituse liit), mille stsenaariumi kirjutas Tõnjanov kahasse

J. Oksmaniga. Koostöös on ta kirjutanud veel stsenaariumi I. Turgenevi jutustuse "Asja" põhjal (1928), üksi aga oma jutustuse "Porutšik Kiže" põhjal (1934). Kirjutanud ka mõned realiseerimata stsenaariumid: "Aken vee kohal" (koos V. Kaveriniga), "Vazir-Muhtari surm" ning "Ahv ja kell".

Filmikunst huvitas Tõnjanovit omaette kunstiiliigina, kusjuures ta oli veendunud, et tummfilm on sellele kunstile kõige omasem. Põhjus on tinglikkuses, elu kopeerimise vältimises, mis väljendub kõige ilmekamalt kõneleja ja hääle lahutatuses – vaataja näeb algul žeste ja miimikat, kõnelevat suud, alles siis saab lugeda vahetiitreid. Tõnjanovile on üldse iseloomulik lähtumine tervikust. Igasuguses tekstis huvitas teda vähem struktuur ja rohkem süsteem, st funktsioneeriv struktuur. Vormikoolkonnale omane mõiste "võte" (*prijom*) muutus Tõnjanovi (ja ka B. Eichenbaumi) käsitluses funktsionaalseks: tehniliste võtete mõte sõltub nende funktsioonist.

Omaette kunstiiliigina kujundas film Tõnjanovi arvates ise objekte, mida ta jäädvustas. Tema arvates teeb iga eseme fotogeeniliseks rakurss ja valgus. Järelikult pole filmimiseks vaja ka suuri paviiljone, sest valguse ja rakursi abil saab muuta esemeid ja nende vahekordi (se-da nimetab Tõnjanov kinogeeniliseks). Erinevalt teatrist ei vaja film ka koha (tegevuspaiga) ühtsust, ainus oluline probleem on filmi jaoks rakursi ja valguse ühtsus. Sest iga stilistiline võte muutub tähenduslikuks, kui stiil ise on olemas ning moodustab rakursi ja valguse abil süsteemi.

Rakursi ja valguse probleem on oluline juba fotograafias, millest Tõnjanovi arvates ongi välja kasvanud film. Foto oma ainuvõimalikkuses annab filmile mõõtme, muutub filmi ühikuks. Filmis hakkab see ühik kandma nime kaader. Nagu fotol omandavad esemed ja nende vahekorrad uue tähenduse, muutu-

Vladimir Majakovski, Liija Brik, Boriss Pasternak ja Sergej Eisenstein.



vad omamoodi deformeerituks, nii toimub see ka filmikaadris. Kuid foto ei lähe mehaaniliselt üle kaadriks. Film ei ole fotode summa. Tõnjanov eristab ruutkaadrit (*kadr-kletka*) ja lõikkaadrit (*kadr-kusok*). Esimene vastaks täielikult foto mõistele, kuid vaid teist nimetab Tõnjanov tegelikult kaadriks. Seega on kaader ühe rakursi ja valgusega ühendatud lõik. Need kaks kaadri mõistet on võrreldavad värsijala ja värsirea vahekorraga. Omaette võetuna, väljaspool meetrumit, ei ole ju värsijalal mõtet. Seega on luules kaadri analoogiks Tõnjanovi jaoks värsirida. Oma raamatust "Luulekeelee probleem" kannab ta filmialas-tesse töödese üle ka värsirea probleemiga seotud mõisted *ühtsuse* ja *tiheduse*. Nagu üksikul sõnal pole värsireas omaette tähendust, sest selle saab ta ainult antud teksti raames, nii saab ka iga ese kaadrisse sattudes uue tähenduse. Nähtavad esemed ja inimesed muutuvad tähenduslikuks. Sellest on huvitavalt

kirjutanud M. Jampolski artiklis "Mõtestatud esemest" formalismis" ("Tõnjanovski sbornik", 1988). Seega leiab filmis aset semiotiseerumine, uue keele tekkimine.

Kui fotoga seob seda semiotiseerumist esemete ja inimeste fikseerimine filmilindil, siis puhtfilmilikuks semiotiseerimise (seega uue tähenduse ostmise) vahendiks on liikumine – liikumine kaadri sees ja ka terves filmis, kaadrite vaheldumises. Tõnjanov kasutab liikumise ja seega filmi aegruumiliste probleemide kirjeldamiseks süžee ja faabula mõistet. Kui faabula on seotud sündmuste kulgemise loogika ja järgnevusega, siis süžee on dünaamilisem mõiste, tulenedes faabula kulgemise ja stilistiliste vahendite kasutamise viisi vahekorras. Faabula ja süžee omavahe- list suhet nimetab Tõnjanov ekstsentriliseks. Süžee ja faabula vahekorda võib analüüsida nii üksiku kaadri kui ka terve filmi tasandil. Kui faabula kaudu

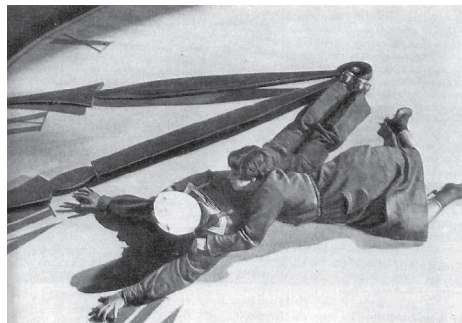
avanevad sündmused, siis süžee peegeldab stiili, sündmuste kujutamise unikaalsust. Siit ka põhjus, miks Tõnjanov nii ägedalt võitles kirjanduse illustreerimise vastu. Raamatus on võimalik illustreerida vaid faabulat, see lihtsustaks tema arvates teksti, tõmbaks tähelepanu eemale stiililt (süžeele). Sama toimub kirjanduse ekraniseerimisel. Filmis ei tohiks illustreerida kirjandusteost, tuleks luua uus, filmilik teos, mis annaks filmiliku analoogi autori stiilile. Seepärast nimetaski Tõnjanov oma stsenaariumi "Sinel" filmijutustuseks Gogoli maneeris. Jutustamise peamiseks tehniliseks vahendiks on aga *montaaž* kui aja kulgemise näitamise ja ajaga "mängimise" võimalus ning *plaan* (eelkõige suur plaan) kui olulisema rõhutamise võimalus. Nii suutis Juri Tõnjanov ühena vähestest tollastest teoreetikutest ühendada semantilise ja süntaktilise (montaažilise) lähenemisviisi kunstile. Sellisena oli ta Sergei Eisensteini eelkäijaks ja mõjutajaks ning semiootilise filmiteaduse üheks alusepanijaks (vrld V. Ivanov, "Otšerki po istorii semiotiki v SSSR", 1975; T. Szczepanski, "OPOJAZ – film – Eisenstein" kogumikus "Pogranicza i korespondencje sztuk" 1980; P. Wollen, "Cinema as Semiology: Some Points of Contact" kogumikus "Movies and Methods", 1976).

Nagu 1960-ndatel aastatel kutsus semiootiliste meetodite abil filmikeele otsimine (eriti Ch. Metz'i ja R. Barthes'i töödes) esile n-ö prorealistliku vastureaktsiooni (A. Bazin jt), nii ei olnud ka kahekümnendatel aastatel süsteemne (keeleskeskne) käsitlus kõigile vastuvõetav. Vene vormikoolkonna traditsioonide jätkaja ja tollal Praha lingvistikaringi üks juhte R. Jakobson kurtis 1933. aastal, et filmikunstis vohab massiline diletantism (artikkel "Konec kino?").

Eks ole tänapäevalgi tuttav see hirm algupära hävitava koolituse või lihtsalt meetodikindluse ees. Samas on jää-

nud aktuaalseks faabula (sündmustiku) ja süžee (stiili, kunstikeele) sümbioosi probleem. Nii jääbki F. V. Galanil vaid kurta, et Tõnjanov lahkus siit ilmast, seletamata ära seda hierarhilist süsteemi, mis seob filmi faabula süžeelega, filmi süžee stiiliga ja stiili mõttega ("Style as Significance: Yury Tynyanov's Semantics of Cinema" kogumikus "Russian Formalism: A Retrospective Glance", 1985). Ja lisab, et spetsiifiline filmilik seos süžee ja faabula vahel vajab ikka veel teoreetilist selgitust. Seda ka nüüdse narratoloogilise uurimistraditsiooni taustal.

Juri Tõnjanovi artiklit "Kino alustest" võib lugeda nii filmiteaduse kui ka uue meedia perspektiivis. Tema eeliseks on nende probleemide selge väljendamine, mis hilisematel aegadel segunevad muudega ja kipuvad ununema kui olemuslikud filmikunsti mõistmiseks. Seetõttu ei vanane teoreetilised tööd nii lihtsalt. Tõnjanov on ka tänapäeval oluline kui seni puudunud vundamendikivi. Me vajame neid eesti kultuuriruumi veel. Aga see on meil nüüd olemas.



"Kuradiratas", 1926. Režissöörid Grigori Kozintsev ja Leonid Trauberg. Ljudmila Semjonova ja Pjotr Sobleviski.

„VANALINNASTUUDIOST”, KA TAGASIVAATES

MARIS BALBAT

“Vanalinnastudio” uue juhtkonna aegne esimene “oma” lavastus, Georg Malviuse “Bent” löi senise komöödiateatri traditsiooni sisse raksatusega, mis pani värisema teatri seinadki. Vist ainult kõrvalt tulnud võis jaguda nii süüdimatut julgust tulla millegi sedavõrd traagilise ja ebaharilikuga välja naljalembese teatri seinte vahel. Meedia oli põhjust hakata lootusrikkalt rääkima teatri eeldatavast imago teisenemisest. Kadi Herkül kirjutas: veel 5–6 sellist lavastust, ja teatri imago on muutunud. Vaga soov, mille täitumist uskuda oleks vist ebarealistlik. “Bent” ei ole lavastus, millelaolisi käisest puistatakse. Malviuselgi mõlkunud ta soovunelmana mitu aastat meele ja ta pidanud üle elama ka paari teatri äraütlemise selle šokeerivaks peetud näidendi kavvavõtmisel. Seda enam jagub plusspunkte “Vanalinnastudio” uuele juhile Anne Veesaarele tema tulemusliku sөөakuse eest.

Kuid viit-kuut uut “Benti” ei ole esialgu silmapiiril. Teatri järgmine lavastus, Mati Undi palju töötanud, kuid sumbuurseks osutunud “Kärbeste saar” teatrikooli tudengite diplomitööna ei võtnud “Vanalinnastudio” repertuaaris sisse seda kohta, mille omandas siin eelmise aasta teatritudengitele toetuv töö, Jaanus Rohumaa “Hea inimene Sezuanist”. Malviuse järgmine töö on *Smithbridge Productions*’i ja “Vanalinnastudio” koostöös tehtav “Cabaret”, millest aimub ehk küll palju – aga muusikalil on omad reeglid. Eino Baskinil on sügisel plaanis Anouilh’ “Linnud”, mille ta lavastab eeldatavasti temale omases laadis. Üht Ayckbourni komöödiat tuleb lavastama Andrus Vaarik.

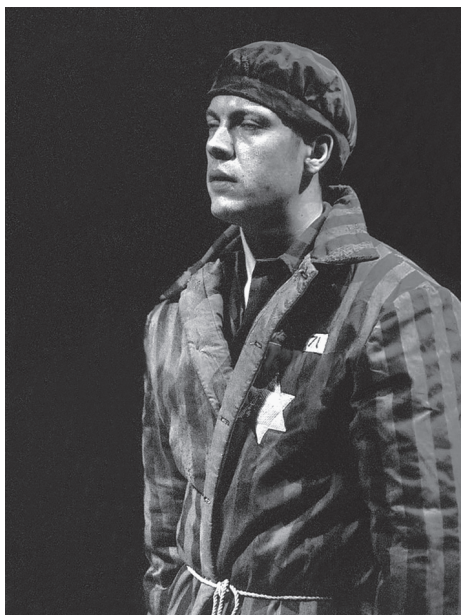
Malviuse idee teha koguperelavastuseks Astrid Lindgreni “Vennad Lõvisüdamed” on veel lahtine, kuna sama loo dramatiseering on pikemat aega olnud plaanis “Vanemuisel”. Küll aga lavastab Malvius veel ühe muusikali, “Oliver Twisti”.

Nii võib juhtuda, et ka “Vanalinnastudio” uuel juhtkonnal tuleb kogeda seda, mida pidi üle elama ekspeanäitejuht Roman Baskin: teatrilaeva uuele kursile suunamine on raske töö, mis võib osutuda üle jõu käivakski.

Kui jälgida “Vanalinnastudio” juba uue juhtkonna aegset mängukava, siis tuleb tõdeda, et näiteks veebruarikuus mängiti ainult kergemaid meelelahutuskomöödiad: Ray Cooney/Ivo Eensalu “Mis liig, see liig”, Neil Simoni/Eino Baskini “Hotell California”, Francis Veberi/E. Baskini “Öhtusööök lollidega” ning Hugo Raudsepa/Roman Baskini “Roosad prillid”. Neist lavastustest kolm on välja tulnud uue juhtkonna ajal (kuigi olid planeeritud juba varem).

Aprillis 2003 ei räägigi teatri juht Anne Veesaar ettevaatlikult enam teatri imago muutmisest, vaid tahtmisest teha ikkagi meelelahutusteatri, kuid sellist, mis annaks ka mõtlemisainet. Samas nimetab ta ka “Benti” meelelahutuseks (jutuajamine siinsete ridade autoriga 28. aprillil). No nii avaralt tõlgendatud meelelahutusteatri võtaks küll rõõmuga vastu!

Pilku tagasi heites oleks ülekohtune ja vale väita, et Roman Baskin oma kaheaastasel peanäitejuhiks olemisel teatri reformida ei püüdnud. Kindlasti püüdis ta sisse tuua nii tõsisemaid ja sotsiaalsemaid toone (“Lahuselu”, “Hea inime-



"Bent". Max – Mait Malmsten.

ne Sezuanist", "Kirsiaed"), kallutada repertuaari tragikomöödiate poole ("Naine, kes abiellus kalkuniga", "Kallis kodurahu"), teha tänase Eesti arvel malbet, kuid vaimukat ühiskonnapila ("Päikesekontsert") ning kutsuda teise lavastuslaadiga külalislavastajaid (Jaanus Rohumaa, Saara Salminen Wallin). Paraku saatis teda tema ettevõtmistes ka mitmeid ebaõnnestumisi – nii kunstilises mõttes, teatrisisesel suhtlustasandil kui lõpuks ka finantsiliselt.

Ta enda programmilisena mõeldud avalavastus "Koomikud" ei tõestanud teda võimeka komöödialavastajana, tekitades kahtlusi ka ta tulemuslikkus suutlikkuses näitlejatega töötamisel; ebaühtlase näitlejaansambliga ja igava võitu oli "Tähetolm" (ka autor Toomas Kall, ehkki ühiskonnakriitiline, ei tõusnud siin oma paremate tööde tasemele). Alati ei vedanud ka külalislavastajatega. Mai Murdmaa pakutud Max Frischi "Biedermann ja tulesüütajad", mis võinuks osutada teravalt sotsiaalseks, põles läbi lihtsalt balletilavastaja suutmatuse tõttu hakkama saada tõsise draamamaterjali ja sõnalavastusteatri näitle-

jatega. (Seega veelkordne kinnitus asjaolule, et kui tahes huvitava dramaturgilise materjali sõnum pääseb või ei pääse maksvusele vaid olenevalt lavastuse kunstilisest õnnestumisest või ebaõnnestumisest.)

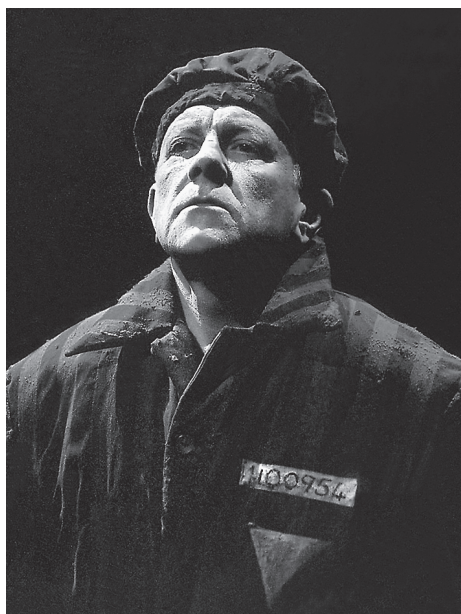
Külalislavastajate Kaarel Kilveti ja Ago-Endrik Kerge tehtud muusikalised lavastused "Brel", "Piaf" ja "Neli teist sügisest hetke" põhinesid truppi võetud Diana Klasi lummavusel, kuid jäid nõrgaks dramaturgilise poole pealt.

Eino Baskin oma lavastustega "Kallis kodurahu", "Tahavaatepeegel", "Sügissonaat" ja "Õhtusöök lollidega" näitas end jätkuvalt komöödialavastajana *par excellence*, kes suudab mängu tuua ka tragikoomilisi toone.

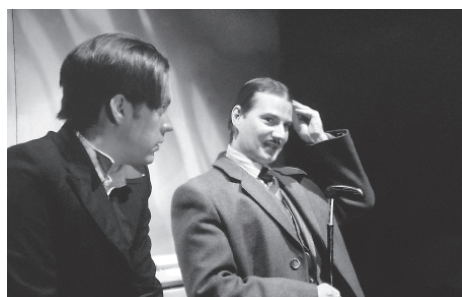
Muidugi tulid lavale ka kohustuslikud Cooney'd "Rikutud reglemendi" ja "Mis liig, see liig" näol Ivo Eensalu lavastuses – tõestades, nagu mõned teisedki mängukavva võetud näidendid, et ignoreerida enda poolt taunitud "naeru naeru pärast" polnud Roman Baskinile peanäitejuhina siiski jõukohane.

Muudele asjaoludele lisandusid organisatsioonilised raskused. Näitlejate

"Bent". Horst — Andrus Vaarik.



"Bent". Wolf — Imre Saarna,
Max — Mait Malmsten,
Rudy — Andero Ermel.



"Bent".
Max — Mait Malmsten,
Freddie — Toomas Tross.

koondamised töid kaasa paksu verd ja ebakõlasid kollektiivis ja teatri juhtkonnas; see ja kuuldused teatrisiseste suhete mõnedest muudestki ebaklappidest kehtusid liikvele skandaali haistvad "Kroonika", "SL Õhtulehe" ja "Eesti Ekspressi", kes kirjutasid muidugi kõigest muust peale kunstiprobleemide.

Sügisel 2001, kui Roman Baskinil oli peanäitejuhiks oldud vaid kolmveerand aastat, käis Kultuuriministeerium välja küsitava väärtusega idee Draamateatri ja "Vanalinnastudio" liitmisest. "Vanalinnastudio" aktiivse vastuseisu tõttu idee siiski külmutati. Seegi käik tekitas laineid eelkõige kollases ajakirjanduses, professionaalne kriitikond sulus vaikides oma elevandiluu torni. Aasta hiljem nimetab Pille-Riin Purje seda ettepanekut küll "absurdseks ja rumalaks ideeks" (TMK teatriankeet 2002).

Kriitikud küllastavad "Vanalinnastudio" ja kirjutavad sellest vähe. Pealiskaudsevõitu lühiarvustused tulevad eeskätt päevalehtede kodukriitikute sulest. Erandiks "Vanalinnastudio" tähelepanelikult ja süvenenult jälginud Pille-Riin Purje, kellelt ilmusid sel ajal

ka peaaegu ainsad arvustused teatri kohta erialajakirjanduses — "Sirbis" ja TMKs (lisandub Kristel Nõlvaku arvustus "Heale inimesele Sezuanist" TMKs). Madis Kolk kirjutab TMK teatriankeedis 2001: "Pahatihti jääb küllastamata ka "Vanalinnastudio", kuid see on vist kivi kriitiku enamiku kapsaaeda." Üks kriitikute seltskond lahkus "Kirsiaia" etenduselt Palmse mõisas poole pealt.

Kuid mitmetele kahetsetavatele asjaoludele lisandus — nagu juba eespool öeldud — ka õnnestumisi.

Kõigepealt hakkab Roman Baskin tulemuslikumalt töötama näitlejatega, sellest lubavad rääkida esialgu mitmed huvitavad näitlejatööd "Kirsiaias". Martin Veinmanni omandikires lõõmav Lopahhin, Epp Eespäeva süüdimatu Ranevskaja, Aleksander Eelmaa vastutusvõimetu Gajev ning ka mitmed kõrvalosad esindasid vägagi tšehhovlikult skeptilist nägemust inimesest.

Õnnestunuks osutus Jaanus Rohumaa kutsumine külalislavastajaks, kes tõi kaasa Brechti "Hea inimese Sezuanist" teatritudengite, "Vanalinnastudio" endi ning külalishäädlejate esituses.

Kujundlik ning elurõõmus lavastus oskas Brechti materjali muuta tänapäevaseks kõlavaks, tõi "Vanalinnastuudiosse" uut esteetikat ning uut publikut. Rohumaa leidlikku lavastust väärtustasid mitmed head näitlejatööd nii tudengite kui ka "pärisnäitlejate" poole pealt. "Head inimest Sezuaniist" võib ilmselt pidada eelnenud aasta silmapaistvaimaks kunstisündmuseks "Vanalinnastuudios". Seoses teatri uuenemispüüetega rääkis see ühest: teater ei pidanud oma jõupingutusi suunama mitte niivõrd senisest erineva repertuaari, kui senisest värskema ja kujundlikuma teatrikeele otsinguile.

Tulemuslikku tööd näitlejatega ja uut, groteskset, kehakeelt kasutavat laadi tõi "Vanalinnastuudiosse" ka külalislavastaja Rootsist Saara Salminen Wallin oma lavastusega "Naine, kes abiellus kalkuniga".

Seevastu suuri ootusi tekitanud kaheinimesenäidend "Lahuselu" Anu Lambi ja Roman Baskiniga kahjuks ootusi päriselt ei täitnud. Roman Baskini lavastuses puudus sütitavus ja spontaansus, lugu jäi liiga ratsionaalselt paikanduks.

Kuid oma 2002. aasta suvelavastuses "Päikesekontsert" Kolga mõisas osutas Roman Baskin taas, et on võimeline ületama oma varasemaid vajakajäämisi: siin tõestas ta end vaimuka, komöödia rütme ning temposid professionaalselt valdava, näitlejaid oskuslikult suunava lavastajana. Ka autor Toomas Kall esines siin oma parimal, teravmeelseimal tasemel.

Paraku osutus just "Päikesekontsert" senisele juhtkonnale üheks komisjuskiviks – rahalises mõttes. "Päikesekontserdile" pani teater piletiraha sisetootjana suuri lootusi, kuid ilmselt ei osanud direktor Jüri Järvet tasakaalu viia lavastusele tehtud suuri kulutusi ja tegelikke laekumisi. Et mingid hitid ei olnud ka aasta esimesel poolel lavastunud

"Lahuselu" ja "Biedermann", et teatri töötajaskond ning palgafond olid paisunud, siis osutus teater 2002. aasta suve lõpuks miinustes olevaks.

Kultuuriministeeriumi komisjon ei valinud konkursil direktoriks tagasi Jüri Järvetit, valituks osutus teatri endine näitleja ning muusikalifirma *Smithbridge Productions* üks omanikke Anne Veesaar, kellega koos tulid "Vanalinnastuudiosse" ka sama firma omanikud Mikk Purre arendusjuhiks ja Tarvo Krall turundusjuhiks. Kultuuriministeeriumile näis kogemustega muusikalitootjate kaasamine tõenäoliselt teatri edasise majandusliku toimetulemise tagatisena. Teatri rahaline seis paranes sügisel ühelt poolt Kultuuriministeeriumi antud miljoni, teisalt sügisel lavale tulnud kergete komöödiate "Hotell California" ja "Mis liig, see liig" toel; sügisel jõudis lavale Georg Malviuse käe all ka esimene "Vanalinnastudio" ning muusikalifirma ühisprojekt "Miss Saigon". Eino Baskini lavastatud "Hotell Californiat" Eino Baskini enda ja Ita Everiga peaosades tabas lausa hüsteeriline publikurünne; paraku pole publikumenu ning kunstiline tulek küll korrelatsioonis, seda eelkõige materjali väheütlevuse tõttu. See Neil Simoni komöödia ei paku näitlejaile ligilähedaseltki samasuguseid mänguvõimalusi nagu tema "Päikesepoisid"; imet ei tee ka näitlejad. Paar kuud Eino Baskini haiguse tõttu repertuaarist maas olnud lavastus tuleb fännide rõõmuks ilmselt peagi mängukavva tagasi.

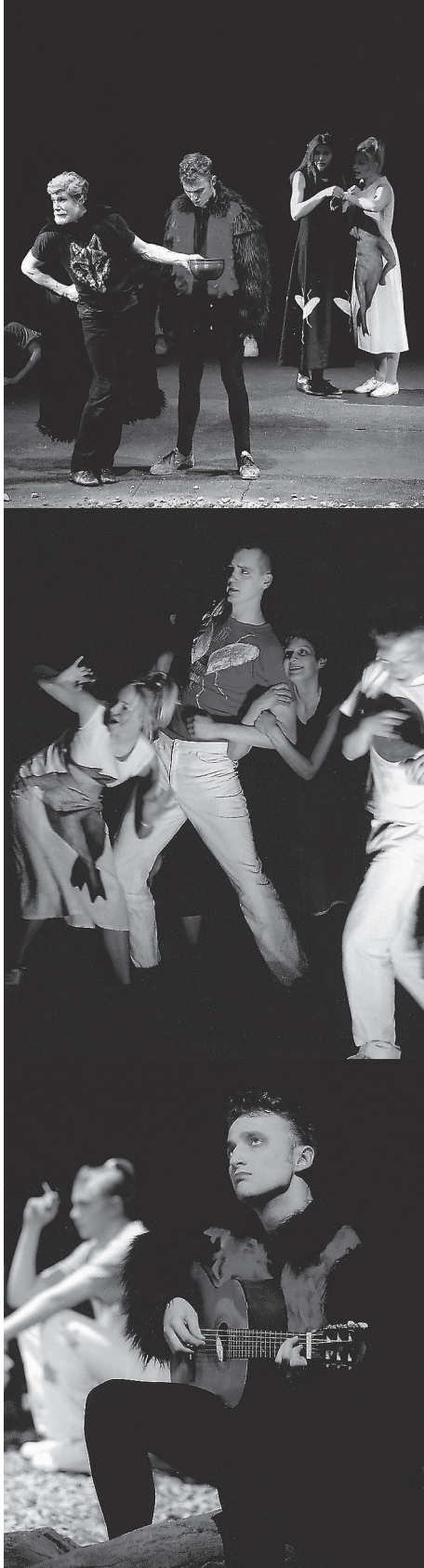
Kui Anne Veesaar kinnitas oma töökohale asudes, et Roman Baskin peanäitejuhina võib jätkata oma lepinguaja lõpuni 2004. aasta jaanuaris, siis hiljem ta muutis oma seisukohta. Roman Baskini ja Anne Veesaare suhteid pingestasid omaaegsed vastuolud teatris, mis pädisid Veesaare lahkumisega 2001. aastal (Ojulandi-Tarandi fenomen kunstimaailmas?), kuid otsustavaks Baskinist loo-

bumisel sai ilmselt asjaolu, et Veesaarel oli juba teatrisse tulles tagataskus Georg Malviuse lubadus tulla teatrisse lavastajaks-kunstiliseks konsultandiks. Ka ebaõnnestus Roman Baskinil erinevatel põhjustel kahe järgmise kavas olnud dramaturgilise materjali realiseerimine – välja tulemata jäi koondkava “Kirik keset küla” Paul-Eerik Rummo, Mats Traadi ning Toomas Kalli tekstide põhjal (mida ka uus juhtkond ei soosinud), samuti “Must komöödia”. Viimast asendas (ka juhtkonna poolt toetatuna) Hugo Raudsepa 1934. aastal kirjutatud “Roosad prillid”, milles loodeti näha paralleele eluga tänases Eestis, kuid mis pigem on siiski võetav lihtviisiliselt mõnusa retroloona. Nauditav on “Roosades prillides” Ita Everi veider ja elutark paruness; ka osutas lavastuses ise kaasa mängiv Roman Baskin siin taas oma süvenenud suutlikkust komöödiavastajana.

Kuid peatselt pärast “Roosade prillide” esietendumist sai Roman Baskini peanäitejuhiaeg “Vanalinnastuudios” otsa, ta lahkus oma ametikoha kaotamise tõttu veebruaris 2003.

Kultuuriministeeriumi otsusega oli muudetud teatri juhtimise struktuuri, mis võimaldas loobuda peanäitejuhi kohast ning võtta tööle kunstilise konsultandi. 1. jaanuarist 2003 asus lavastaja ning kunstilise konsultandina teatris tööle Georg Malvius. Malviuse pidevam kaasamine Eesti teatriellu saab olla vaid tervitatav, seda eriti juhul, kui ta ei jää lavale tooma vaid muusikale. Iseasi, et selle hinnaks sai “Vanalinnastuudios” just lavastajana jalgu alla saama hakanud Roman Baskini kõrvalejäämine.

Üks periood “Vanalinnastudio” elus – mõningate kaotustega, mõningate võitudega – oli lõppenud. Mõndagi võinuks teatrit juhtides ilmselt teisiti teha, mõnesidki vigu vältida – kuid mõndagi jäi ka aktivapoolle. Küsimusele, kas “Vanalinnastuudios” on tema arvates vigu tehtud, vastas “Päikese-



Mat Undi “Kärbeste saar” (W. Goldingi “Kärbeste jumala” põhjal) “Vanalinnastuudios”. Kunstnik Riina Degtjarenko. Esietendus 19. aprillil 2003.
EMA Kõrgema Lavakunsti kooli XXI lennu bakalaureusetöö.
Vanalinnastudio arhiivi fotod

kontserdi" autor Toomas Kall ühes eelmise suve intervjuus: "Üks viga on kindlasti selles, et kunstilise juhina on Roman Baskin kompromissitu ja nõudlik. Aga tuleb arvestada, et inimesed (näitlejad ja teised kolleegid) on nõrgad, neil on omad puudused." Küllap sedagi. Võimalik, et Roman Baskin pidanuks välja tulema hoopis radikaalsemate muudatustega. Ühel möödunud aastasel arutelul Kultuuriministeriumis nentis ta: "Ma tahan lavastada draamasid, kuid pean lavastama farsse." Kuid kes oleks teda peanäitejuhina piiranud? Kui, siis muidugi ainult Isand Raha.

Võiks ju küsida, mis saab "Vanalinastuudiost" kahe aasta pärast, kui Georg Malviuse leping lõpeb? Pole ju välistatud, et varem nelja teatrit juhtinud ning praegugi (maikuus) Rostockis lavastav mees otsib mujalt uusi väljakutseid. Vähem kui kahe aasta pärast lõpeb ka teatri praeguse juhi Anne Veesaare leping. Ons teater selleks ajaks kosunud?

Kuid sel kevadel ja loodetavasti järgmiselgi hooajal kannab "Vanalinastuudio" uhkelt oma võidupärga: Malviuse lavale toodud "Benti", võib-olla kõige mõjukamat tööd selle teatri ajaloos.

Ootuspäraselt on Malvius selle Martin Shermani näidendi lavale toonud külalishäälsetega peaosades. Nii Mait Malmsten kui ka Andrus Vaarik on tema käe all teinud erakordselt huvitavat tööd, Malmsten ehk oma senise tipprolli. "Bent" on haarav oma mitmesuses: alates enam-vähem koomilisena ühe homopaari igapäevaelu näitamisel, kulgeb ta natsi-Saksamaa kuritegelikku ühiskonda sattunud inimeste enesesäilitusvaistu, reeturlikkuse ja lunastuspüüde kujutamiseni. Malmsten homoseksuaalse nooruki rollis teeb selle kujunemisrea erakordselt veenvalt, õudust tekitavalt mõjuvana kaasa – minimaalsete väliste vahenditega, maksimaalse sisepingega.

Ta ei mõju meile üleliia võikalt, kui ta enesesäilitusvaistus oma kallima surnuks peab peksma, ega ka koturnidele tõstetuna, kui kontsentratsioonilaagri armastatu hukkumise järel isegi ennast leidnuna surma läheb. Õudused, mis filmides nähtud, mõjuvad antud juhul lavalalt vapustavamalt. Lahkud etenduselt otsekui hingeliselt läbipekstuna – või on see katarsis?

Katartiliselt mõjus ka omal ajal loetud William Goldingu romaan "Kärbeste jumal", unustamatu on romaani põhjal tehtud film. Küllap arvasid "Vanalinastuudio" juhid midagi sama võimsalt ühiskonda modelleerivat tulevat ka Mati Undi lavastusest, kui ta "Kärbeste jumala" materjalina välja pakkus. Kuid muidugi, nii üheselt tõsimeelselt asju võttev mees kui Malvius, Unt loomulikult pole. Teiseks ilmnes, et Golding on testamendis oma romaanist dramatiseeringute tegemise keelanud. Kolmandaks, alusmaterjalisse aktiivselt sekkumata oleks Undil lavastust ilmselt igav teha olnud, ta tahab olla kaasautor. Ja kuna tegemist oli tudengite diplomitööga, siis tuli tööd anda ka naisüliõpilastele. Nii ei tulnud sellest lavastusest mingit klassikalist "Kärbeste jumalat", vaid hoopis erinevate teoste lõikudest koosnev kollaažlik kaos "Kärbeste saar", ühendavaks märksõnaks mõiste "saar". Mõnes mõttes meenutas see Undi ühe või teise sõna või mõiste ümber keerlevaid argimütoloogilisi lugusid, seekord siis lavale tooduna. Eriti lavaliseks see võte ei osutunud, oli raske ja igavavõitu jälgida, võib-olla ka noorte näitlejate suutmatuse tõttu Undi laadiga kaasa minna. Lavastuse teine osa "Kärbeste jumala" isikuvastase vägivalda motiividega oli muidugi "selgem", kuid täit haaravust muu kaose taustal ja sees siiski ei saavutanud.

Teatri valikut tuleb siiski õigeaks pidada – ega teater saagi alati päris kindla peale välja minna, ka siis, kui tegemist

on muidu peaaegu alati huvitava lavastajaga. Mõne muu sumbuursena näiva materjaliga, olgu või "Vaimude tunniga Kadrioru lossis" on Unt "omade" näitlejatega vägagi hõrke tulemusi saavutanud.

Probleemseks näib "Vanalinnastuudios" kujunevat teatri enda näitlejate püsitrupi saatus. Järjest – ka teatri enda lavastajate töödes – on lavastuste peaosades kasutatud külalisnäitlejaid. See tendents näib jätkuvat. Omadele näitlejatele jäävad eeskätt rollid kergemat sorti komöödiates, milles nood ka tööpoolest küllaltki kõrge taseme on saavutanud. Kuid eks ähvarda nii ju stagnatsioon ja arengu peatumine. Kadri Adamson, kes tuli "Vanalinnastudio" tiiva alla koos Ükskülagaga mängitud võrratu peaosaga "Rita koolituses", pole sel moel end enam tõestada saanud, nii nagu sel hooajal ka võluv Diana Klas.

Ka "Vanalinnastudio" märgi all minevates muusikalides, ei "Miss Saigonis" ega "Cabaret's", leia omad näitlejad rakendust. Side suurte muusikalide tootmise ning "Vanalinnastudio" vahel näibki olevat puhtformaalne – või siis puhtrahaline? Ma küll ei tea, kas langeb "Vanalinnastudio" riiklikust toetusest midagi ka suurt raha sisse toovate kommertslike muusikalide lavastamiseks – kui, siis seda ei saa küll õigustatuks pidada. Anne Veesaare kinnitusele on need eelarved – kulutused ühele muusikalile ja aastane toetus tervele "Vanalinnastudiole" – selleks liiga erinevad suurused (näiteks "Miss Saigonis" eelarve üle kümne miljoni, riigitoetus "Vanalinnastudiole" üheks aastaks 5,7 miljonit). Muidugi on ühendavaks seoseks "Vanalinnastudio" ja muusikalide tootmise ühised juhid, kes on riigi palgal.

Nii et probleeme jagub, ka uut moodi teha püüdvat "Vanalinnastudio" jaoks.



ENN REKKOR

23. XII 1939 – 21. V 2003

Enn Rekkor asus stuudios "Tallinnfilm" tööle toimetajana 1969. aastal. 1973 lõpetas ta VGIKi filmiteadlase ja -toimetajana, temast sai esimene professionaalse ettevalmistusega filmitoimetaja Eestis. Aastatel 1975 – 1981 töötas Rekkor stuudio peatoimetajana, 1984 – 1989 "Tallinnfilmi" direktorina. Tema eestvedamisel käivitus Peeter Urbla, Peeter Simmi ja Toomas Tahveli debüütkaaset "Karikakramäng" (1977), tootmisse läksid Eesti filmiklassikasse kuuluvad Grigori Kromanovi "Briljandid proletariaadi diktatuurile" (1975), Olav Neulandi "Tuulte pesa" (1979), Peeter Simmi "Ideaalmaastik" (1980) ja Mark Soosaare "Jõulud Vigalas" (1980), samuti valmisid Peeter Urbla "31. osakonna hukk" (1979) ja Valentin Kuigi "Teaduse ohver" (1981). Tema töötamise ajal stuudio direktorina sündisid ka mitmed olulised koostööfilmid. 1990. aastast töötas Enn Rekkor Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi filminõunikuna. Rekkor tegi ära põhiosa ettevalmistustööst Eesti Filmi Sihtasutuse loomiseks, millega viidi meie rahvusliku filmikultuuri arengu toetamine teiste Euroopa riikidega samadele alustele.

HERMANISE MAAGILINE TEATER

ANNELI SARO

KRISTEL NÕLVAK

Eestlaste teadmised läti teatrist on enamasti olematud või siis üsna pealiskaudsed. Siiski on viimastel aastatel selles kontekstis kõrvu jäänud kaks nime: **Riia Uus Teater** ja lavastaja **Alvis Hermanis**. Lätlased ise peavad Hermanist noore režii pioneeriks, kellest algas läti teatris “uus ajaarvamine” (vt “Sirp” 29. XI 2002).

Riia Uus Teater (*Jaunais Rigas Teatris*) asutati 1992. aastal mittetulundusliku riikliku organisatsioonina, repertuaariteatrina, millel on püsitrupp ja mida juhib lavastajate nõukogu. Asutamisest peale on vastandatud end peavooluteatritele ja otsitud uusi väljendusvahendeid. Repertuaari kuulub nii klassikalavastusi kui ka uut dramaturgiat, kuid lavastajate eesmärk on alati leida tänapäevaseid ja originaalseid lähenemisi. Globaliseerumise märgina võib sealt leida mitmeid Eestiski lavastatud näidendeid, näiteks Gogoli “Revident”, Stoppardi “Arkaadia”, Reza “Kunst”, Tätte “Ristumine peateega” (lavastaja Alvis Hermanis), Churchilli “Tipptüdrukud” (lavastaja Banuta Rubešs), Dostojevski “Idioot” (lavastaja Viesturs Kairišs). Teine teatritele ja iseendale nime teinud noor läti lavastaja on metafoorse teatri apoloogeed **Viesturs Kairišs**, kes on tegelnud palju just läti dramaturgiaga. Tema lavastas ka noore lätlanna Inga Abele juba rahvusvahelist huvi äratanud näidendi “Tume hirv”. Teatri lipukiri kõlab järgmiselt: “Masstootmise ja stressi ajastul tahab Riia Uus Teater kinnitada humanismi, vitaalsust, emotsioone ning otsida teed tagasi harmoonia ja lihtsuse juurde!”

Riia Uus Teater asub kesklinnas 1901.

aastal teatriks ehitatud majas, mis sulab oma fassaadiga majade rivvi. Selles hoones on peaaegu alati tegutsenud mõni ärgas ja otsinguline teatritrupp, näiteks aastatel 1977 – 1992 asus siin Läti Noorsooteater ja töötas **Adolf Šapiro**. Teatri kõle ja koorduvate seintega fuajee meenutab nõukogudeaegset kultuurimaja. Üleval kolmandal korrusel võtab vaatajaid vastu oma tagasihoidliku dekooriga kino meenutav saal. Teatri kohvikus ja hiiglaslikus jalutusruumis on hetkel üles seatud II maailmasõja aegne natsismi- ja sõjavastane šaržinäitus, mis Iraagi sõja taustal mõjub üllatavalt aktuaalselt. Ruumikogemus tekitab ambivalentseid ootusi: kas ees ootab midagi retrolikku või alternatiivset. Majas on kaks saali: 450-kohaline suur saal ja 100 vaatajat mahutav väike saal. Suure saali pilethinnad ulatuvad demokraatlikult 50 Eesti kroonist 125-ni, väike saal on elitaarsem ja kõik piletid on ühe hinnaga – 125 või 150 krooni. Arvestades Riia Uue Teatri programmist vastandumist meelelahutusteatritele, enamasti üsna soolast pilethinda ning asjaolu, et 1997. aastal teatri direktoriks ja kunstiliseks juhiks saanud Hermanis vahetas välja kogu senise trupi ja repertuaari ning et temast on seejärel saanud läti teatri imelaps, tekivad ilmsed paralleelid Tallinna Linnateatri ja Elmo Nüganeniga, mis on aga pigem välised kui sisulised.

1965. aastal sündinud Alvis Hermanise lavastajate algus on seotud ka Eestiga; 1994. aastal lavastas ta paar näidendit Von Krahli Teatris. Viimastel aastatel on Hermanise huviorbiidis olnud nõukogude inimese mõtlemislaad ja elustiil, mida ühe osana endisesse Nõukogude Liitu kuulunud rahvaste identiteedist

on võimatu maha salata. (Eesti teatris on selle fenomeniga mõnel määral ja tõsisema ambitsioonita tegelnud Mati Unt: E. Ranneti "Vanem poeg" ja V. Vahingu "Potteri lõpp".) Kuigi kõik Hermanise lavastused on esteetiktalt väga erinevad, iseloomustab ta lavastajakäekirja perfektne vormi-, stiili- ja ajastutunnetus. Hermanis teeb ise oma lavastustele enamasti ka lavakujunduse ning tema režiis paistab silma visuaalne mõtlemine. Mõlemat järgnevalt käsitlemisele tulevat lavastust iseloomustavad sotsiaalne tundlikkus ning esteetiline ja kunstiline kõrgpilotaaž, mis olevat iseloomulikud kogu Riia Uue Teatri repertuaarile.

REVIDENT

Üheks läti teatri eelmise hooaja parimaks lavastuseks, mille etendused on siiani kuudeks ette välja müüdud, on veebruaris 2002 esietendunud Gogoli "Revident". Lavastuse tegevuskoht on toodud nõukogude töölissööklaste, mille keskkond on üsna detailitäpselt lavale üle kantud: eeslaval funktsionaalsed laudad-toolid, sein ääres plastikust piimakastid, tagalaval selvelett ja kassaparaat ning nende taga köök. Seinal on kaetud helesiniste kahhelkiviplaadidega, mis on silmanähtavalt ebahügieenilised. Paremal eeslaval tutedavad kaks kaunist ja väarikat kahejalgset: valged rammusad leghorni tõugu kukk ja kana. Leti taga askeldavad sama väarikalt erakordselt volüümikate vormidega valgetes kitlites sööklatöötajad (paksendid, kaasa arvatud katmata

säärtele, on kõigile näitlejaile lisatud). Saali levib ebamäära rasvast toidulõhna ja kostab plekknõude rütmilisi kõlke. Reaalsuse illusioon on peaaegu täielik.

Üksteise järel kiirustavad sööklasse endaga rahulolevad groteskselt kerajate figuuridega ametnikud: hallis kitsaks jäänud ülikonnas ja pruuni portfelliga linnapealik (Gundars Aboliņš), pirnja figuuriga pruunis kampsunis ja sarvprillidega koolideülem (Māris Liniņš), siiami kaksikud Bobtšinski- Dobtšinski (Kaspars Znotiņš – Ģirts Ēcis; näitlejad ongi külgepidi koos ühes laiemat mõõtu ülikonnas, nii et sisuliselt on tegemist kahepealise, kahekäelise ja kolmejalgse, kuid laitmatu tervikuna toimiva kooslusega) jt. Sööjate tekitavad häälled liituvad köögist kostva löökpilliansambliga. Tegelased tunduvad siiski väga inimlikud ning tekitavad äratundmist ja äratavad lõpuks isegi kaastunnet. Ka lavastust tutvustav tekst rõhutab, et tegemist ei ole veidrikega, vaid inimestega nagu meiega ning et lavastuse peateemaks on inimlikud igatsused. Kuna "Revidendi" tegelased esindavad siiski erinevaid ühiskondlikke institutsioone, siis on teisel alati ka ühiskonnakriitiline alatoon. Väikestes riikides nagu Eesti ja Läti jääb ilmselt alati kõnekaks suletud kogukondade korporatiivsuse ja korruptiivsuse teema. Meie riikide multikultuursus aktiveerib iroonilise paralleeli saklasest arsti Hiebneri umbkeelsuse ja muukeelse elanikkonna lõimimisraskuste vahel. Hiebner (Armand Reinfelds)



"Revident". Linnapea tütar — Baiba Broka, Hlestakov — Vilis Daudziņš, linnapea naine — Guna Zariņa, linnapea — Gundars Aboliņš.



mängib Hermanise lavastuses ka palju suuremat rolli kui Gogolil; ta on koos teiste linnaametnikega peaaegu kogu aeg laval, õhetades ja häbelikult mõistmatusest silmi pööritades, ning teeb lõpuks ka lootusetu katse Hlestakovi kui eurooplasega (ikkagi Peterburist!) saksa keeles kontakti luua.

Gogoli “Revident” kuulub teatrikunstis samasuguste lakmuspaberite hulka nagu Shakespeare’i “Hamlet” või Tšehhovi “Kajakas” jmt. See tähendab tekstide hulka, mida lavastades on sisuliselt kuritegu mitte pakkuda uut kontseptsiooni ja kvaliteeti, sest selle retseptioon kohustuslikus korras eeldab seni nähtud/-teatud lavavariantidega võrdlemist. Neid tekste ei lavastata kui lihtsalt häid tekste, need ei kuulu valdkonda *a good text*, vaid *the text*, kui “kujundlikumalt” väljenduda. Igal sellisel lakmusel on veel oma sisemisi indikaatoreid. “Revidendis” on selleks Hlestakovi tegelaskuju ja näidendi lõpp ning Hermanis üllatab mõlemas aspektis.

Hlestakov pole Gogolilgi kõige terasem tüüp, kuid ta on siiski, olgugi vaesunud ja maalt, sündinud aadlik (isal mõis), kellele lastetuba annab mingigi võimaluse endast paremat muljet jätta. Hermanise versioonis on aga laval ilmselge kaotaja, ülekasvanud problemaatiline nooruk tänavalt, vene hipi, kelle hädine teksaülikonnas kogu ei kasva loo arenedes ka kuigivõrd tähtsamaks ja suurelisemaks. Selles lavastuses puudub tegelastel sisemine areng: kohalike

ametnike grotesksuseni küündiv rasva-kiht viitab juba esimesel ilmumisel nende “välismõjude eest kaitstud” mugavale ja paindumatule olemusele, Hlestakov jääb aga kuni lõpuni puberteetlikuks alatoidetud poisinolgiks, kes lihtsalt otsekui doosi mõju süvenedes hoogsamalt lärmab. Hlestakovile ongi saabunud võim nagu narkootikumiannus, ta läheb kõigeaga kaasa, oskamata olukorrast ise kuidagi kasu lõigata, ja iga järjekordne rahatäht või täidetud soov paneb ta siirast rõõmust itsitama. Kõik toimub nagu uimas, kuni ta ühel hetkel ära kukub ja teenri süles minema kantakse. Teener Ossip omakorda on aga tegelane, kelle lavapotentsiaali avastamise au kuulub ilmselt küll Hermanisele. Siinne Hlestakov toimib tegelikult osana tandemist Ossip – Hlestakov. Raske öelda, kes keda teenib. Ossip on peremehest pea jagu pikem, arenenud lihaskonnaga tüüp, kes kannab nõukogude mehele sobivat karvamütsi ja valget maikat, mis laseb hiilata kogu keha katval mehisel karvkattel (kostüümlisand), kaenla all aga ehtsat, olgugi minimeeritud kitarri. Selline mees naistele meeldib. Ja kuigi kitarri pole tal kavatsust tõmmata ühtegi duuri, see on pigem tema immitsat loov rekvisiit, on Ossipil oma *groupieseltskond* kindlustatud. (Näiteks trahteri toateenija, kellega Ossip avastseenis voodis aeleb, kolib mehe järel oma lapsega linnapea majjagi.) Ossip on kui kuppeldaja, kes rahateenimise eesmärgil oma kidurat, aga siiski enama sõnaosavuse ja parema päritoluga peremeest kaasas veab ning sobivates olukordades “ette lükkab”. Ossip teab, kuidas olukorrast kasu lõigata, kuidas naistega käituda (üht-teist, kuigi huvitult näib Hlestakov temalt olevat ka õppinud) ja millal mängust lahkuda.

Gogolile meelepäraselt on linnarahvas üdini karakterne, Hlestakov aga karakterita, vormitu olend, kelle reitingu antud juhul tõstab nullist kõrgemale

tema mõjus kaaslane. Sellise teenri olemasolu paneb ehk tõesti uskuma pere-mehe hästi varjatud väärtustesse ja nii ehk ei olegi linnarahva pugejasoon täiesti valimatu, vaid midagi inimlikust mõtlemisvõimest on neis siiski säilinud. Sellele lootusele tõmbab aga kriipsu peale lavastuse lõpp.

Lavastuse üks musikaalselt efektsim stseen on näidendi kolmanda vaatuse alguse Hlestakovi vastuvõtuks valmistumise "Köögi-Stomp", milles sisalduv ärevus haarab jäägitult saaligi. Mitmehälne heakõlaline orkester moodustub külmkapiuste sulgemisest, muna-kloppimisest, põrandapesemisest jms. Imeteldav on see, et laval mitte ei markeerita töö tegemist, vaid tõesti üritataksegi musitseerimise kõrvalt konkreetseid ülesandeid täita ning et ükski näitleja sellest üha kiirenevast rütmist välja ei lange.

"Revidendi" üks võtmestseene, Hlestakovile altkäemaksu andmine, toimub aga nõukogudeaegse disainiga räpases peldikus, kus on kaks kabiini, kraanikauss, kraan ja kätekuivati. See on ruum, mis tekitab ühise äratundmisrõõmu meie (loodetavasti) minevikulisest kultuuripärandist. Hlestakov tuleb peldikusse oma loomulikke vajadusi rahuldama, kuid ukse taha järjekorda rivistunud linnaametnikel pole piisavalt taktitunnet ja pugemine ei malda oodata. Stseen, kus ühes kabiinis istuvast Hlestakovist paistavad vaid jalad ja kostab ärevil häälning linnaametnikud käivad kordamööda talle kõrvalkabiinis hirmunult pihtimas ja raha annetamas, loob ärastatava pildi pihitoolist ning pattude kustutamise. Hlestakov palub kõigil jutulesoojijail istet võtta ning kuigi kõrvalkabiinis on ummistus, istuvadki kõik, tülgestust maha surudes, sõnakuulelikult potile.

Järgnev assotsiatsioonide rida võib olla meelevaldne, kuid on ajakohane. Lavastuses kujutatud nõukogude ol-

mest ning inspektsiooni ja uue elu ootusest lähtudes tekib seos tänapäevaga – Eesti kangekaelse sooviga liituda Euroopa Liiduga. Ühe märksõnana lööb näiteks helendama "koolisööklad", mis pidavat siin maal ebahügieenilised olema, siis "euronormatiivid", milles kõrvalseisja ja terve mõistus tajuvad kohati absurdust jne. Elukogenumate inimeste seas võib täheldada teadvustatud ja teadvustamatuid hirme Euroopa Liidu/Revidendi ja sellega kaasnevate muudatuste ees, ametnike kohatist punktuaalset käsutäitmist ning nende Brüsseli ihalust jms. Muidugi on tegelik olukord alati palju keerulisem, mitmekülgsem ja uinutavam, kui ükskõik milline kunstiteos sellele võiks viidata. Hermanis ise on kommenteerinud oma lavastust nii: "'Revidendi" süžee näitab meile näidendit kui satiiri, kuid selline lähenemine võib olla petlik. Meie lavastus on katse pääseda selle mõistatuse lahendusele ligemale. Gogoli tekst on nagu unenägu ja inimene võib sinna igaveseks jääda, kui see ei ole veel meiega juhtunud." (www.vip.latnet.lv/jti/EN_new/projects/gogol.htm)

Lavastuse tekitatavat mineviku nostalgiat aktsentueerib ka korduv meloodia telefilmist "Seitseteist kevadist hetke". Hermanis on Gogolist teravamalt ja grotesksemalt välja joonistanud "Revidendi" viimase vaatuse, mida vaatajatele näidatakse pulmapeona, kus iseeneest šarmantne, kuid naiivne Marja Antonovna on juba pruutkleidis, iga külaline toob ühe tordi ning lõpuks istutakse peigmeest ära ootamata pikka pulmalauda. (Riikide või muude institutsioonide ühinemisi on ikka võrreldud abielu sõlmimisega ning eriti siis, kui üks osapooltest on vaene pruut ja teine rikas peigmees või vastupidi. Niisiis võiks see stseen kujutada sümboolselt ka mõne Ida-bloki riigi soovkujutelma ühinemisest Euroopa Liiduga.) Nagu alati lõpeb see lugu aga kurvalt; pärast paljastava

kirja ettelugemist vajuvad mõned pulmalised letargiasse, mõned vitsutavad ahnelt edasi süüa. Teadet õige revidendi saabumisest ei tooda, vaid aeglaselt imbub söökla uksele tegelaste selja taha hiiglaslik kana. Lavastuse lõppu algusega ühendavas kana-motiivis rõhutatakse ilmselt tegelaste kitsarinnalist kõhutäiele orienteeritust (tegevuskohtki on söökla) ning pelglikkust ja piiratust, omadusi, mis ilmselt ei ole kellelegi täiesti võõrad. Uus revident aga juba oskab matti võtta (nagu tema väiksemad suguvennadki laval, kes end naturaalmajanduse altkäemaksude jäänustest paksuks on lasknud süüta), kuid tal puuduvad igasugused ajud. Niisiis, ei mingit muutust paremuse poole, nagu kirjanik seda ehk omal ajal veel lootis.

KASPAR

Kui eestlane teab ehk Kasparit nimi-tegelasena Handke "keelekriitilisest" absurdidraamast, kes, olgu väljamõeldisena või mitte, on andnud inspiratsiooni ühe vaimukaima ja ebastandardseima näidendi sünniks, siis Hermanis toob Kaspar Hauseri lavale ajaloolise isikuna – lapsena metsikust loodusest, kellele tsivilisatsioon 1828. aastal Nürnbergis jälile jõuab. Saksa dramaturg Carola Dürr ja Alvis Hermanis on kirjutanud näidendi „**Lugu Kaspar Hauserist**“, tuginedes originaaldokumentidele (politseiraportitele, pealtnägijate tunnistustele, kaasaegsete mälestustele ja Kaspar Hauseri enda märkmetele), erinevatele kirjanduskäsitlustele Kasparist (muu hulgas ka Handke draamale) ning kirjutajate endi teemakohastele improvisatsioonidele. Novembris 2002 esietendunud lavastus ei ole aga handkelik tegevusvaba keelemäng, vaid jälgitav narratiiv, väliselt ajastutruu (XIX sajand) ja sisult kaasaega kõnetav, kauni muusikalise saatena ja – väga filmilik. Hermanis, nagu selgub, tegelebki teatri kõrvalt ka kaameratööga (nagu teisedki läti

noored esilavastajad), väidetavalt muusikavideote loomisega. Aga mitte kiire „kaadrite vahetumine“ ei ole see, mis kõne all olevat lavastust filmiga võrdlema paneb, vaid hoopis katkematu aeglase tegevuse salapärase jõud. Müstika. Meelde tuleb David Lynch, sest ka Hermanise lavastus kannab hõrku, tegelikult kergelt perversset alatoonit, mis tuleneb harjunud asjade/olendite harjumuspäratust eksponeerimisest. Kui lavastusse on kaasatud loomad või lapsed, eriti kui viimased on pandud täiskasvanute rolli, tekib tahes-tahtmata küsimus vabatahtlikkuse ja osava manipuleerimise vahekorra.

Lavastus algab stseeniga, kus poni seisab keset hämarat lava ja liigutab kõrvu. Tegevus, millega ta ei alusta enne, kui valgus saalis on kustunud ja tähelepanu temale koondub. Tõenäoliselt liigutab ta järgmises etenduses kõrvu täpselt samal ajal ja sama palju kordi. Sest ta on päris näitleja (nagu ka kanad „Revidendis“). Mõne aja pärast tuleb teine näitleja, kääbus (Lynch!), kes kaevab lava paremas eesservas olevast liivakastist liivahunniku alt välja kolmanda näitleja – Kaspari (Märis Liniņš). Kääbus on hetkeks kui Looja, kelle looming või leid on temast kolm korda pikem veideralt (lapselikult?) käituv mees, kes on ainuke traditsioonilistes inimhõõtmes tegelane selles lavastuses. Kaspar vastab olemuselt üldiselt Handke kirjeldatule, välja arvatud see, et ta ei kannata teatraalseid riideid ega kaabut, vaid ebamäärast pruuni ülikonda, kuid tema liikumine on saamatu ja tema näol maskitaoline imestav-juhm ilme. Ja võib-olla heidab seda valgust tema näole taamal seisev poni, aga erakordselt pika näoga Kaspar meenutab hobust või hobuinimest.

Handke tekstiga edasi võrreldes: Kasparit õpetavad lavatagused hääled on siinses lavastuses saanud füüsilise kuju – need on väikesed masinlikult liikuvad



"Lugu Kaspar Hauserist". Nimiosas Märts Liniņš.

inimesed, Kaspari tsiviliseeritud kaas-aegsed, keda kehastavad lapsed. Sellega saab lavastuse kummastav tegelaskond krooni. Lapsed, kes endast poole suuremat Kasparit oma ühiskonda sobitama hakkavad, kehastavad normaalseid inimesi – meid, kui nii võib öelda – ja see on nagu õudusfilmis. Lapsed on ilusad, nagu lapsed ikka, aga nende näod on grimmitud laibataoliselt kahvatuks, nende käsi ja jalgu liigutavad musta riidetatud ja looritatud täiskasvanutest „nukunäitlejad“ ja nende hääl on täiskasvanu oma. Lapsed nimelt liigutavad suud täpselt „nukunäitlejatel“ tuleva teksti järgi. Ka (tege)laste liikumine on ambivalentne: ühelt poolt on see oma sujuvuse ja muusikalise kooskõlaga nagu ilustants, teisalt aga kopeerivad nad äratuntavalt konventsionaalseid žeste ja lausungeid, mis tekitavad oma tühja vormi ja märgilisusega vaid õõva. Need nukud markeerivad väliselt inimühiskonda, nagu lapsed jäljendavad oma vanemaid.

Lavastus koosneb 34 pealkirjastatud stseenist, mis kujutavad Kaspari tunne-

tuslikku teekonda uues maailmas: ta küsib lapselikult kõikvõimalikke miksküsimusi, hakkab pidama päevikut, armub oma unenäo vilja, poniga jalutavasse hobusesabaga tumedaverelisse naisesse, ning kirjutab talle armastusluuletusi. Kaspar aga ei mahu sellesse sootsiumi, mis on talle ilmselgelt ebamugav ja mida visualiseerib väikses voodis (Prokrustese sängis) ebaloomulikus poosis magamine.

Hermanis ise on väitnud küll, et tema lavastus on elust ja Erineva tunnetest Sarnasuste maailmas ning Erinevust ei tohiks interpreteerida ei sotsiaalsest ega psühholoogilisest aspektist, vaid ontoloogiliselt tasandilt. Pole aga ime, et Hermanist nimetatakse sotsiaalkriitiliseks lavastajaks – vaadeldava lavastuse sõnum on ju (vähemalt pealtnäha) selge: normist erineva isendi ühiskonda tsiviliseerimine/kultuuristamine ja ebaõnnestumise korral enda hulgast väljaheitmine. Nimelt loo lõpus, pärast püüdlikke kombeõpetusi, matavad lapsed neist kehalt ja vaimult tohutult suurema sõnakuulmatu Kaspari uuesti liiva

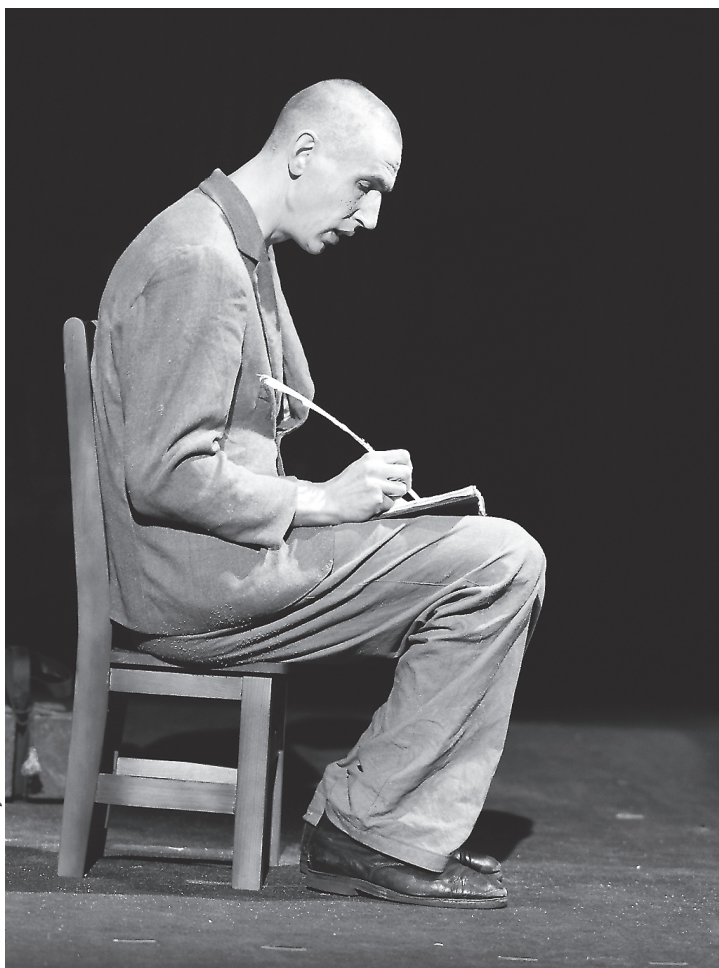
alla... Samal ajal kui manipuleeritavate/liigutatavate alaealiste (alaarenenute?) väikeinimeste kaudu on üsna selgelt ette mängitud meie ühiskonna suurus ja väärtus. Niisiis võib "Kasparis" näha ka humanistlike väärtuste kriitikat.

Kuid selle lavastuse puhul ei ole kõige mõjuvam sõnum, vaid selle esitus. Müstiline, filmilik esteetika. See eeldab kehatust, mida on teatrilaval raske saavutada (mitte et üldiselt peakski, sest teatri prioriteet kuulubki hoopis vastasuunda), kui aga õnnestub vaataja ruumilist reaalsustaju nihendada, on tulemus ebamaine ja mõjuv. Hermanis kasutab selleks loomulikult valgust (hämar taust, „suured plaanid“ ja piltide vaheldumisel *blackout*), aga eelkõige tuleb see näitleja liikumise aeglustatud tempost („pikad kaadrid“, nukulikkus, aga mitte liiga jäik) ja tegelaskonna juba kirjeldatud võõritavast välimusest ja tegevusest. Lynchilikult on pidevalt "kaadris" asjad, mille tähendus jääb lõpuni mõistetamatuks, kuigi tundub, et võtit tuleks otsida just sealt: miks on laval hall poni, miks on lava paremas servas kõrvuti järjest (lava sügavusse minnes) neli pianiniot, igal öölamp nootide valgustamiseks peal jne. Viimaseid kasutatakse küll muusikalise kujunduse tarbeks: kaetud nägudega nukunäitlejad mängivad kahel ja vahel enamalgi käel rahulikke kauneid klaveripalu (muu hulgas Urmas Sisaski Põhjataeva tsüklist), siiski näivad need muusika-riistad teenivat oma arvukuse ja tavatu paigutusega veel mingit salapärast lisaeesmärki. Nagu nende vastas seisev ponigi. Loo seisukohalt semiotiseeruv ruum jääb siiski vaid lava keskele, äärmistes, n-ö välistes sfäärides liikumise õigus on vaid "nähtamatutel" nukunäitlejatel, kes nii muusikarütmi kui ka otseste tegelaste ruumis liigutamiseiga kogu sündmustikku tegelikult juhivad ja korraldavad. Tahes-tahtmata tekib allusioon Jumala käepikendustele (samasu-

gused tegelased jooksevad ringi ka meie Ojasoo lavastatud "Verevendades", kuid erinevalt viimastest, ei kasuta läti tegelased oma võimalusi vimka viskamiseks, nagu ka kogu lavastus on tõsine või veidi melanhoolne, aga igal juhul naljavaba). Religioossetele mõttearendustele sunnib ka kogu Kaspari olemus, tema juhm nägu ja alles arenev kõneoskus, ning samas armastusväärset leebe olek, aidates kaasa tema seostamisele ühe levinud (teatri)kultuurilise visiooniga kaasinimeste poolt vähe mõistetud Jumala pojast, eriti kui lausa füüsiliselt on välja mängitud Kaspari suurus teiste inimestega võrreldes; arvesse tuleb ka Kaspari varajane surm, mis lavastusest sööbib mällu tema elusalt liiva alla matmise tõttu. See võib ju küll olla ka vaid puhas režiiline vaste mullaks saamisele vms, siiski tähistab liivakast siin laiemalt Kaspari kaasaegsete kui kultuurilise tsivilisatsiooni esindajate kitsarinnalist, piiratud maailmanägemist ja viitab ka otseselt "liivakasti-mentaliteedi" mõistele. Viimase kujundi avamisele sekundeerivad ju ka täiskasvanuid kehastavad lapsed.

Tsivilisatsiooni normid on turvalisuse ja parema elu nimel kehtestatud inimest ahistavad ja erinevust elimineerivad võimumechanismid. Sigmund Freud kirjutab oma artiklis "Ahistus kultuuris": "... sõna "kultuur" tähistab kõigi nende saavutuste ja institutsioonide summat, mis on meie elu meie loomadest esivanemate omast eemale viinud ja mis teenivad kahte eesmärki: inimese kaitsmist looduse eest ja inimeste omavaheliste suhete reguleerimist." ("Akadeemia" 1994, nr 6, lk 1319.) Freud vastandab inimese individuaalsed õnnetaotlused kollektiivi/kultuuri piirava funktsiooniga. Kultuur-*superego* ei hooli inimese hingelistest ja füüsilistest ihadest, vaid opereerib kollektiivi huvidest lähtuvate käskudega. Kui inimeselt nõutakse aga rohkem, kui ta suu-

"Lugu Kaspar Hauserist". Māris Liniņš.
Gints Malderise fotod



dab täita, siis tekkitab see temas vastuhakku, neuroosi või teeb teda õnnetuks. Kultuuri ahistust võib "Kasparis" näha nii fiktsionaalsel (Kaspari kasvatamine inimeseks, lühikese kõie otsa aheldatud poni) kui ka metateatraalsel ja kultuurilisel tasandil – nii nagu näitlejad manipuleerivad "nukkudega", manipuleerivad täiskasvanud/inimesed ka laste ja loomadega, kasvatavad nad traditsiooni ja kultuuri sisse, tsiviliseerivad.

Ja kas ei sooritata kunsti/kultuuri nimel Riia Uue Teatri laval väikseid kuritegusid? Kus on laste- ja loomakaitsjate silmad? Millistes oludes elavad need loomad näiteks tööst vabal ajal? Kas ponilt on küsitud tema soovi laval esine-

miseks? Kuidas suhtuda sellesse, et täiskasvanud näitlejad mängivad laval teismeliste noorukite kehadega? Analoogilist olukorda igapäevaelus tõlgendatakse igal juhul seksuaalperverssusena. Ega see mäng ei tekita neis ometi teatud sensuaalset/seksuaalset naudingut?

Hermanis liigub oma lavastustega paljude lubatavuste piiridel. Aga see on see, mis teeb asja põnevaks, pealegi ei kannata tema lavastustes "kuidas" kunagi "mida" all, nagu kipub teatris tihti peale olema, niisiis võidab puhas kunst. Ja selle järele tasub Riiga sõita.

Täname Lavastajate Liitu, kes meid teatrireisile lahkelt kaasa kutsus!

SHAKESPEARE'I

„KOLMEKUNINGAPÄEVA ÕHTUST“

Ajendatuna Stockholmis nähtud lavastusest

EIKE VÄRK

Stockholm elab vilgast teatrielu; hooajal 2002/2003 on lavale jõudnud mitmeid uuslavastusi, saalid on publikust tulvil. Teatrihuviline võib valida enda jaoks sobiva teatri, lavastuse, päeva ja kellaaja.

Värvikireval Stockholmi teatrimaastikul õnnestus minul osa saada kahest käesoleval hooajal esietendunud lavastusest, Shakespeare'i "Kolmekuningapäeva õhtust" Kuninglikus Draamateatris (lühidalt *Dramaten*) ja H. Ibseni "Nukumajast" Stockholmi Linnateatris (*Stockholms Stadsteater*). Vaatluse alla võtan neist esimese, sidudes Rootsisis nähtu kõrvalepõigetega eesti teatrilukku.

Shakespeare'i komöödia "Kolmekuningapäeva õhtu" tõi Kuningliku Draamateatri lavale inglane John Caird (esietendus 22. IX 2002). Meenutagem siinkohal, et sama näidendi viimane lavastus Eesti teatris on rootslaselt Finn Poulsenilt ("Vanemuises" 1998. aastal) pealkirja all "Kaheteistkümnes öö". Kasutatud on veel kolmandatki pealkirja – "Mida soovite". Selle nime all esietendus komöödia Eestis esmakordselt "Vanemuises" 1932. aastal Voldemar Mettuse lavastuses. Lavastaja John Cairdile on "Kolmekuningapäeva õhtu" kolmandaks tööks Rootsi teatris, sealjuures on ta kõigi kolme lavastuse aluseks valinud just Shakespeare'i komöödiad. Esimene neist, "Nagu teile meeldib", esietendus Stockholmi Linnateatris 1984. aastal. Sellele järgnes "Suveöö unenägu" Kuninglikus Draamateatris 2000. aasta sügisel.

John Caird on väga musikaalne lavastaja; olles ise klassikaline kontsertpianist, töötab ta etenduse muusikaga rohkem, kui lavastajad seda harilikult teevad. Nagu on lugeda "Kolmekuningapäeva õhtu" kavalehelt, võib ta teha ootamatuid ettepanekuid tempomuutusteks või anda muusikale hoopis teise väljenduse. Ilmselt köitis kõige muusikaalsemaks Shakespeare'i lavalooks tituleeritud näidend Cairdi oma meloodilisusega. Näidendi tegevus algab ja lõpeb muusikaga, kusjuures tegevusega seotud laulud on juba autoril sisse kirjutatud. Stockholmis nähtud lavastuse muusikaline kujundus on helilooja John Cameronilt, kes on varemgi Cairdiga koos töötanud, muu hulgas lavastustega "Hüljatud" ja "Hamlet". "Kolmekuningapäeva õhtusse" on Caird aga kaasanud muusikute trio koosseisus kapellmeister Göran Martling süntesaatoril, Eva Lindal viiulil ja Eva Sjögren van Berkel violal.

Muusika suurt osatähtsust Shakespeare'i näidendile kaasamängijana on mõistnud ka eesti lavastajad. Näiteks 1935. aastal "Estonia" teatris esietendunud Priit Pöldroosi lavastusele aitas luua "kauni uneleva meeleolu" helilooja Eugen Kapi omapärane saatemuusika (A. V. "Mida soovite" Estonia draamahooaja avatükina". – "Vaba Maa" 14. IX 1935).

Nii Cairdi lavastuses Stockholmis kui ka Poulseni lavastuses "Vanemuises" osales muusikute ansambel etenduse tegevuses, musitseerides vahetult

Priit Põldroosi "Mida soovite" "Estonia" 1935. aastal.
 Olivia — Erna Villmer, Narr — Juhan Tõnopa, Maria — Meta Luts, Malvolio — Ants Lauter.



laval või täites rõdumänguga taustaloojate rolli.

Eesti teatris on "Kolmekuningapäeva õhtut" käsitletud enamasti jandina. Inglise lavastaja jaoks olid aga olulisemad näidendis varjul olevad tumedamad-tõsisemad toonid. John Cairdi arvates on see kõige tõsisem, kõige sügavam ja mitmekülgsem komöödia Shakespeare'i loominguks. See on näidend armastusest ja surmast, vanadusest ja noorusest, hullumeelsusest ja jaburusest,

muusikast, ajast ja saatusest. Cairdi meelest põimitakse need teemad kokku näidendi suurteks metafoorideks, millest esimene on meri ja teine muusika. Ta puudutab "Kolmekuningapäeva õhtut" väärtushinnangute probleeme: kuidas me väärtustame armastust ja sõprust ja mida me võime investeerida neisse tunnetesse.

Tänasele teatrikülastajale on 1600. aastal kirja pandud "Kolmekuningapäeva õhtu" ja teisedki inglase komöö-



Andres Särevi "Mida soovite" "Estonias" 1943. aastal.
 Viola – Marje Parikas, Olivia – Lidia Vohu.
 TMMi arhiivifotod

diad nende üldinimlike probleemide, teatraalsuse, spontaanse mängulusti ja mõnutundega intriigide sepitsemise tõtu ehk vastuvõetavamadki kui XX sajandi alguse publikule. Et näiteks möödunud sajandi kolmekümnendatel aastatel Shakespeare'i komöödiaist eelkõige mõnusat meelelahutust otsiti ning selle sügavama sisu üle eriti pead ei vaevatud, annab tunnistust väljavõte Richard Janno kirjutisest ajalehes "Postimees" (6. X 1932):

"Shakespeare'i naljamängud on juba iseenesest täis ülemeelikut jandituju ja puhtlavalisi mänguvõtteid, mis meele- ga ei arvesta väga palju eluusuatavust, vaid peamise rõhu seab vallatule kometile, mille kaudu kergelt ja teaterliku mänglevusega raputab teravaid, mürgilisigi teri elunähteile. Käesoleval korral armastusele."

Andres Särev tõstis oma 1943. aasta lavastuses (pealkirja all "Mida soovite") esile eelkõige Shakespeare'i komöödia suurepäraselt ülemeelikut tegelaste galeeriid, keda kehastasid Hugo Laur, Albert Üksip, Ruut Tarmo, Edmar Kuus jt. Et selleski lavastuses Shakespeare'i näi-

dendi sügavused, lüürlisemad lõigud ja tuumakamad ütlemised varju jäid, ilmneb Artur Adsoni arvustusest (Shakespeare'i "Mida tahate" Estonias. – "Maa Sõna" 12. X 1943). Ühtlasi leiab Adson, et "Shakespeare'i narrid ei ole mitte šabloonsed laadaveiderdajad, vaid olemuselt filosoofid".

Analoogiliselt Cairdiga leidis Finn Poulsengi, et "Kolmekuningapäeva õhtu" on väga tõsise sisuga teos ja Shakespeare ülimalt tänapäevane kirjanik. Ent Caird ja Poulsen andsid sellele näidendile sootuks erineva lavalise lahenduse. Kui esimene tõi oma lavastuse välja n-ö akadeemilises lavaruumis, siis teine pakkus oma lavaversiooni tavapäratumas mängupaigas, "Vanemuise" kontserdisaali spetsiaalselt selleks puhuks ehitatud amfiteatris (kunstnik Tommy Glans Rootsist), kus publik sai nautida näitemängu intiimses läheduses näitlejatega. Poulsen on öelnud, et ta "on alati otsinud teatri juuri. Sellest tuleneb ka "Kaheteistkümnenda öö" originaalilähedus: mängitakse ühe valgusega ja laval kõlab elav pillimäng". (K. Hein. Finn Poulsen otsib "Vanemuises" teatri juuri.

– “Sõnumileht” 28. II 1998.)

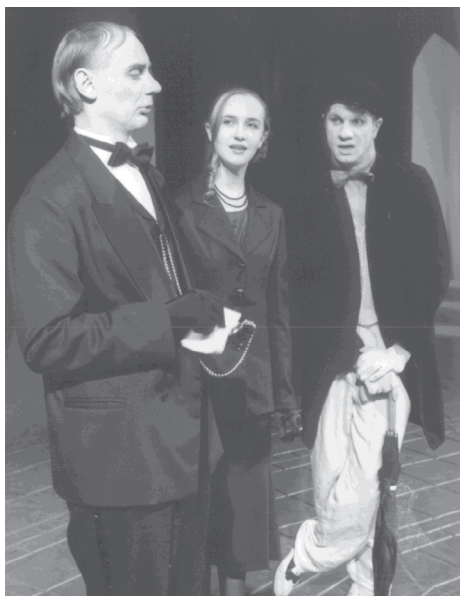
Cairdi lavastuse keskseks kujundus-
elemendiks on pildiraam lava tagasei-
nas, kust tegelased välja astuvad ja ku-
hu hiljem kaovad (lavakujundus Chris-
topher Oram). Pildiraamis on edasi an-
tud tegevuskoha muutused enamasti
valgusvärvingute abil (valguskunstnik
Ellen Ruge). Raami ees olev lavapind on
jätud tühjaks, andes niimoodi näitlejai-
le rohkelt liikumisruumi, näiteks efekt-
selt lahendatud mõõgavõitlussteen-
is, samuti tõstes selliselt esile osatäitjate
suursuguseid kostüüme (kostüümi-
kunstnik Anna Bergman). Cairdile on
pildiraam sümboliseks sisenemisteeks
Shakespeare'i maailma, kus teispool
lõuendit, näidendi tegelaste hulgas,
võib vaataja näha ka iseennast käitumas
nii absurdset, nii edevalt ja nii piinlikult
nagu sageli tegelikus elus.

Cairdi versioonis algab lavastus näi-
dendi teisest stseenist, kui laevahuku
läbi teinud Viola maabub paigas nimega
Illüüria. Originaalis algab näidend
stseenist, mis vaadeldavas lavastuses on
järjekorralt teine ja mille juhatab sisse
hertsog Orsino repliik: “Kui muusika on
armu toit, ta keetku, ...” Nagu kavalehel-
t võib lugeda, oleks Caird Inglismaal la-
vastades jätnud stseenide järjestuse nii,
nagu see on autoril, sest eespool toodud
Orsino tekst on publikule nii tuttav ja
oodatud. See on justkui avamäng järg-
nevale loole ülistamiseks muusikat ja ar-
mastust. Stseenide järjestust oli muu-
detud ka Särevi 1943. aasta lavastuses,
mis algas samuti mereranniku stseeniga
Illüürias. John Cairdi arvates võib see
olla küll eksootiline ja hädaohtlik kauge
maa, aga niipea kui seal maabuda, tun-
neme ära iseendid. See on nagu mets
“Suveöö unenäos”, kus armastus muu-
dab kõik ja kus keegi ei ole turvaliselt
kaitstud ei armastuse ega ka kõige muu
eest, mis armastusega kaasneb.

“Kolmekuningapäeva õhtu” tegelas-
kond jaguneb kaheks: õilsateks roman-

tikuteks ja koomilisteks narrideks. Esi-
mestest jäi Stockholmi Kuninglikus
Draamateatris enim meelde Viola Maria
Bonnievi kehastuses, mõjudes oma sar-
mi, naiseliku graatsia, poisikeseliku kire
ja julgusega. Analoogiliselt Poulsen
“Vanemuise” lavastuse öde-venda ke-
hastavate Liina Olmaru ja Margus Jaa-
novitsi sarnasusega, olid ka rootslased
leidnud Viola kaksikvennaks Sebas-
tianiks nõtke Jakob Stefanssoni, kelle
esmakordsel lavaleilmumisel ta Violaga
segi ajasin (rõdult vaadatuna). Seda juba
nende ühesuguste elegantsete puna-
pruunide pintsakute tõttu. Aristokraat-
likuna mõjus suursuguses mustas leina-
kleidis Julia Dufveniuse Olivia – Erik
Ehini kehastatud noore romantilise ar-
mastaja, hertsog Orsino ihaluse objekt.

Shakespeare'i komöödiade lisavad
kirkamaid värve rohked koomilised te-
gelased eesotsas kojameister Malvolio-
ga. Viimast on Mettus pidanud “maa-
ilma-näitekirjanduse toredamaks nar-
riks”. (W. Mettus. “Kolmekuningaõh-
tu” Estonias 8. 10. 1943. – “Eesti Sõna”
10. X 1943.) Kuninglikus Draamateatris
mängis Malvoliot pikakasvuline sihva-
kas Örjan Ramberg. Üks Rootsis nähtud
lavastuse tipp hetki oli just Malvolio mo-
noloog kirjalugemisstseenis, kus koja-
meister näis kogu füüsisega nautivat
oma käskijanna Olivia armuavaldust;
rõõmus-totakas irvitus näol, hõredad
vuntsid ülemealikult kikkis, demonst-
reerib suurusehullustuses, hampelman-
ni välimusega Malvolio Olivia mee-
leheaks jalga pandud kollaseid põlvikuid
ja ristamisi sukapaelu. Katkutanud välja-
nägemisega, vuntsid sorgus, kuulab
seesama hullumeelseks peetud Mal-
volio luku taha panduna läbi raudvõre
vaimulikurüüd kandva narr Feste ma-
nitsusi. Upsakat ja huumorimeelela
Malvoliot võltskirjaga tüssavat üle mee-
likut kvartetti mängivad sarmikas Stina
Ekblad vimkaliku Mariana, Allan
Svensson vananeva elumehe, onu To-



Finn Poulsen'i "Kaheteistkümnes öö"
"Vanemuises" 1998. aastal.
Malvolio – Aivar Tommingas,
Olivia – Marika Barabanštšikova,
Narr – Hannes Kaljupär.

Rein Urbeli foto

biasena, Per Svensson araverelise mõõgakangelase sir Andreasena ja Magnus Ehrner rõõmsameelse prille kandva aadlik Fabianina.

Eriline osa lavastuses on narr Festel, keda mängis Carl Johan Loa Falkman. Feste nägi kõike laval toimuvat justkui suure Shakespeare'i enda või siis hoopiski lavastaja John Cairdi silmadega. Feste nagu ise olekski kirjutanud selle näidendi, mida me lavalt näeme. Narr Kuningliku Draamateatri laval pole mitte koomiline kloun, nagu teda nähti näiteks Tõnopa kehastuses 1935. aastal "Estonia" teatris, vaid pigem võib ta sarnaneda arvustaja Adsoni Viini *Burgtheatr*'is möödunud sajandi 30-ndatel nähtud Raoul Aslani kehastatud Feste sügav-inimlikuma käsitlusega.

"Tema ei pakkunud midagi tavalise klounitseva narri keigarlusest ning karglemisest, vaid üleni musta riietatuna esi-

nes ta kurvameelse ja targa narrina. Ja oma narrilaulukest kandis Aslan niisuguse vaikuse ja tundmuse sügavusega, et see mõjus kui kontsert-pala," kirjutas Adson ("Päevaleht" 16. X 1935).

Niisugune elutark ja mõtlik kõrvaltaataja oli ka Falkmani narr (kuigi ta ei olnud riietatud üleni musta, vaid kandis valget särki) või nagu kirjutas Mettus ("Eesti Sõna" 8. X 1943) A. Särevi "Estonia" teatris sündinud lavastusest ajendatuna:

"Ja üle kogu selle grotesk-koomilise kamba troonib narr Feste, kes kõike mõistab, kõike läbi näeb, kellele miski inimlik ei ole võõras – liiga tark ja elutark selleks, et midagi traagiliselt võtta. Tundub, et Feste suu läbi kõneleb autor ise." Kindlasti oli Falkmani Festes ühi-seid jooni ka Hannes Kaljupär'e narriga, kes lisas Poulsen'i lavastusele intellektuaalset värvi ja kelles kriitik Ülo Tonts nägi professionaali nii narrina kui ka näitlejana ja kes oli sahmerdava seltskonna keskel kuidagi nagu p ä r i s. (Ü. Tonts. *Renessansiga silmitsi*. – "Sõnumileht" 3. III 1998.) Kati Murutar leidis Kaljupär'e inimlikku tarkust kehastavas narris koguni Hamleti hingesugulase (K. Murutar. *Munajas harmoonia viimasel tunnil*. – "Eesti Päevaleht" 11. III 1998).

John Cairdi lavastuse finaalis töotab alandatud ja narriks tehtud Malvolio kättemaksu. Või nagu kirjutab kavalehel lavastaja: "... toob, nagu Feste ütleb, ajaratas oma kättemaksu, aga see toob ka õnne ja taasühinemise ja rõõmu ja naeru, kui Illüüria pimedad ja ohtlikud rannad saavad uute armastuste lavaks ja võimalusteks, uueks eluks. Aga Shakespeare'i Illüürias teame me loomulikult, et tulevik toob ka kaasa uusi torme, uut hullumeelsust, uut jaburust ja uut valu."

TEATER PEAB SUUTMA PUBLIKUT KÖITA

Maikuu keskpaigas lõpetas Eesti Riiklik Vene Draamateater 55. hooaja. Juba poolteist aastat on teatrit juhtinud Marek Demjanov, kellel palusimegi vastata mõningatele küsimustele.

Härra Demjanov, kui otsustasite tulla tööle Vene Draamateatrisse, teadsite juba arvatavasti ette, et ega teid kerge elu ees ei oota. Ja ikkagi otsustasite tulla. Miks?

Mulle on alati tundunud, et Vene Draamateatril Tallinnas on tugevad eeldused selleks, et olla nähtav ja omada väarikat positsiooni Eesti kultuuri- ja kunstielus. Kuid ometi ei ole ta senini eriti märgatav olnud. Hoolimata sellest, et teater töötab suurepärasel majas ja tal on suurepärase näitlejakoosseis. Lugesin hoolikalt Vene Draamateatriga seotud kriitikat ja mõistsin, et teatril on suur potentsiaal ning et aeg-ajalt tulevad siin välja tähelepanu väärivad lavastused. Seepärast ei olnud mulle ka lõpuni selge, miks ta ei saavuta sellist tähelepanu, mille on igati ära teeninud. Ja seda mitte üksnes eestlaste hulgas, vaid ka n-ö omade, venelaste seas. Mis puutub raskustesse, siis nendega mul polegi vaja kohaneda – tulin teatrisse sellisest sfäärist, kus tuli töötada inimestega, külustajatega. Loomulikult on restoraniäri midagi sootuks muud kui teater, kuid ometi on neil ka palju ühiseid jooni. Ja lõppude lõpuks oli tegemist ka lihtsalt isikliku huviga teatri vastu. On ju ka minu haridus, mille omandasin Tallinna Pedagoogikaülikooli kultuuri- teaduskonnas, teatriga seotud. Aga tegelikult päris alguse sai kogu lugu siis, kui ma aastaid tagasi läksin Salme tänavale kultuurikeskusesse ja ütlesin, et tahan



Marek Demjanov.

saada näitlejaks. Pärast põgusat jutuajamist saingi siis väikese rolli.

Kas laval mängida meeldis?

Tõtt-öelda mitte eriti. Kuid nn teatriasjanduse vastu tundsin siiski suurt huvi, sest elu laval tundus mulle alati saladuslik ja imeline. Nüüdseks tean teatri köögipoolest muidugi märkimisväärselt rohkem, kuid ime ja saladuse tunne on ikkagi jäänud. Vaatamata kõigele järgib teatrielu samasuguseid seaduspärasusi nagu kogu muu elugi. Erinevalt muust aga peitub siin sootuks erinev poolus – loominguine pool. Asjaliku elu ja loomingu seadused elavad teatris oma paralleelset elu. Siin on hädavajalik leida tasakaal, kus üht ei tooda ohvriks,



Eduard Toman ja Aleksandr Ivaškevič
Juri Jerjomini lavastuses "Idioot"
(F. Dostojevski) Vene Draamateatris 2000.

ei vastandata teisele. Lõppude lõpuks ei pääse kusagile selle eest, et teater, nagu iga teine tootmisala, meeldigu see sõna siis kellelegi või mitte, peab endale elatist teenima, sest raha, mida eraldab talle riik, ei ole selleks piisav.

Rahast me veel räägime, aga seniks tasub ehk meenutada seda, et teie tulekule Vene Draamateatrisse eelnes Kultuuriministeeriumi poolt välja kuulutatud konkurss. Seekord esitas üle kümne inimese, kes kandideerisid Vene teatri direktori kohale, oma kontseptuaalse nägemuse teatri tuleviku kohta. Milline oli tookord teie nägemus?

Esmane, millele ma tähelepanu pöörasin, oli ühtaegu kõige lihtsam ja ka kõige keerukam – panna täpselt paika see sihtgrupp, kelle jaoks õieti Vene Draamateater Eestis eksisteerib. Selles, et seda teatrit on Eestile vaja, pole minu arvates tarvis kedagi veenda. Esimesest küsimusest kasvas kohe välja teine: kuidas lähendada teatrit vaatajale? Ja lõpuks veel üks, mitte vähem tähtis ülesanne: kuidas organiseerida elu teatris selliselt, et see vastaks täna meie riigis valitsevale majanduslikule ja kultuurilisele olukorrale. Just nendest kolmest nimetatud küsimusest koosneski minu

põhikontseptsioon, kui kandideerisin Vene Draamateatri direktori kohale.

Küsimused te küll püstitasite, aga kas teadsite neile ka vastuseid?

Tõenäoliselt poleks ma üldse konkursil osalenudki, kui poleks teadnud, kuidas neile küsimustele vastuseid leida. Just sellest – vastuste leidmisest – me Kultuuriministeeriumis tookord rääkisimegi. Arvan, et minu ja ministeeriumi mõtted langesid selles valdkonnas ühte ja just seepärast valik minu kasuks langetatigi.

Esimene suur projekt, mille te koos Priit Valknaga (Vene Draamateatri arendusjuht) välja pakkusite oli paljulubav, kuid kahjuks teoks ei saanud. Jutt on Shakespeare'i "Romeo ja Julia" lavaletoomisest koostöös Eesti Draamateatriga. Millised on teie mõtted selle projekti kohta nüüd?

Esimene, millest ma mõtlesin, oli see, et küllap polnud ei meie ega ka kolleegid Eesti Draamateatrist sellise projekti elluviimiseks veel küpsed. Ehk jäi ka puudu ettevalmistusajast ja mis seal salata, kogemusestki. Täna võime rääkida tehtud vigadest, sellest, et mõningaid asjaolusid oleks tulnud ette näha, end nende vastu kindlustada. Poleks tohti-

Jelena Šahhova ja Maria Avdjuško
Mihhail Mokejevi lavastuses "Äike"
(A. Ostrovski) Vene Draamateatris 2002.



nud unustada sedagi, et teatris eksisteerivad selle projekti kõrval ka teised asjad (ühesõnaga ei tasu kogu panust ühele kaardile panna). Kuid idee iseenesest, tuua lavale just sellises võtmes "Romeo ja Julia", on mulle endiselt hingelähedane. Arvan ka praegu, et peaksime selle mõtte siiski ilmtingimata teoks tegema. Näidendi lugu on tänapäeva Eestis endiselt ülimalt aktuaalne, arvan, et jääb päevakajaliseks ka homses, isegi ülehomses päevas. Samas on selge seegi, et uus tee selle projekti teostamiseks tuleb väga täpselt valida. Just selle õige tee otsimisega me praegu tegelemegi. Saab "Romeost ja Juliast" siis eraldi suveprojekt või lavastus teatri mängukavas, saab seal osalema mitukümmend või vaid väike hulk näitlejaid – konkreetseid veksleid on veel vara välja käia.

Veel üks asi, mis Vene Draamateatris lahendamist ootas – finantsprobleem.

Vastavalt meie vabariigi valitsuse otsusele oli oodata kultuuritöötajate paljade märkimisväärset tõusu. Õige otsus, kuid kahjuks ei osatud ette näha sellega kaasnevaid probleeme. Tõsi küll, kõik teatrid lahendasid küsimuse lähtuvalt oma võimalustest. Meie teatril oli neid võimalusi napilt ja paljade tõu-

suks ettenähtud vahenditest eraldati esialgu vaid pool. Lõpuks küll saavutasime selle, et lubatud raha meile ka anti, kuid alles käesoleva aasta esimesel poolel. Palka uutal alustel hakkasime maksta juba alates möödunud hooaja algusest. Nii ei jäänudki üle muud, kui augu katmiseks pangast krediiti võtta. Nüüdseks on olukord raha osas küll stabiliseerunud, kuid silmas tuleb pidada sedagi, et elu ei seisa paigal, et hinnad pidevalt tõusevad ja rahanappus käib jätkuvalt kannul. Sellest järeldub, et dotatsiooni peaks indekseerima, et finantseerimine toimuks perspektiivselt – arvestades seda, mis võib meid tulevikus ees oodata. Seni aga tuleb meil igal aastal võidelda hoopis sellega, et meile eraldatavat dotatsioonisummat ei vähendataks. Peale sellele võtab valitsus vahel kahjuks vastu otsuseid, mis veelgi raskendavad meie eluolu. Need puudutavad maksupoliitikat, kindlustustingimusi. Ja kõik see on otseselt seotud meie teatri rahalise olukorraga – sissetulekutega. Pidevalt suurenevate kulude juures ei jätku dotatsioonirahast enam paljategi maksmiseks. Olukorrast väljatulemiseks ei pea me mitte ainult rohkem mängima (mis oleks ju iseenesest meeldiv lahendus), vaid ka piletihindu tõstma, see on publiku jaoks juba palju



Aleksandr Ivaškevitš, Larissa Savankova ja Eduard Toman "Idioodis".

ebameeldivam. Ja ometi, nii on küll võimalik ellu jääda, kuid mitte edasi liikuda.

Kord pillasite lause, et raha teatri arengusse investeerimiseks eraldati Vene Draamateatrile kümne aasta jooksul sama palju kui teistele teatri-tele üheks aastaks.

Selles väites pole midagi ülepakutut, tõtt-öelda on viimaste aastate rahaeraldustest jätkunud vaid selleks, et mõni koht teatrimajas uue värvikihiga üle võõbata. Kuid jutt käib ometi hoonest ehitusaastaga 1926, mis nõuab erilist renoveerimist, ja see omakorda pole sugugi odav. Praegu me püüamegi üheskoos Kultuuriministeeriumiga leida raha, mis võimaldaks luua kui just mitte ideaalseid, siis vähemalt normaalseid tingimusi meie maja edasipüsimiseks. (Lõpude lõpuks on ju just riik selle maja tegelik omanik.) Mulle teeb heameelt, et meil on ministeeriumiga selles küsimuses täielik teineteisemõistmine ja loodan väga nende toetusele. Seda enam, et järgmine hooaeg ei tule meie jaoks majanduslikult sugugi kerge. Nimelt saime mitmelt inspeksioonilt range ettekirjutuse, kus meilt nõutakse tuleohutuseeskirja järgimist ning erinevate kommunikatsioonide ohutu ja häireteta toimimise

tagamist. Maja on meil tõepoolest vana, aga nõudmised kõrged ning loomulikult ka igati õigustatud. Kuid probleem seisneb selles, et rahasummad hädavajalike tööde tegemiseks oleksid pidanud olema planeeritud juba poolteist aastat tagasi. Nii et praeguse seisuga saame töid alustada alles 2004. aastal. Uuendamist vajavad ka meie lavaseadmed, mõtted käivad ka orkestriaugu avamisest (mis on siin ajalooliselt olnud). Kui kõik õnnestub, siis tulevikuperspektiivis soovime näiteks koostöös Rahvusooperiga "Estonia" tuua lavale muusikalavastuse. Mõtted käivad oma väikese saali ehitamisest, kus saaks mängida kammerlikke ja eksperimentaalseid lavastusi. Jah, plaane ja mõtteid on meil küllaga.

Läheme nüüd majandusprobleemidelt üle loomingulistele teemadele. Mai keskpaigas lõpetas teater oma 55. hooaja. Millise hinnangu te sellele tagantjärele annaksite?

Positiivse. Jätkasime võetud kurssi tõsise dramaturgia ja klassika lavaletoomisel ning huvitavate, nimekate režissööride kutsumisel. On raske üle hinnata, mida see tähendab näitlejatele, teatritele üldisemas mõttes. Loomulikult, otus väljastpoolt lavastajaid kutsuda oli,

Aleksandr Ivaskevits ja Kirill Käro "Äikeses".



peale sellega kaasnevate plusside, seotud ka sellega, et seni pole meil õnnestunud leida sellist kõrgetasemelist lavastajat, kelle võiks võtta teatri põhikoosseisu. Sellist inimest meil tõepoolest praegu ei ole ja ma näen selles tõeliselt suurt probleemi. On ju selge, et iga uue külalislavastaja saabumisega kaasneb vajadus harjuda tema stiili ja töömeetoditega ning see on sageli närvesööv protsess. Kontakt võib küll tekkida, kuid võib sama hästi tekkimata jääda. Oleme siin juba üht-teist ka saavutanud, seda võib välja lugeda kas või näitlejate õnnelikult nägudelt: näib, et neil on olnud küll raske, aga esmajoones siiski huvitav töötada. See avaldub ka trupi loominguks aktiivsuses, mis, nagu mulle tundub, on nüüd sootuks teistsugune kui 2001. aasta oktoobris, kui ma teatrisse tulin. Seda liini, et kutsuda teatrisse tööle külalislavastajaid jätkame ka tuleval hooajal. Jätkame muidugi ka katseid leida päris oma statsionaarseid lavastajaid. Nende olemasolu teatris on sama vajalik kui oma näitlejate ja publiku olemasolu. Just nendel kolmel vaalal — lavastajad, näitlejad ja publik — seisabki iga teater, nii ka meie oma. Kui aga veel rääkida möödunud hooajast, siis lavastused, mis meil välja tulid, olid oma olemuselt ja stiililt väga erinevad. Tuleval

hooajal püüame jätkata oma põhiülesannet — pakkuda igale vanusegrupile seda, mis võiks just teda huvitada. Teine tähtis ülesanne on leida mõistlik tasakaal nn tõsise kunsti ja meelalutuslikuks peetava teatri vahel. Töötame ju mitmesuguse maitsega publiku jaoks ja peame arvestama võimalikult paljude soovidega.

Möödunud hooaja eripäraks võib arvatavasti pidada sedagi, et osaleti nii mõnelgi suurel teatrifestivalil, etendusi anti Sankt Peterburgis, Moskvast, Jaroslavlis.

Muidugi on väga meeldiv, kui sind kutsutakse, ja sellised sõidud tõstavad kahtlemata trupi eneseteadvust, kasvab soov teha häid etendusi tõmbamaks meie teatrile positiivset tähelepanu. Kuid tänase päevani oleme saanud osaleda ainult sellistel festivalidel, kuhu meid mitte üksnes ei kutsuta, vaid mille korraldajad katavad ka osa meie sissõiduga seotud kuludest. Rahanappus on see, mis seab sellistele sõitudele oma piirid. Loomulikult tunneme uhkust, et oleme saanud kutseid osalemiseks Venemaa suurimatel teatrifestivalidel. Rõõmu teeb ka see, et alati on meie riiklikud instantsid leidnud võimaluse neid sõite kas või väikeseski ulatuses toeta-



Aleksandr Okunev ja Eduard Toman
Vassili Senini lavastuses "Revident"
(N. Gogol) Vene Draamateatris 2002.

da. Ometi, isegi kui on olemas riigi osaline toetus ja leitud sponsorid, pole raha ikkagi piisavalt – lisa tuleb võtta eelarvelistest summadest. Kuid kui me ikkagi soovime olla normaalselt arenev teater, peame olema pidevalt nähtaval. Ning mitte ainult Venemaal, vaid ka teistes riikides. Sinna pole meie sõidud küll veel viinud, kuid meie lavastuste vastu on huvi tuntud Prantsusmaal, Saksamaal, Soomes. Praegu ongi küsimus selles, kuidas see hea mulje, mille oleme suutnud enesest jätta, muuta headeks kontaktideks. Kuid seegi pole küsimus, mida saaks lahendada ühe päevaga – tegu on põhjalikku lähene-mist nõudva protsessiga.

Võib arvata, et sellises olukorras on eriline koht teatrialasel turundusel.

Juba meie vestluse alguses ma rääkisin, et teatri jaoks on hädavajalik püsida pidevalt nähtaval kohal. Selles mõttes, et temast pidevalt räägitaks kui positiivsete impulsside tekitajast ja kui ei räägita, siis vähemalt mõeldakse. See just ongi teatrialase turunduse põhiülesanne. Siiani on teatri turundustegevuse osa edu saavutamisel teatrites alahinnatud, meil on küll olemas teatud kontseptsioon, on mõningad katsetusedki selles suunas, kuid kordan, suurem osa

tööd seisab veel ees. Otsime kõikvõimalikke infokanaleid andmaks teada, mida ja kellele me mängime, otsime vastuseid ka küsimustele, mis vaatajatele huvi võivad pakkuda ja mida nad kõige rohkem meilt ootavad. See pole muide sugugi kerge, kuna nõuab meilt täpselt teadmist, kes õieti on see 70 000 vaatajat, keda me ühe hooaja jooksul oma etendusi külastama ootame. Iga vaataja üle selle 70 000 tähendab aga juba lisavõitu. Et tulevikus publikult midagi tahta, peab, nagu mulle tundub, temasse praegu ka investeerima. Kõik see, mida me praegu teatris teeme, ongi just investeerimine publiku nimel.

Möödunud hooaja parimaks uuslavastuseks, seda nii publiku kui ka kriitikute arvates, oli "Äike", mis toodi lavale tänu koostööle firmaga "Eesti Telefon". Kas teater plaanib ka tulevikus jätkata koostööd suurte sponsorfirmadega?

Mulle näib, et sellised kontaktid pole kasulikud mitte üksnes teatril, vaid ka suurtele ettevõtetele ja firmadele enestele. Imagoarendus on ju neilegi tähtis ja on väga kahetsusväärne, et riik praegu vajalikul määral aktiivset sponsorlust ei soosi. Pole ju enam 1992. aasta, kui kõigi põhimureks oli vaid enesest teada and-

Ksenja Agarkova ja Aleksandr Ivaškevitš
Vladimir Petrovi lavastuses "Alasti tõde"
(E.-E. Schmitt) Vene Draamateatris 2003.



mine ja jalgadele tõusmine. Saavutatud on teatud stabiilsus ning nüüd on suurtel firmadel, kelle asjad hästi edenevad, võimalus head tahet üles näidata, otsustades, keda toetada, kellele pakkuda abi. Loomulikult vajab toetust ka sport ja rahvakultuuriga seotud projektid. Kuid teatrit nimetaksin mina üheks meie elu intelligentsemaks sfääriks, mis ei olegi mõeldud hiiglaslikele massidele. Sponsorid peavad loomulikult sedagi silmas. Kuid kui sponsoril on soov demonstreerida oma intelligentset suhtumist sponsorlusse, pöörab ta kindlasti tähelepanu just teatrile. Kahjuks pole meie ühiskonnas veel sellist hoiakut, et sinusse suhtutakse erilise austusega just siis, kui toetad näiteks klassikalavastuse väljatoomist, mitte välismaise poplaulja kontserdi korraldamist.

Loodan, et tuleval hooajal jätkame koostööd "Eesti Telefoniga" – kogemus, mille andis "Äikese" väljatoomine tundus viljakana nii meile kui ka neile. On ka terve rida teisi suuri firmasid, kes ootavad meilt koostööks ideid. Kavas on näiteks suur lastele mõeldud jõululavastus koostöös AS Kaleviga. Rõhutan veel kord seda, et on vaja, et meist kuuldaks ja teataks – meie turundusel on selles vallas ees veel palju tööd. Kurvas-tada võib ehk selle üle, et vähem kui

soovida võiks, on meil toetajaid vene äritegelaste hulgas. Kuid siingi on meil tulevaks hooajaks plaanid ja mõned üllatusedki varuks.

Veel üks küsimus, mis seoses vene teatriga alati esile kerkib – eesti dramaturgia lavaletoomine.

Me ei ütle kunagi ära sellealastest headest pakkumistest. Pole sugugi harvad need juhtunud, kui Vene Draamateatris on lavale toodud eesti näidendeid, nii klassikalisi kui ka nüüdisaegseid. Kuid tõele au andes pole vene publik mitte alati olnud valmis neid lavastusi vastu võtma. Nii pole ka nende vaatajate ring, kes selliseid lavastusi näha tahaks, kuigi suur. Kuid loomulikult eksisteerib n-ö auvõlg meie maa ees, on olemas ka teatud missioonitunne. Just seetõttu ei tohi selles vallas teha valikut juhuslikult ja kiirustades, vaid tuleb hoolikalt endale selgeks teha, mille peale me välja läheme, et tulemus oleks positiivne. Kui aga kõik asjaolud soodsaks osutuvad, ei näe ma mingit põhjust, miks meie repertuaari ei võiks kuuluda ka eesti autorite lavastusi.

Eelmise teemaga on seotud ka järgmine küsimus: eesti publiku huvi tõstmine Vene Draamateatri etenduste



Ilja Nartov ja Tamara Solodnikova
"Revidendis".

vastu. Tundub, et siin võib juba märgata kindlaid tendentse?

Meile näis, et selle küsimuse suudame mingilgi määral lahendada, kui pakume oma etendusi eestikeelse sünkroontõlkega. Ning tõesti – juba on meil olnud etendusi, kus enamiku vaatajatest moodustabki just eestikeelne publik. Eriti tahaks meie mängukavast tõsta esile lavastust "Idioot" (F. Dostojevski samanimelise romaani alusel), suur on huvi ka juba eespool mainitud lavastuse "Äike" vastu. Olen rõõmus, et meie lootused sellisel viisil küsimus lahendada on juba praeguseks teatud määral vilja kandnud. Edaspidi soovime luua stationaarse süsteemi, mis võimaldaks vaadata meie etendusi sünkroontõlkega mitte üksnes eesti, vaid ka teistes keeltes. Aga tegelikult ei peitu küsimuse lahenduse võti ju selles, et saaksime ütelda: tulge meile, sest meil on sünkroontõlge. Tegelikult on asi ikkagi lavastustes enestes. Kui nad on ikka köitvad, hästi lavastatud ja heade näitlejatõdedega, tuleb saali ka eestikeelne publik. Küsimus on rohkem teatri üldises imagos. Olen siiralt rõõmus selle üle, et paljud sõbrad on hakanud teatris käima sagedamini kui varem, kuna seal pakutav on nende jaoks huvitav ja erakordne. Mulle tundub, et teater, selleks et tal jät-

kuks publikut, peab suutma vaatajat köita. Kui see on nii, siis polegi oluline, kas tegemist on eesti või vene teatriga. Ehkki muidugi on eesti publiku jaoks kahtlemata huvitav näha, kuidas populaarne näitlejanna Maria Avdjuško Eesti Draamateatrist mängib Vene Draamateatri lavastuses "Äike" naispeaosalist Katerinat. Selliseги publikuhuviga tuleb plaanide koostamisel arvestada. Oluline on siiski silmas pidada, et kui vaataja saab meilt positiivse elamuse, siis võib loota, et ta leiab meie juurde tee ka edaspidi.

Täna õpib ühes Moskva teatrikoolis grupp noori Eestist, kellest peaks tulevikus saama täiendus Vene Draamateatri trupile. Ka sellest projektist tahaks paar sõna rääkida.

Kui ma teatrisse tulin, tundsin kohe huvi, milline on meie näitlejate keskmine vanus. Selgus, et üle 40 aasta. Teatri juures on viimastel aastatel küll töötanud õppestuudiod, kuid mulle näib, et nende efektiivsus on olnud oodatust väiksem. Kohtudes kord kolleegidega Riia Vene Teatrist, saime teada, et nemad ootavad just mõne aasta eest Moskvasse õppima suundunud terve kursusetäie noorte näitlejate saabumist teatrisse. Otsustasime käituda analoogili-

selt Riia kolleegidega ja saata ka oma teatrist grupi noori head teatriharidust omandama. Nagu ma ei väsi kordamast, on meie teatril Eestis täita oma nišš ja missioon. Just selle pärast me peamegi töötama vene teatri traditsioonidele, kogemustele ja professionaalsusele toetudes. Teatriharidus, mis on omandatud Venemaal, omab meie jaoks erilist tähendust ja on vastavalt meie eripärale hädavajalik. Juhuste õnneliku kokkusattumise tõttu lõpetasid Riia noored tookord just oma õpingud. Võtsime ühendust Oleg Tabakoviga ning tegime talle ettepaneku seda laadi õpetamist jätkata ning ta nõustus sellega. Loomulikult kerkis siingi taas üles rahaküsimus, sest juba ühegi tudengi aastane õppimine maksab mitu tuhat dollarit. Leidsime raha ja nüüdseks õpibki 12 noort Oleg Tabakovi käe all. Konkurss nende 12 hulka saamiseks oli meie jaoks üllatavalt suur – praktiliselt 10 inimest ühele kohale, ja seda rõõmustavam, et kui noortel on ikka nii suur huvi teatri vastu, ju sellel on siis ka tulevikku. Kui meie tudengitel lõppes esimene eksami-sessioon, käisime Moskvast ja vaatasime näitlejameisterlikkuse eksamit ning kuulsime rõõmuga, et õppejõud on nendega rahul.

Detsembris tähistab Vene Draamateater oma 55. aastapäeva. Kas on ka seoses sellega juba mingeid ideid?

Loomulikult. Palju ei tahaks sellest veel rääkida, et mitte ära sõnuda. Olu-line on see, et meie teater elab, areneb. Mulle tundub, et suurem osa inimesi, kes siin töötab, teda alt ei vea.

Küsinud NIKOLAI HRUSTALJOV
Tõlkinud MERLE LJUBIMOVA

3. juuni
ALEKSANDRA JUOZAPENAITE-EESMAA
pianist ja pedagoog – 60

5. juuni
ASTA OLO
baleriin – 60

SIRJE TENNOSAAR-ARBI
näitleja – 60

8. juuni
LUDMILLA BELJAKOVA
balletiartist – 50

9. juuni
KALEV METSARU
laulja – 75

GUNTA RANDLA
teatri- ja telekunstnik – 60

11. juuni
MIHKEL TIKS
näitekirjanik – 50



12. juuni
HERTA ELVISTE
näitleja – 80

17. juuni
JOHANNES REBANE
näitleja – 80

18. juuni
RAIMO AAS
estradinäitleja – 50



19. juuni
PAUL HIMMA
vioolamängija, teatrijuht – 50

23. juuni
EVALD RANDOJA
näitleja, teatrikunstnik, butafoor – 80

24. juuni
JAAN KIHU
näitleja – 60

25. juuni
VIVIAN TORDIK
muusikateadlane ja pedagoog – 70



"MUSICA NOVA 2003"

MÄRT-MATIS LILL



FOCUS HOSOKAWA FOCUS LIM

28. veebruarist 9. märtsini toimus Helsingi kultuurielu iga-aastane tähtsündmus – uue muusika festival "Musica nova". Sel aastal pöördus pilk Aasia poole, teemaheliloojateks olid jaapanlane **Toshio Hosokawa** ja Austraalias elav hiina päritolu **Liza Lim**.

Peab ütlema, et valik oli erakordselt õnnestunud. Eriti veel, kui arvestada eelmisel aastal ohtrasti poleemikat tekitanud **Esa-Pekka Saloneni** valimist teemaheliloojaks. Lim ja Hosokawa on mõlemad väga isikupärased, säravad ja üldjoontes mitte väga palju mängitud heliloojad. Peale selle on nad veel tõeline vastandpaar: Hosokawa helikeel on habras, aeglaselt kulgev ja õhuline, Liza muusika aga alatasa muutuv, ekstravertne ja värvikirev. Peale mainitud heliloojate mängiti traditsiooni kohaselt ka rohkesti soome uut muusikat. Ja nii nagu teemaheliloojate paariga, olid ka siin kontrastid seekord väga suured.

Nagu ikka, moodustasid festivali mõttelise keskme orkestrikontserdid. Avakontsert kujunes võib-olla üheks võimsamaks ja meeldejäavamaks Hosokawa esteetika manifestiks. Kontserdi teise poole moodustas tervikuna Hosokawa suurteos "Voiceless voice in Hiroshima" ("Hääletu hääli Hiroshimas") koorile, lugejatele, solistile ja suurele orkestrile. Mitmed Hosokawa helikeelele ja mõttelaadile iseloomulikud jooned kõlasid siin äärmiselt arendatud ja selgelt eksponeeritud kujul.

Tänapäeva kuulaja jaoks üsna hirmuäratava pikkusega, u 70 minutine teos jaotas kuulajad selgelt kaheks. Ühtedele, sealhulgas minule, kulges see reekviemlik suurteos justkui ühe hinge tõmbega. Teised süüdistasid Hosokawat enesekordamises ja selge vormi-

suuna puudumises. Seesama arvamuste kahesus jäi paljuski kestma festivali lõpuni, puudutades ka Hosokawa muid teoseid ja tema esteetikat üldisemalt.

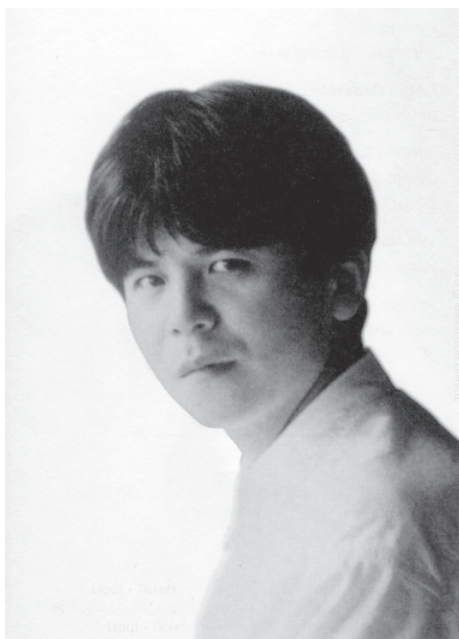
Milles siis asi? Üks olulisemaid põhjusi on ilmselt jaapani muusika traditsiooniline ajakäsitus, mis tõepoolest näib vältivat kuhugi pürgimist. Lineaarsus on asendunud tsüklilisusega. Või Tōru Takemitsu sõnade järgi: tähtis ei ole mitte aeg, vaid ruum. Hosokawa on aga Takemitsust veel samm edasi. Kui Takemitsu muusika jõuab kuulajale siiski üsna lähedale, siis Hosokawa hoiab kuulajaga justkui teatud distantsi. Hosokawa püsib nagu Takemitsugi ehtjaapanlikult vaoshoitud ja peenekoelises raamistikus, ent tema teostes võib aduda tubli annust *cage'*iliku radikaalsust. Ja teatud valikud, kujundid ja vahendid annavad tunnistust selgelt modernistlikust suunilusest. Viimane asjaolu on muidugi mõistetav, kui heita pilk Hosokawa olulisemate õpetajate nimedele: Isang Yun, Klaus Huber ja Brian Ferneyhough. Olulisemate mõjutajate hulgas nimetab Hosokawa ka Helmut Lachenmanni.

Nii on tulemuseks habras ja peenekoeline, aga sellegipoolest kuulaja suhtes üsna nõudlik muusika. Kuid kindlasti mitte liiga nõudlik. Nagu Takemitsugi teostest, hoovab Hosokawa muusikast mingit erikummalist pehmust. See ei ole kunagi agressiivne muusika ega suru ennast kuulajale peale. Aga kui palju keegi Hosokawa mõttemaailmaga kaasa läheb, sõltub eelkõige valmisolekust teatud laadi pingutuseks, väljakujunenud esteetilisest eelistustest ja suutlikkusest nendest eelistustest loobuda.

Oratooriumiks nimetatud Hiroshima-lugu läbib selge dramaturgiline liin konfliktist või katastroofist rahunemiseni. Kõige dramaatilisem oli orkestrisissejuhatusele järgnenud esimene osa, kus oli kasutatud Hiroshima katastroofi läbi teinud laste jutustusi katastroofihet-

ke kohta. Hosokawa asetab neid eri lugusid pidevalt üksteise peale, nii et selgelt arusaadavat teksti oli tervikuna üsna vähe kuulda. Tekstide segunemine ja lindilt lisandunud häiresireeni helid löid erakordselt mõjuva dramaatilise efekti. Selle osa helimaailm jõudis kõige lähemale Hiroshima mälestuseks kirjutatud kuulsa teose, Penderecki "Threni" estetiseeritud müramaailmale: katastroofiosale järgnev rahunenud helimaailm rajanes Paul Celani talveteemalisel luuletusel. Teksti ja muusikat ühendavaks meeoluks oli eripärane tardumustunne. Kahe viimase osa aluseks oli kaks haikut jaapani XVII sajandi luuletajalt Matsuo Basholt. Mõlemad osutuvad ühtlasi kogu Hosokawa mõttemaailma ja helikeele suhtes keskseteks. Esimene neist tõi Hiroshima loosse uuestisünni või uuesti tärkamise teema: *Tähelepanelikumalt vaadates, näen hiirekõrva õitsemas, põõsaheki all. Teine – Kus on kuu? Templikell on vajunud – mere põhja* – moodustas mõttelise lõpu- või järeloosa kogu teosele. See oli justkui mõtisklus kunagi toimunud dramaatiliste sündmuste üle, mis kerkisid aeglaselt ja vaikselt pehmete lainetustena esile, et siis jälle vaikusesse laskuda. Selles rahunenud, vaikselt mõtisklevas meeolus oli midagi, mis tuletas meelde no-teatri selginenud kontemplatsioonimaailma.

Lainetus on Hosokawa aja ja vormikäsitluse kesksemaid printsiipe. Samamoodi vaikus kasvab ja sinna suubub templikella hääl, mis oma vaibumise eel justkui aeg-ajalt võimendub või näib võimenduvat. Need kujundid kõlasid vastu peaaegu igast Hosokawa festivalil kõlanud teosest. Merelaine ja templikella metafoor on jaapani muusikas tegelikult olnud juba pikka aega üsna olulised. Hosokawa asetub seega otseselt sellele traditsioonidele toetunud või traditsioonidega sünteesi otsinud heliloojate liini, kuhu kuuluvad mh sellised suurnimed nagu Toshito Mayuzumi ja Takemitsu.



Mere kujund torkab silma ka Hosokawa teoste pealkirjades: festivalil kõlanust näiteks “Seascape”, “Silent Sea”, “Voice from the Ocean”. Hosokawa enda sõnul ei ole tema eesmärk üritada luua helimaalinguid, vaid lähtekohaks on pigem inimteadvuse kogetud meri: meelemeri. Mere sügavus, määratlematus, avarus seostub Hosokawal religioosse kogemusega. Religioosne ja maagiline dimensioon tundub Hosokawa esteetikas üldse olevat olulisel kohal. Tema muusikas on tihti seda sugestiivset, arhetüüpset, määratlematut jõudu, mis tihtipeale viib puhtmuusikalisest elamusel kuhugi sügavamale, sünkretistlikku maailma, kus metafüüsika ja esteetika on lahutamatult seotud. Võib-olla seetõttu tekitab see muusika paljudes lääne kuulajates nõutus- või lausa ebamugavustunnet. Siin on ületatud lääne kultuurile iseloomulik, eelkõige uusajaga kaasnenud kunsti autonoomsuse nõue, mistõttu sellel eeldusel rajanenud kuulamisharjumus Hosokawa laadi esteetika puhul justkui enam ei toimi. Võib-olla on see aga eelkõige asja-

tundjate probleem, kes sellest eeldusest kõige tugevamalt näivad kinni hoidvat. Sama probleem on ju paljudel muusikaekspertidel Pärdi muusikaga.

Samas peab tunnistama, et erinevalt Pärdist, kellel religioon näib olevat esiplaanil, avaldub Hosokawal religioosus üksnes esteetika kaudu. Selles esteetika ülendamisest näib olevat midagi ehtjaapanlikku, midagi, mis laiemale publikule on kindlasti tuttav kas või nende lugematute *zen*'i populariseeringute kujul *à la* “The art of... (something'i) kunst”.

Teine oluline ja justkui paralleelne teemaring festivalil oli solisti ja orkestri suhe. Hosokawa jaoks on sellel suhtel tugevalt sümboolne tähendus. Solist ja orkester suhestuvad samamoodi nagu inimene ja loodus, inimene ja universum, üksikisik ja tema sisemaailm. Tõru Takemitsu mälestuseks kirjutatud Tšellokontserdis oli lähtekohaks selle suhtega paratamatult kaasnevad erinevad mõõtmed või suurused. Seda laadi perspektiivide nihe andis aeg-ajalt ainest ka konfliktsemaks käsitluseks. Harfile ja kammerorkestrile kirjutatud “Interim’is” keskendus helilooja aga rohkem seda kahte poolust ühendavale ja nende vahele jäävale alale. Metafooriks oli siin maastikumaali esiplaan ja tagaplaan ning nendevaheline üleminek. Soome uue muusika “vana kaardiväe” “**Avanti!**” ja dirigent **Franck Ollu** suurepäraselt detailitundlik ning eestlannast harfimängija **Lily-Marlene Puussepa** nüanssiderohke ja imetlusväärset kindel esitus tegid sellest teosest festivali ühe hõrgema elamuse.

Hosokawa kõige traditsiooniteadlikumaks ja samas ka eksperimentaalsemaks teoseks festivalil jäi *gagaku* ja *shomyo* traditsioonidele tuginev “New Seeds of Contemplation” (“Uued mõtiskluse seemned”). *Gagaku* (šintoistlik instrumentaalmuusika) ja *shomyo* (budistlik vokaalmuusika) on jaapani ühed vani-

mad ja tuntuimad rituaalmuusikatradsioonid. Hosokawa lähenes sellele tugevalt arhailisele ja religioossele maailmale väga traditsioonitundlikult, isegi traditsionalistlikult. Meie kaasaega esindasid seal ainult mõned üksikud kujundid ja mänguvõtted. Kõik muu, nii esitusviis kui ka muusika struktuur, pärines pigem kasutatud traditsioonide endi sajanditepikkusest väljendusvahendite varamust. Hosokawa sõnul ei olegi selle teose puhul mõtet rääkida ühe looja subjektiivsusest tootest. Lugu valmis tihedas koostöös selle esitajatega ning alates esiettekandest 1986. aastal Donaueschingenis on see esituste käigus palju muutunud.

“New Seeds of Contemplation” mõjus tõepoolest pigem autentse rituaalina kui komponeeritud teosena. Hosokawa lisandused traditsioonilisele helimaailmale olid sedavõrd diskreetsed ja sulandusid sellesse peaaegu hoomamatutena. Samas oli see justkui teekond Hosokawa loominguga lätete juurde. Üks võrdlus, millega Hosokawa hiljem oma tsüklist struktuuri näitlikustas, oli just *gagaku* ansambelis kasutatud *sho*-suuoreli sisse- ja väljahingamisel rajanev mänguviis. “New Seeds...” võttis selle printsipi sisuliseks teljeks. Seda juba ruumiliselt mandalale paigutatud mängijate seas oli *sho* paigutatud keskele. Erinevates osades kasutatud pillide vaheldumine lõi mulje, nagu pöörleks muusika ümber *sho*. Seda ringliikumist toonitas ka eri aastaaegadele tuginevate osade iseloom. Nende aluseks olid üsnagi selgelt esile toodud looduspildid: looduse tärgamisest kevadel kuni lumesajuni talvel.

Pärast selle teose kuulmist olen igatahes veendunud, et mittekristliku rituaalmuusika või üldse traditsioonilise muusika ühendamine kunstmuusikaga on võimalik ja see võib anda väga kunstiküpseid tulemusi. Nende maailmade ühendamine näib aga eeldavat väga spetsiifilist loojanatuuri, mille aluseks

on ilmselt just see meelestatus, mida Hosokawa ühes teises kontekstis illustreeris kujundiga “oma tähtsusetu mina”. Kui lähedale sellele meelelaadile jõutakse lääne kultuuriruumis ja kas üldse jõutakse, seda näitab aeg. Ise olen oma varasemate kuulamiskogemuste põhjal küll üsna skeptiline.

Kui veidi traditsioonilisemate loojanatuuride juurde tagasi tulla, siis peaks festivalil kõlanud uudisloomingust ära märkima soome helilooja **Jukka Tiensuu** (1948) klaverikontserdi esiettekande **Soome Raadio Sümfooniaorkestri** ja pianist **Juhani Lagerspetzi** esituses. Teos moodustas vaheldusrikka, koherentse ja tugeva terviku, oli õnnestunud pianistlik ning tulvil peeni orkestratsiooninüansse, mis annab tunnistust Tiensuu spektraalsest suunilusest. Kui midagi ette heita, siis ehk seda, et kohati jäid mõned spektraalefektid sisutühjaks. Norida võiks ka osade krüptiliste nimetuste üle, millele autor tavapäraselt ühtegi seletust ei anna. Ma ei ole kindel, kas see on enam veendumus või on sest saanud lihtsalt arrogantsevõitu žest. Olgu kuidas on, Tiensuu on arenenud väga huvitavas suunas. Kontserdi unenäoliselt peenekoeline kolmas osa “Water – Dream” (“Vesi – uni”) oli üks festivali mõjuvamaid elamusi.

Õnnestunud esiettekannete hulka kuulus kindlasti ka soome noorema põlve helilooja, **Juha T. Koskineni** “Ommaggio a Smilla” orkestrile ning kahele solistile (trompet ja viiul). Teose materjal oli ammendatud tervikuna ühest muusikalisest kujundist, mille võimalusi imetlusväärse järjekindlusega ära kasutati.

Värvikas kontsert oli ka kahe samase põlvkonda kuuluva itaalia helilooja **Paola Livorsi** ja **Emanuele Casale** autoriohtu. Livorsi akustilisi ja elektroakustilisi vahendeid ühendavad teosed kujutasid endast õnnestunud sünteesi nende kahe maailma vahel. Üks pool täiendas teist nii sujuvate üleminekute, tämbri-

liste sarnasuste kui ka kontrastide kaudu. Livorsi mõjuvamaid lugusid oli IRCAMis loodud "Os", kus elektroakustiline materjal koos laulusolist **Nicolas Isherwoodi** lavakarisma ja varjundirikka tämbriga lõi ühtaegu eredalt teatraalse ja samas mõistatusliku terviku. Sitsiillasest Casale esindas endalegi veidi üllatuseks kõike seda, mis tavaliselt siinse kliimavöötme inimestele selle poolsaarega seondub: ta lood oli värvikad, ekstravertsed ja mängulised. Instrumentaalsolisti(de) ja elektroakustilise materjali suhe omandas tal tihti lausa võistlusliku iseloomu. Mõlemad pooled "pommitasid" teineteist üha kiirenevate nootidega, nii et mängijate reageerimiskiirus näis aeg-ajalt jõudvat inimvõimete piirini. Paljuski oma kuulsa kaasmaalase **Salvatore Sciarrino** teostele spetsialiseerunud ansambel "Alter Ego" tuli sellest tuleproovist aga välja auga ning nende mängimisnauding nakatas selgelt ka kuulajaid.

Mis puutub festivali teise teemaheliloojasse **Liza Limi**, siis peab ütlemä, et Hosokawaga võrreldes jäi tervikpilt temast pisut ebaselgeks. Selleks olid ka ilmsed põhjused: Limi teoseid mängiti vähem ja mõned neist olid päris noorpõlvlood. Kuni festivali teise orkestrikontserdini mängitud teoste põhjal tekkis mulje Limist kui väga säravate, kirevate ja pisut hektiliste ideedega loojanatuurist, kes vastandina Hosokawa suhteliselt väljakujunenud kõlamaailmale on justkui kõik teed veel endale lahti jätanud. Soome Raadio Sümfooniaorkestri teisel kontserdil kõlanud "The Tree of Life" ("Elu puu") itaalia helilooja Franco Donatoni mälestuseks tõi aga selle erilise helilooja loomingusse justkui uue mõõtme. Teose mitmetasandiline, viimistletud, äärmiselt rikas ja struktuuriliselt sidus helimaailm näitas, et tegemist on kindlasti ühe isikupärasema noorema põlve heliloojaga, kelle edasised ettevõtmised on üsna ennustama-



Liza Lim

tud ja seda suurema põnevusega võib neid ootama jääda. Ühes võib vist siiski kindel olla: heliloojalt, kelle teosed kannavad selliseid nimesid nagu "Voodoo Child", "Street of Crocodiles", "The Alchemical Wedding" ja kes peab oma peateoseks orkestrilugu "Machine for Contacting the Dead", konventsionaalseid pealkirju ja ilmselt ka konventsionaalseid ideid oodata ei maksa.

Hosokawa looming seevastu näib kulgevat suhteliselt väljakujunenud radu mööda. Tema viimase aja areng on toimunud pigem peenenemise ja rafineerituse suunas ning suuri ootamatusi see pole endas kätkenud. Mis neid kahte heliloojat seob, on pigem nõudlikkus enda ja kuulaja vastu ning teatud kaugidalik mõttemaailm.

NELJAS RAHVUSVAHELINE MUUSIKATEORIA KONVERENTS EESTI MUUSIKAKADEEMIAS

MARGUS PÄRTLAS

Mart Humal ja Margus Pärtlas
(Eesti Muusikaakadeemia)



Enamiku muusikainimeste (või kunagi muusikat õppinud inimeste) teaduses seostub mõiste muusikateoria eelkõige teatud liiki õppeainetega – solfedžo, harmoonia, polüfoonia ja vormianalüüsiga –, mis aitavad omandada muusika ja noodikirja aluseid ning mõista heliteoste “grammatikat”. Kuid nagu koolis õpetatava emakeele grammatika kõrval eksisteerib keeleteadus, nii ei piirdu ka muusikateoria ainult pedagoogiliste distsipliinidega. Seda kinnitavad mitmed, peamiselt inglise keeles ilmuvad erialased teadusajakirjad, üle maailma toimuvad teaduskonverentsid ja mitmel pool asutatud akadeemilised muusikateoria ühingud. Oma tagasihoidlikul moel on ka eesti muusikateoreetikud püüdnud sellesse maailma integreeruda. Üheks mooduseks endast rahvusvahelisel areenil märku anda ja maailma oma ala liidreid siin tutvustada, on kujunenud Tallinna rahvusvahelised muusikateoria konverentsid, mida EMA muusikateoria õppejõud (Mart Humal, Andres Pung, Kerri Kotta ja siin kirjutaja) on korraldanud alates 1996. aastast. Tänavu 3. – 5. aprillini toimunud konverents oli järje-

korras neljas ning keskendus XX sajandi muusikale ja sellega seotud teoreetilistele süsteemidele. Kavas oli 14 ettekannet ja kaks loengukontserti, osavõtjaid peale Eesti USAst, Kanadast, Soomest ja Leedust. Konverentsi toetasid Eesti teadusfond ja Ameerika saatkond.

Külalised

Erinevalt tippinterpretidest ja -heliinoojatest maailma juhtivaid muusikateoreetikuid väljaspool oma eriala inimeste ringi üldiselt ei tunta. Kes on kuulnud midagi William Caplinist (osales 1998. a konverentsil), Carl Schachterist (osales 2001. a konverentsil) või Allen Fortest (osales tänavusel konverentsil)? Tegelikult on nende mõju ja tähendus muusikateooria maailmas võrreldav näiteks Mihhail Pletnjovi, Angela Hewitti või Arkadi Volodosi (kui nimetada Tallinna klaverifestivalide peakülalisi) asendiga tänapäeva pianistide seas. Seetõttu väärivad tänavuse konverentsi külalised kindlasti tutvustamist. Asjaolu, et nii mõnedki neist olid Tallinnas juba mitmendat korda, on Eesti Muusikaakadeemiale suureks tunnustuseks ja tõendab meie konverentside head mainet – vaevalt, et teiselt poolt ookeani tuldaks mitu korda Eestisse pelgalt eksootika ja uudishimu pärast. (Siinkohal väärrib märkimist, et suurem osa külalisi saab Tallinna oma ülikoolist saadud sõiduraha eest. See raha on aga isegi suhteliselt jõukate Ameerika ülikoolide õppejõududel piiratud, võimaldades aastast teha üks-kaks pikemat reisi. Mitu külalist tunnistas mulle, et suurele *Society for*



Music Theory konverentsile mineku asemel eelistasid nad tulla Eestisse).

Tänavuse konverentsi nimekaim külaline oli kindlasti **Allen Forte**, kaheksa muusikateadusliku raamatu ja kümnete artiklite autor, keda tuntakse eelkõige atonaalse muusika analüüsimiseks mõeldud hulgateooria rajajana. Atonaalse muusika kõrval on Forte'i huvitanud ka Heinrich Schenkeri lineaarse analüüsi meetod ja – mõneti üllatuslikult – Ameerika populaarmuusika (monograafia "The American Popular Ballad of the Golden Era", 1924–1950, Princeton University Press, 1995). Forte oli üks neist, kes 1960. aastate Ameerikas tõstis muusikateooria iseseisvaks ja "tõsiseltvõetavaks" teadusuunaks ning kujundas Yale'i ülikooli üheks selle suuna keskuseks maailmas. Tallinnas oli ta oma abikaasa, väljapaistva pianisti **Madeleine Forte'iga**, kellega koos andis loengkontserdi Olivier Messiaeni klaverimuusikast. Lisaks sellele pidas Allen Forte ettekande, milles tutvustas oma uut intervalliteooriat.

Muusikateoreetikute hulgas on väga kõrge maine ka Toronto ülikooli professoril **Edward Lauferil** (osales Tallinna konverentsil teist korda), ehkki tema publikatsioonide loetelu pole nii muljetavaldavalt pikk. Ilmselt kuulub ta nende teadlaste hulka, kes naudivad uurimisprotsessi ennast ja palju vähem selle tulemuste trükki toimetamist – nii jääbki suur osa töödest "sahtlisse" (seda enam võime uhkust tunda, et üks Lauferi artiklitest ilmus äsja EMA eelmise muusikateooria konverentsi kogumikus "A Composition as a Problem III"). Laufer on suurimaid Schenkeri analüüsi spetsialiste maailmas. Kui Schenker ise analüüsis ainult XVIII–XIX sajandi toonaalset muusikat (tema analüütiline repertuaar ulatus laias laastus Bachist Brahmsini), siis Laufer rakendab *quasi*-schenkerlikku lineaarset meetodit ka XX sajandi muusika puhul, isegi dodekafoonilisi teoseid analüüsides. Sellise lähenemise võimalusi demonstreeris ta veenvalt ka oma Tallinna-ettekandes.

Graham Phipps Põhja-Texase ülikoolist on põhjalikumalt tegelnud renessanssmuusika, XIX sajandi teise poole muusika (Bruckner, Richard Strauss) ja uusviini koolkonnaga. Tallinnas käsitles ta itaalia helilooja Luigi Dallapiccola dodekafoonilist muusikat. Phippsi tegevus näitab, et Ameerika muusikateoorias on võimalik läbi lüüa ka ilma Schenkeri analüüsi ja hulgateooriat viljelemata.

Connecticuti ülikooli emeritprofessor **Avo Sõmerit** on isegi raske nimetada külaliseks, sest oma viimaste aastate loengute ja erikursustega on ta EMAs saanud lausa omainimeseks. Ka Sõmer on Ameerika n-ö ametlike teooriate suhtes veidi skeptiline, ehkki üldjoontes on tema lähenemine muusikale kantud Schenkeri vaimust. Tallinnas käsitles ta oma lemmikteemat – Debussy loomingu, seekord peamiselt fraasiehituse aspektist, tõmmates huvitavaid paralleele muusika ja maalikunsti vahele.

Eelnimetatuist põlvkonna jagu noorem **Timothy Jackson** on samuti EMA muusikateaduse osakonnas ammu tuntav. Teadlasena on ta erakordselt viljakas, tema publikatsioonide hulgas on raamat Tšaikovski Kuuendast sümfoo-

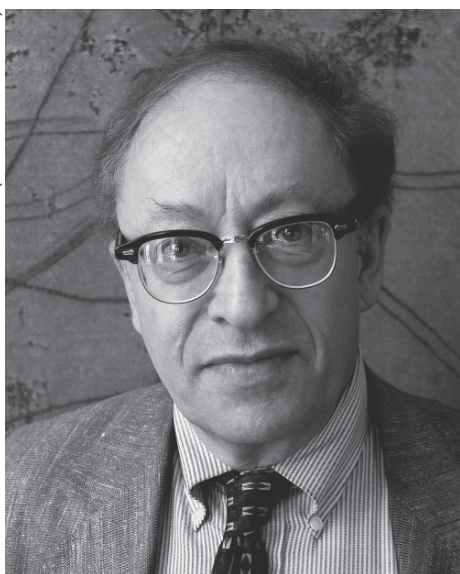
niast, mahukad uurimused Bruckneri, Straussi, Sibeliuse, Brahmsi, Šostakoviči jpt heliloojate teostest. Lauferi ja Schachtereri õpilasena on Jackson jäänud truuks Schenkeri meetodile, kuid enamasti ei rahuldu ta “tavalise” muusikalise analüüsiga (harmonia, häältejuhtimine jm), vaid otsib oma analüüsidele tuge ja mõtet heliloojate eraelust või poliitilistest sündmustest (Tšaikovski seksuaalsus, Brahmsi religioosus, Šostakovič ja juudi küsimus). See muudab tema tööd intrigeerivaks, kuid ka suhteliselt kergemini haavatavaks.

Ka **Stephen Slottow** (Põhja-Texase ülikool), **Marcus Castrén**, **Tuukka Ilomäki** (mõlemad Sibeliuse Akadeemiast) ja **Audrone Jurkėnaite** (Leedu Muusikaakadeemia) rikastasid konverentsi oma isikupäraste ideedega.

Teemad

Vaatamata teatud temaatilisele pii-rangule XX sajandi muusika näol, kujunesid konverentsi ettekanded erakordselt mitmekesiseks. Lõpudiskussioonil püüdis Allen Forte kuuldot üldistada, tuues välja kaheksa konverentsil esindatud teemade rühma. Ta rõhutas, et tege-mist on vaid kategooriatega ning ta ei

Edward Laufer (Toronto ülikool)



Graham Phipps (Põhja-Texase ülikool)



Avo Sömer (Connecticuti ülikool)



püüa iga ettekannet kindlasse lahtrisse paigutada.

Allen Forte:

1. Esimene kategooria oli Schenker ja muusika lineaarset kulgevust käsitlevad ideed. Oli mitu ettekannet, mis lähtusid Schenkeri ideedest, kuid samas ei olnud ühtki ortodoksset Schenkeri analüüsi.

2. Eelmise alateemana võis märgata suurt huvi häältejuhtimise problemaatika vastu eri liiki muusikas. See on üsnagi lai kategooria, mis tuli esile näiteks Stephen Slottowi ettekandes [“Sources of Coherence in Carl Ruggles’s Lilacs”], haarates atonaalset konteksti, muutlikke harmooniaid jne.

3. Dodekafooniline teooria oli vägagi elav. Oli mitu suurepärast matemaatilist ettekannet, käsitlusi seeria struktuurist üldiselt ja konkreetsete helitööde seriaalsest ülesehitusest. Matemaatilist teooriat esindas eelkõige Mart Humal, kuid matemaatilised funktsioonid olid esindatud ka teistes ettekannetes, näiteks Mart Jaansonini analüüsis Schönbergi teosest “De profundis”.

4. Siis oli meil kategooria, millele mul on raske nime leida. Siia kuulub suurel määral Timothy Jacksoni ettekanne [“Representations of “Exile” and “Consolation” in Hindemith’s “Mathis der Maler””]. See ei



Timothy Jackson (Põhja-Texase ülikool)
Harri Rospu fotod

ole ajalooline muusikateooria, pigem lähene-mine, mis kasutab muusikateooriat ajaloo-sündmuste interpreteerimiseks.

5. Hermeneutika, mida meil just palju ei olnud.

6. Suure rühma moodustasid helilooja-kesksed uuringud – teoreetilised käsitlused konkreetsete heliloojate teostest. Need olid väga huvitavad ja informatiivsed.

7. Käsitlused teoreetilistest töödest. Siia kuulub Audrone Jurkėnaitė suurepärase ettekanne [“Dodekatonika by O. Balakauskas: Theory of Harmony as Compositional and Analytical Means”].

8. Ja lõpuks oli meil kategooria, mida ma nimetaksin “ekstsentriliseks”. Siia kuulub esimese päeva esimene ettekanne [Allen Forte, “Introduction to a Theory of Inter-vallic Harmony”].

Tegemist on väga mitmekesise nimekir-jaga ja minu jaoks oli see kõik väga infor-matiivne, mis on üks tõelisi põhjusi, miks konverentsidele minnakse – et õppida mi-dagi sellist, mida sa varem ei teadnud.

Tulevik

Osavõtjad märkisid, et tänu neljale seni toimunud konverentsile on EMAs-t kujunenud lausa väike muusikateooria

keskus, millel on atraktiivselt mõjuv rahvusvaheline maine. Kahtlemata stimuleerib see korraldajaid alustatud traditsiooni jätkama. Järgmise, tõenäoliselt kolme aasta pärast toimuva konverentsi võimalike teemadena jäi kõlama kaks ettepanekut: muusikateooria ja interpretatsioon ning muusikateooria pedagoogika. Neist esimene oli kahe loengkontserdi näol teatud määral esindatud juba selgi korral. Kui Allen ja Madeleine Forte Messiaeni-kava oli mõeldud laiemale kuulajaskonnale ning läks muusikalise struktuuri detailide teoreetilisest käsitlemisest mööda, siis teisel loengkontserdil kõlanud lauludele (Berg, Kletzki, Opper ja Tintner, kõik ühele ja samale Theodor Stormi luuletusele) lähenes Timothy Jackson kogu süvateoreetilise arsenaliga. Lõpudiskussioonil avaldas ta siiski kahetsust, et koostöö laulude esitajate Pille Lille ja Marje Lohuaruga jäi napiks – eesmärk analüütilisi ideid muusika esitusega tihedamalt suhestada jäi seekord saavutamata. Probleem on aga huvitav ja perspektiivikas. Allen Forte sõnul on see olnud hiljuti üleval ka Ameerika Muusikateooria Ühingus.

Ka muusikateooria pedagoogika teema eeldaks teooria ja praktika vahel ühendusniitide otsimist. Andres Pung tuletas meelde, et suurem osa ettekandjaid töötab ka pedagoogidena, kusjuures nende õpilaste hulgas pole mitte ainult tulevased teoreetikud ja muusikateadlased, vaid ka tegevmuusikud. Stephen Slottow tõi näite, et huvitav oleks kuulda ettekannet, milles näidatakse, kuidas õpetada lineaarse analüüsi tegemist mingist Schönbergi palast, selle asemel et lihtsalt esitleda seda analüüsi.

Lõpetaksin probleemiga, mis minu arvates kummitab muusikateoreetiliste ettekannete pidamist üldiselt. Paljud ettekanded, ka väga head, kipuvad jääma isegi erialainimestest kuulajaile raskesti

mõistetavaks, sest etteantud aja jooksul edastatava info hulk ületab lihtsalt vastuvõtuvõime piiri. Loomulikult on see piir igal kuulajal erinev, sõltudes konkreetse teemaga kursisolekust ja mõtlemiskiirusest üldiselt, kuid mida teha, kui isegi maailma tippspetsialistid ei suuda esineja mõttearendusega hästi sammu pidada... Probleem on paljuski objektiivne: muusikateoreetiliste üldistuste taga on tavaliselt suur hulk analüütilisi toiminguid, mida ettekande jooksul pole võimalik korrata, ilma nendeta jäävad aga üldistused ise sageli ebaselgeks või väheveenvaks. Võrdluseks võin öelda, et muusikaajalooliste ettekannete kuulamisel tekib arusaamise raskustest tingitud frustratsiooni märksa harvem. Kas tegemist on muusikateooria fataalse probleemiga? Arvan siiski, et mitte, kuid traditsioonilise ettekande formaadi asemel võib sageli viljakamaks osutuda loeng (kus esinejal on aega rohkem), paneeldiskussioon vm esitluse ja mõttevahetuse vorm. Meie konverentsi (liigset) ettekandekeskust märkis ka Allen Forte. Seega seisab järgmist konverentsi kavandades korraldajate ees raske ülesanne: arendada senisest enam mõttevahetust ja dialoogi – nii erialainimeste ringi sees kui ka väljaspool (interpreetid) –, ilma et kannataks seniseid konverentse iseloomustanud kõrge professionaalne tase ja muusikateooria kui teadussuuna oma nägu.

MILLEKS ANALÜÜSIDA MUUSIKATEOST?

Muusikateooria võimalustest XX ja XXI sajandil

GERHARD LOCK

Artiklis väljendatud mõtted on ajendatud kahest XX sajandi muusikat ja muusikateooriat käsitlevast üritusest – Tallinnas ja Gentis. Artikkel jaguneb kahte ossa, esimeses on lühidalt kirjeldatud mõlemal üritusel toimunud, teises esitatakse saadud muljete põhjal mõningaid mõtteid ja küsimusi, nende hulgas ka pealkirjas olev.

2003. aasta kevadet võib nimetada muusikateooria kevadeks, sest 3.–5. aprillini toimus Eesti Muusikaakadeemias neljas rahvusvaheline muusikateooria konverents. Paar päeva hiljem, 9.–13. aprillini tuli Gentis (Belgias) kokku suur rahvusvaheline seltskond, et pidada esimest korda üritust nimetusega “**International Orpheus Academy for Music Theory**”. Artikli autoril oli meeldiv võimalus osaleda nii Tallinnas toimunud konverentsil kui ka Belgias aset leidnud XX sajandi muusikateooria “akadeemial”, kus käsitleti selle valdkonna “kuumemaid” teemasid. Koostöös *Orpheus Instituut*’iga toimus Gentis samaaegselt ka Hollandi Muusikateooria Seltsi kongress (seltsi kuuluvad nii Hollandi kui ka flaamikeelse Belgia muusikateoreetikud). *Orpheus Instituut* asutati Gentis 1996. aastal. Instituut organiseerib muusika valdkonnas nn *postacademic*-koolitusprogramme, pakudes nii belglastele kui ka välismaalastele võimalusi end tuntud õppejõudude juhendamisel täiendada. Õpingute edukal sooritamisel saadakse tiitel “Laureaat van het Orpheus Instituut”.

Nii Tallinna kui ka Genti üritustel tegeldi XX sajandi muusikateooriaga ja, mis veel tähtsam, XX sajandi muusikaga.

Muusikateooriast XX sajandil ning Tallinna konverentsist ja Genti akadeemiast

Akadeemiline muusikateooria on XX sajandi teisel poolel arenenud iseiseisvaks teadusharuks eelkõige Ameerikas, mitte aga Euroopas. Üheks kõige levinumaks suunaks on austria muusikateoreetiku Heinrich Schenkeri (1868–1935) järgi nime saanud analüüsimeetod. 1930. aastate poliitilises olukorras ja Kesk-Euroopas toimunud üldkultuuriliste muutuste tõttu polnud Schenkeril võimalust tollases saksakeelses maailmas oma meetodit propageerida. Samasugune saatus oli ka Paul Hindemithi (1895–1963) kompositsiooniteoorial, mida ta käsitleb oma raamatus “*Unterweisungen im Tonsatz*” (viimases on tänapäeval küll leitud üldteoreetilisi küsitavusi). Schenkeri analüüsitehnika aga võtsid Ameerikas pärast Teist maailmasõda üle sellised teoreetikud nagu Felix Salzer ja Ernst Oster, kes arendasid selle üheks tänapäeva ingliskeelses maailmas üldlevinud muusikateooria haruks. Tundub, et Schenkeri kontrapunktiline mõtteviis on nii tugev, et tema põhiideid saab kasutada peale XVIII–XIX sajandi muusika analüüsi ka XX sajandi (samuti ka barokieelse) muusika analüüsiks.

Teise haruna tekkis Ameerikas pärast Teist maailmasõda posttonaalne muusikateooria. Seletuseks olgu öeldud, et posttonaalse muusika all on põhimõtteliselt mõeldud atonaalset ja dekafoonilist muusikat. Kuid siiski on sellel mõistel laiem tähendus, sest ta

hõlmab ka oma negatiivset vastandit, nimelt tonaalset muusikat. Vahel kasutatakse ka mõistet “kolmkõlaline posttonaalne muusika” (*triadic post-tonality*). Selle all mõeldakse sellist hilisromantilist muusikat, mis on juba eemaldunud funktsionaalharmoniast, kuigi osalt veel selle mõju all. Termini *triadic post-tonality* võttis kasutusele William Rothstein seoses Wagneri muusikaga.¹ Ka XX sajandil leidub väga palju mittefunktsionaalsel harmoonial põhinevat tonaalset muusikat.

Tallinna konverentsi kõige kuulsam külaline ja üks posttonaalse muusikateooria rajajaist **Allen Forte** andis koos oma abikaasa, pianist **Madeleine Forte’iga** loengkontserdi Olivier Messiaeni (1908 – 1992) klaverimuusikast (“Seitse prelüüdi” aastailt 1928/29 ja “Kakskümmend pilku Jeesuslapsele”, 1944), kus tutvustati Messiaeni loomingu ja klaveristiili iseärasusi. Konverentsil rääkis Forte oma hulgateoorial põhinevast “intervallilisest harmooniast”, kus matemaatiliste tehete abil on liidetud erinevad helihulgad. Eesti muusikateoreetikuist puudutasid posttonaalset teooriat **Mart Jaanson** ja **Mart Humal**. Esimene analüüsis Schönbergi dodekafoonilist teost “De profundis”, teine aga üht huvitavate omadustega, nn Mallalieu seeriat.² Mart Humal, **Margus Pärtlas**, **Kerri Kotta** (ettekannetejuhtimisstruktuuridest Šostakovitši Kaheksanda sümfoonia I osas) ja **Avo Sõmer** (analüüsis Debussy Sonaati tšellole ja klaverile) lähtuvad Schenkeri analüüsimeetodist, Sõmer on kujundanud isegi oma lineaarse süsteemi, mis on sobiv impressionistliku ja sellele stiililiselt lähedase muusika uurimiseks. Ka juba mitmendat korda Tallinna külastanud professorid **Graham Phipps** ja **Timothy Jackson** (USA) käsitlesid XX sajandi muusikat oma vaatevinklist. Kui Phipps vaatles seekord mosaiigitehnikat Luigi Dallapiccola dodekafoonilises loomingu-

kasutas Jackson Schenkeri meetodit nii oma loengkontserdil, kus ta analüüsis erinevaid XX sajandi algul loodud laule Theodor Stormi luuletuse “Schließe mir die Augen beide” tekstile (muusika autoriteks Alban Berg, Paul Kletzki, Reinhard Oppel ja Georg Tintner), kui ka konverentsiettekandel, kus ta rääkis Hindemithi sümfooniast “Mathis der Maler” ja tema samanimelisest ooperist. Eesti muusikat ei analüüsinud mitte ainult Margus Pärtlas (*Ancient Sounds in Modern Context: Eduard Tubin’s Piano Sonata No 2*), vaid ka **Edward Laufer** (Kanada), kes vaatles oma lineaarse analüüsi meetodil Debussy, Bartóki jt kõrval ka Tubina prelüüde. Tallinna konverentsil vaatles veel **Andres Pung** Bartóki, Honeggeri ja Hindemithi sonaadistruktuure, **Tuuka Ilomäki** (Soome) kõneles matemaatilisest rühmateooriast ja dodekafoonilistest heliridadest, **Marcus Castrén** (Soome) Magnus Lindbergist (*Aspects of Pitch Organisation in Magnus Lindberg’s Grand Duo for 24 Wind Instrument*. Teos on loodud aastail 1999 – 2000).

Orpheus Instituut’i esimese muusikateooria akadeemia teemaks oli XX sajandi muusikateooria, aga tegelikult hõlmas see palju rohkem. Gentis pidasid loenguid ja seminare **Jonathan Dunsby** (Suurbritannia; *Analytical Trends of the Twentieth Century; Emblematic Exploration: Words/Music, Atonality/Tonality, Schoenberg/Copland; Analysis of Non-Pitch Parameters*) ja **Max Paddison** (Suurbritannia; *The Ideology of the Nature; The Politics of the Sublime*) **Yves Knoc-kaert** (Belgia; *Composing without System: John Cage, Morton Feldman, Wolfgang Rihm*), sakslane **Konrad Boehmer** (Holland; *Terza Pratica; Music and Politics; Analytical Discussion of an Work by Boehmer himself*) ning **Joseph N. Straus** (USA; *Composing out in Atonal Music I and II; Voice-Leading in Atonal Music*). Straus oli kutsutud ka Tallinna konverentsile, kuid

Genti akadeemia tõttu ei saanud ta kahjuks tulla. Peale selle esinesid akadeemia raames **Henk Borgdorff**, **Michiël Schuijjer** ja **Mark Delaere** (Holland), **Thomas Christensen** (USA), **Jonathan Cross** (Suurbritannia) ning **Ludwig Holtmeier** (Saksamaa). Muusikaanalüütiliste teooriate kõrval räägiti veel nii XX sajandi esteetikast, filosoofiast, muusika ja poliitika suhetest kui ka elektronmuusikast kui *terza prattica*'st (vrd renessansiaegse *prima* ja *seconda prattica*'ga)³ ja ka n-ö "mittesüsteemsest muusikast" (heliloojate John Cage'i, Morton Feldmani ja Wolfgang Rihmi teoste põhjal) ning muusika mitteheliorganislikest parameetritest. Osavõtjaid oli peale Belgia ja Hollandi veel paljudest teistest maadest, sealhulgas USAst, Prantsusmaalt, Suurbritanniast, Brasiiliast, Venemaalt, Leedust, Saksamaalt ja Eestist. Loengute kõrval toimus mitmeid kontserte, vastuvõtte ja linnaekskursioon. Kokkuvõttes võib öelda, et Genti peeti põnevaid dialooge XX sajandi muusika üle ja kuna kohal viibis rohkem heliloojaid kui teoreetikuid, oli akadeemia tihedalt seotud heliloomingu praktikaga. Üks aktuaalsemaid küsimusi oli see, mil määral on võimalik Schenkeri meetodit rakendada XX sajandi muusika analüüsimisel (see puudutab nii lineaarset mõtlemist kui ka teoste erinevate struktuuritasandite uurimist). Schenkeri meetodi mõjusfääris on tänapäeval enamik ingliskeelse maailma muusikateoreetikuid, kuid Mandri-Euroopas on see vähem tuntud.⁴

Compositeur est mort, vive la musique!?

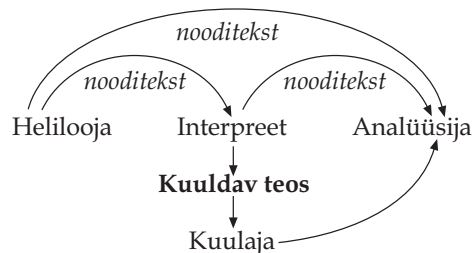
Genti akadeemial (vähemal määral ka Tallinna konverentsil) kerkisid üles järgmised küsimused: *Compositeur est mort, vive la musique!?* Milleks analüüsida? Kas analüüs tuleb kasuks interpreedile?

Teatavasti on XX sajandi muusika eriti mitmekesine ja rikas eri stiilivoolude poolest.⁵ Sajandi esimesel poolel hakkasid heliloojad ise looma oma "helikeele teooriaid". Eelkõige arendas Schönberg oma kompositsioonitehnika uueks heliteose loomise paradigmat. Peale tema rajatud uusviini koolkonna esindajate tuleks tutvuda ka teiste dodekafoonia teoreetikute ja heliloojate töödega (nt Joseph Mathias Haueri troopide süsteemiga). Omaette suund on "neostiilide" kasutamine (nt Paul Hindemith, Igor Stravinski), mis seostuvad baroki või viini klassikalise muusikaga.

Niisugust "teoreetilise kompositsiooni" suunda jätkasid XX sajandi teisel poolel eriti need heliloojad, kes lähtusid uusviini koolkonnast ja eriti Weberni mõtteviisist ning arendasid äärmuseni muusikaloomet kui teoreetilise mõttetöö. Serialismis (nt Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono jt) on peaaegu kõik tegurid ette planeeritud ja kontrolli all. Aga näiteks ka Stravinski (kes ei olnud "totaalne serialist") kirjutas alates 1950. aastatest kuni oma elu lõpuni väga omapäraseid seeriaprintsibiil põhinevaid teoseid.

Helilooja, interpreedi ja analüüsija vahekord ehk muusikateooria võimalustest XX sajandi muusikas ja muusikateoorias.

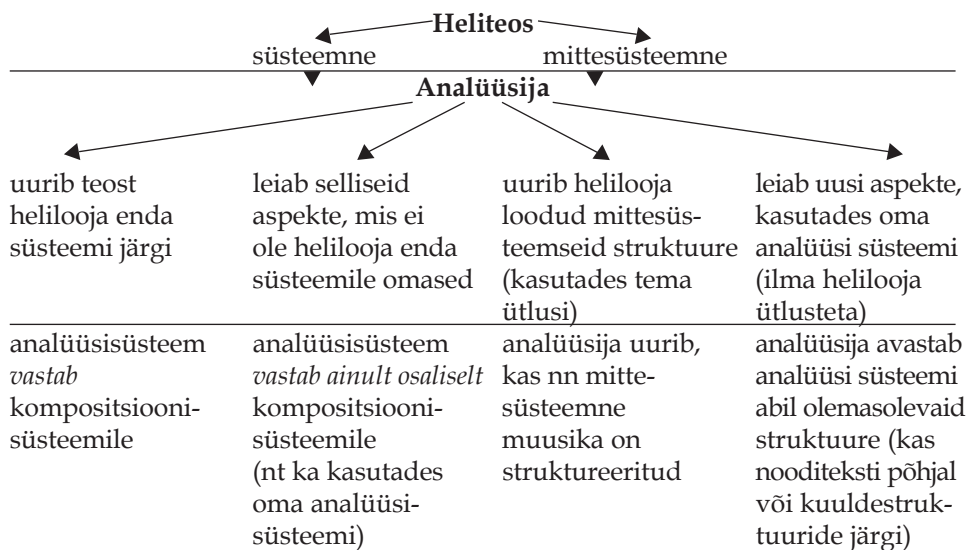
Järgnev skeem kujutab helilooja, interpreedi ja analüüsija vahekorda, nende vahel asub nooditekst – heliloomingut kuulajateni edastav meedium.



Skeemis on näha, esiteks, kuidas kulgeb heliteose tee heliloojast interpreedi kaudu kuulajani või analüüsijani (st keskmised horisontaalsed ja vertikaalsed nooled). Teine võimalus on see, kui muusikateadlane analüüsib teost ilma interpreedi vahendusest (vt kõige ülemine nool). Selline analüüs on levinud näiteks atonaalse, dodekafoonilise ja serialistliku muusika puhul. Leidub ka muusikat, mida ei kirjutatagi tavalise partituuri kujul. Siia kuuluvad näiteks nn graafilised partituurid (nt Morton Feldman, Earl Brown), aleatoorilised ja kontrollitud aleatoorikas teosed, elektronmuusika ja improvisatsioonid, samuti "juhusemuusika" (nt John Cage). Sel juhul on interpreedi roll tähtsam, sest helilooja on talle andnud võrdlemisi palju vabadusi kõlatulemuse saavutamiseks. Tihti ei saa enam partituurist välja lugeda kompositsiooni traditsioonilist struktuuri, vaid ainult graafilisel kujul, või kokkuleppelisi märke, millel on tegelikult vähe või polegi enam seo-

seid kõlava muusikaga. Kui muusika on improviseeritud, siis on nooditekst veelgi napim või pole teda enam üldse. Juhul, kui ei ole enam tavalist partituuri, näitab skeemis teose teed kuulajast analüüsijani esimene või lisaks ka teine horisontaalne (keskmistest nooltest) kaar, vertikaalsed nooled ja siis kõige alumine laskuv nool. Nagu skeemist näha, on olemas igasuguseid võimalusi. Kindel on ka see, et kuulajate hulka kuuluvad loomulikult nii helilooja ise, interpret kui ka analüüsija, aga skeemis on rõhk asetatud sellele, mil viisil on heliloomingu teed seotud nooditekstiga. Kuidas nooditekst on üles ehitatud – sellest sõltub nii interpretatsioon kui ka analüüs.

Helilooja võib komponeerida muusikat kas mingi süsteemi järgi või siis "mittesüsteemselt". Seda aspekti illustreerib järgmine tabel. Lisaks sellele on näidatud, kuidas peaks analüüsija uurima nn süsteemseid ja "mittesüsteemseid" teoseid.



Komponeerimissüsteem ja analüüsisüsteem võivad olla vastavuses, aga isegi juhul kui komponeerimissüsteem ei ole teada või kui helilooja nimetab oma teost mittesüsteemselt looduks,

võib analüüsisüsteemi abil avastada teoses erinevaid struktuure, seoseid või põhiideid. Näiteks oli atonaalne muusika analüüsijaile kaua aega mõistatuseks, aga hulgateooria abil on võimalik



© Orpheus Instituut, Clem Willemsi foto

International Orpheus Academy for Music Theory 2003 osavõtjad ja korraldajad.

leida ka selles muusikas igasuguseid struktuure ja seoseid. Tänapäeval on Schenkeri lineaarse analüüsi meetodi abil õnnestunud leida ka mittefunktsionaalharmoonilises XX sajandi muusikas varjatud struktuure. Sellest oli pidevalt juttu nii Tallinnas kui ka Gentis. Gentis omakorda vaadeldi ka nn mittesüsteemset muusikat (või *composing without intention*). Analüüsiti nii Cage'i, Feldmani kui ka sakslase Wolfgang Rihmi muusikat (kuigi viimane ei kuulu täielikult selle mõiste alla).

Esimesele küsimusele *Compositeur est mort, vive la musique!*? vastates võib öelda, et näiteks XVIII ja XIX sajandi heliloojad ei rääkinud tavaliselt oma komponeerimissüsteemist. Kuid nende muusikat analüüsitakse kas tol ajal valitsenud või hiljem välja arendatud teoreetiliste kontseptsioonide alusel. Siiski ei haara ükski teoreetiline kontseptsioon teost lõpuni. Kui helilooja veel elab ja ise oma teoseid ei analüüsi, siis julgeb harva keegi tema teoseid uurida⁶, eriti kui helilooja nimetab oma muusikat mittesüsteemseks. Ka teada oleva süsteemi analüüsimisel ei tohi piirduda nimetatud süsteemiga, sest see ei pruugi hõlmata veel tervet struktuuri. Mitte alati pole helilooja poolt viidatud süsteem ainus analüüsivõimalus.

Teine küsimus **Milleks analüüsida?** on seotud kolmandaga: **Kas analüüs tuleb kasuks interpreedile?** Klassikalisis-romantilise muusika puhul on üldteada, et vormi- ja harmooniaanalüüs võimaldab interpreedil teosest paremini aru saada, seega ka paremini esitada. Ka XX sajandi muusika puhul on võimalik anda teatud struktuurilisi vihjeid ja seoseid, mis võivad teose esitusel interpreedile abiks olla. Eriti atonaalse muusika puhul võimaldavad leitud motiivid, struktuuritasandite seosed või tekstiga seotud struktuurid interpreedil teose mõtet publikule paremini edasi anda. Samuti leidub näiliselt mittesüsteemses muusikas vähemalt mingi "süsteemi" kas teadlikku või alateadlikku eitust, olgu selleks siis näiteks väljapeetud faktuur, kordused jne. Kaasaegses muusikas rajavad heliloojad tihti ise oma süsteemi ja analüüsija ülesandeks on need üles leida, kuid ta võib avastada ka hoopis teistsuguseid süsteeme. Muusikateos on inimese mõttetöö, ka juhul, kui helilooja on püüdnud vältida mis tahes süsteemi. Sellepärast on muusika alati rohkem või vähem struktureeritud. Ühe süsteemi vältimine tähendab sellele negatiivse vaste loomist. Samas on helilooja intuitsioonil asendamatu roll nii klassikalis-romantilises kui ka kaasaegses muusikas.

Kommentaariid ja viited:

¹ Vt selle kohta Richard Cohn. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective. "Journal of Music Theory" 1998, k 42. 2, lk 168.

² "Mallalieu seeria" (teatud liik "kõigi intervallide seeriaist") mõiste võeti kasutusele 1954. aastal Princetoni ülikooli seminaridel. Seeria kannab n-ö selle avastaja, ameerika muusikateoreetiku ja helilooja Milton Babbiti õpilase Pohlman Mallalieu nime.

³ Terminiga *terza prattica* viitab Konrad Boehmer renessansiaegsetele mõistetele *prima prattica*, mida seostati keskaegse vokaalmuusikaga, ja *seconda prattica*, mida kasutati instrumentaalmuusika kohta. Sellega annab Boehmer XX sajandi teisel poolel tekkinud elektronmuusikale "autonoomselt" ellujääva muusikažanri koha muusikaajaloos. Boehmeril seostub *terza prattica* eelkõige 1950. aastatel tekkinud ja Euroopa erinevates elektronmuusikastuudiotēs (nt Kölni, Milano, Pariisi, Stockholmi) edasi arendatud elektronmuusikaga, Karlheinz Stockhauseni, Luigi Nono, Pierre Boulezi, Gottfried Michael Koeningi jt loominguga.

⁴ Vt lähemalt Gerhard Lock. Kas kõik teoreetikud on Schenkeri mõjusfääris? Eesti muusikateooria asendist maailmas. Eesti Muusikateaduse Seltsi Infoleht nr 12, Tallinn, aprill 2003, lk 1–2 (vt ka www.hot.ee/emts/). Artiklist selgub, et eesti muusikateoreetikud on (eriti ingliskeelses maailmas) oma rahvusvaheliste teooriakonverentside ja nende põhjal ilmunud raamatsarjaga "Composition as a Problem I – III" (1997, 1999, 2003) maailmatasemel.

⁵ XX sajandi muusika võib jagada põhiliselt kaheks perioodiks: Teise maailmasõja eelseks ja järgseks. Esimest iseloomustavad sellised mõisted nagu *Fin de siecle*, impressionism, ekspressionism, "vaba atonaalsus" ja dodekafoonia; ka neobarokk ja neoklassitsism ning sel perioodil leiutati ka elektroakustilisi pille (nt *etherophon* ehk *teremino-vox*, *trautonium* või *ondes marteneau*). Pärast Teist maailmasõda kerkivad esile nii Olivier Messiaeni algatusel tekkinud "totaalne" serialism kui ka elektronmuusika (nt Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen ja Kölni stuudio), 1950. ja 1960. aastate kõlavärvi ja -väljamuusika ehk sonorism (Ligeti, Xenakis, Penderecki, Cerha), aleatoorikal põhinevad teosed, esimesed postmodernistli-

kud teosed (osalt Stockhausen, Pärt, Berio, Schnittke), ameerika minimalism ja eksperimentaalmuusika ning euroopalik minimalism annab heliloojale ja interpreedile suurema vabaduse kui täielikult kontrollitud serialism. Omaette süsteemi loob Olivier Messiaeni oma piiratud transpositsiooniga laadide ja "linnuhäälte muusikaga". Suur mõju on Euroopas "juhusemuusika" propageerijal ameerikalasel John Cage'il ja Poolast alguse saanud "kontrollitud aleatoorikal" (Lutosławski). 1980. ja 1990. aastail leidub muuhulgas nii "uuslihtsust" kui "uuskeerukust", aga ka "uustonaalsust", uusromantismi ja prantsuse spektraalmuusikat, mis kokku loob XX sajandi teisest poolest väga mitmekülse pildi. Vt selle kohta ka Merike Vaitmaa artikkel "Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet" kogumikus "Valgeid laike eesti muusika ajaloost", koost. Urve Lippus. Eesti Muusikaajaloo Toimetised 5, Eesti Muusikaakadeemia, Tallinn, 2000, lk 135–181. (Eesti kohta annab teavet ka semestritöö Gerhard Lock, Vabal vaimul pole käsku vaja. Modernismist, avangardsusest ja kaasaegsusest Eesti muusikaelus 1960. aastatel. Eesti Muusikaakadeemia, Tallinn, 2002; juhend. prof Mart Humal).

⁶ Tallinnas rääkis vaid Marcus Castrén soome nüüdisheliloojast Magnus Lindbergist, Gentis seevastu oli ettekanne nii muusikateadlaselt Ives Knockaertilt saksa helilooja Wolfgang Rihmi (sünd 1952) teostest ja samas rääkisid ka heliloojad ise oma muusikast: Konrad Boehmer (sünd 1941) analüüsis oma teost "Quadar" (1997), Nikolaus A. Huber (sünd 1939) oma keelpillikvartetti (1987) [*Über Wiederholung als Frage des Zusammenhangs und Doubles mit einem beweglichen Ton* (Streichquartett)] ning n-ö seostega ja seoseta kordustest muusikas. Kontserdil Genti Riiklikus Konservatooriumis mängis "Het Spectra Ensemble" Boehmeri teoseid "Hymnus Scissus" ja "Da Ciri" ning N. A. Huberi "Covered with music". Vt *Orpheus Instituut'i* ja Genti akadeemia kava kohta ka interneti leheküljelt (www.orphesusinstituut.be).

MUUSIKAANALÜÜS JA SCHENKER EESTI MUUSIKAAKADEEMIAS

AVO SÕMER

Kummaline on tõdeda, et muusikute seas püsib analüüsi suhtes veel tänaseni teatud umbusaldus, ja seda mitte ainult Eestis. Kindlasti tuleneb see suurelt osalt lihtsalt teadmatusest, osalt tegevmuusiku intensiivsest keskendumisest ettekande probleemidele. Äsja ilmunud artiklite kogumik **“A Composition as a Problem III” (Eesti Muusikaakadeemia, *Scripta Musicalia*, 2003), Tallinnas 2001. aastal toimunud rahvusvahelise teooriakonverentsi ettekannete tekstidega** pakub aga sobiva võimaluse tutvuda lähemalt nüüdisaegse muusikaanalüüsi püüdlustega heliloomingut sügavamalt mõista. Mitte et see raamat sisaldaks lihtlõbusat kultuurilist ajaviidet! Artiklite tihe, abstraktne toime, inglise keel ja vajadus hoolikalt jälgida noodinaiteid nõuavad lugejalt erilist ettevalmistust ja andumust; me ei leia siit mitte rahvalikku, valgustavat kirjandust, pigem ühe teaduserialasiseseid otsinguid.

Ajalugu

Eesti Muusikaakadeemia muusika-teooria konverentsid, mis on toimunud neli korda viimase kaheksa aasta jooksul, loovad kujuka pildi eesti muusikaanalüüsi avardumisest ja pöördumisest Läände. Kui esimesel kahel konverentsil (1996. ja 1998. aastal) osalesid vaid üksikud väliskülalised Soomest, Leedust ja Venemaalt ning teisel konverentsil lisaks veel kolm-neli külalist USAst, Kanadast ja Inglismaalt, siis kolmandal konverentsil (2001) toimus ingliskeelsete väliskülaliste tõsine sisse-murd. Põhja-Ameerika oli selgelt ülekaalus: USA (6), Kanada (1); siis Inglismaa (2)

ja ka Soome (3) ja Venemaa (1); lisaks muidugi eesti muusikateadlased (4). Eriti tähelepanuväärne oli Schenkeri teooria silmapaistvamate esindajate osavõtt: Carl Schachter, Edward Laufer, Frank Samarotto (Timothy Jackson, USA, ja Christopher Wintle, London, esinesid ettekannetega, mis aga ei ilmu kogumikus) ning ettekannetes üldiselt valdav keskendumine Schenkeri-laadsele analüüsile või vähemalt Schenkeri teooriale kui uurimuste analüütilisele taustale.

Muusikaanalüüs kujunes suhteliselt iseseisvaks muusika käsitusviisiks XIX sajandi viimastel aastakümnetel, kui Adolf Bernhard Marxi, Hugo Riemanni ja nende kaasaegsete töö viljana tõusis muusikalise mõtlemise fookusesse vormiõpetus (*Formenlehre*). Erilise tõuke analüüsi arengule andis toonane muusikaajaloo distsipliini jõuline laienemine: suurte muusikamonumentide – ulatuslike noodiväljaannete seeriaviisiline avaldamine ja sellega kaasnev ajaloolise mõtlemise areng, mille üheks kõrgpunktiks XX sajandil tuleb tingimata pidada Guido Adleri panust stiilianalüüsi alal (lisaks Knud Jeppeseni renessanss-kontrapunkti uurimused). Guido Adleri aegsest Viinist aga kerkiski esile Heinrich Schenker (1868–1935), kelle tööd ilmusid peamiselt möödunud sajandi teisel ja kolmandal aastakümnel, tema peatöö “Vaba stiil” (“*Der Freie Satz*”) aga vahetult pärast autori surma. Schenkeri teooriad hakkasid laiemalt levima alles Teise maailmasõja järel; eriti Inglismaal ning Põhja-Ameerikas on Schenkeri analüütiline meetodika tõusnud keskssele kohale mitte ainult

muusikateadlase, vaid ka komponisti ja interpreedi kõrghariduses. Järgnev arutlus ei tegele mitte niivõrd kogumiku autorite isiksustega, kui muusikaanalüüsi põhimõtete ja meetodikaga.

Schenkeri teooria olemusest

Schenkeri tähtsamaks saavutuseks on helitöö tonaalstruktuuri terviklikkuse, harmoonia ja kontrapunkti lahutamatu seose konstateerimine ja helitöö lineaarse toime jälgimine – helitöö kui ajas kulgev, muusikaliste sündmuste orgaaniliselt arenev protsess. Tegelikult ei tohiks siin olla midagi rabavalt uut, kuid helitöö ajas kulgemise uuesti rõhutamine on alati siiski hädavajalik. Õppetöö raamides kipub õpilase silmis pahatihti just harmoonia analüüs lagunema akordide määramiseks, üksikute kooskõlade kallal nokitsemiseks, kusjuures laiemad liikumised ja seosed jäävad kõrvale; samas kuivetub kontrapunkt tihti kokku vaid üksikute intervallidega arvestamiseks. Schenkeri mõttemaailmas seevastu, vähemalt ideaaljuhul, avastab analüüs harmooniakäikude laiemad seosed, harmoonia voolavuse; kontrapunktiga kaasnevad harmoonia värvikad sügavused; analüüs püüab esile tuua helindi olulisemaid momente ja tegureid. Schenkeri üks omapärasemaid võtteid on helindi faktuuri taandamine analüütilisteks skeemideks, harmoonia ja kontrapunkti detailide eemaldamine sünoptilisest noodipildist selleks, et olulisemad momendid ja tegurid saaksid kujukamalt esile tõusta, et analüüs suudaks tonaalstruktuuri kesk- ning süvatasandeid pindmisest ja helindist endast eristada.

Kogumikust tuleks esmajoones esile tõsta konverentsi väliskülaliste **Carl Schachter** ja **Edward Lauferi** kõrgetasemelisi ja elegantseid artikleid, samuti aga **Frank Samarotto** ja **William Pavlaki** ulatuslikke uurimusi ning **Poundie Bursteini** ja **Lauri Suurpää** väiksema-

mõõdulisi, kuid osavaid analüüse. Eesti muusikateadlased suudavad konverentsi tasemega suurepäraselt sammu pidada, kuid ometi ilmneb just eelnimetatud väliskülaliste töödes see klassikalisis-romantilise heliloomingu eriline orgaaniline tihedus, mida Schenker ise oskas jõuliselt esile manada oma analüüsides. Külalised näitavad kujukalt, kuivõrd mitmekesine võib olla Schenkeri teooriate analüütiline ellurakendumine. (Kogumikus avaldatud analüütiliste skeemide noodipildi erinevused on kindlasti kõrvalise tähtsusega. Tuleb meeles pidada, et “valged” noodid tähistavad süvatasandi helisuhteid, “mustad” aga lähema, pinna- või kesktasandi sündmusi, mitte et “mustad” oleksid sealjuures vähem olulised. Helidevahelisi seoseid tähistavad side- ja pidekaared, bassi ja ülahäält ühendavad diagonaaljooned.)

Nüüdisaegse muusikaanalüüsi elava näitena pakub kogumik väärtuslikku materjali isegi siis, kui analüüsides näib leiduvat puudujääke või ühekülgsusi, kui analüütiliste tulemuste ja rõhuasetustega on vahel raske nõustuda. Kogumiku esseed võimaldavad helitööde struktuuridesse süveneda, milleks teooriakonverentsil suulisi ettekandeid kuulates pole õieti mitte kunagi mahti. Konverentsil selguvad otsesemalt analüütikute isiksused, kuid nende tööst jääb enamasti ähmane ja puudulik mulje. See puudulikkus on kindlasti üks põhjusi, miks sisukaid küsimusi konverentsi kuulajate seast kostab vaid harva. Kogumiku artiklitesse süvenedes aga kerib küsimusi ja kahtlusi palju!

Muusikaanalüüsi abstraktsus

Miks peaksid schenkeriaanlikud analüüsid tihti piirduma vaid häältejuhtimise võtete kirjeldamisega? William Pavlaki analüütiline esse (Beethoveni Kaheksanda sümfoonia esimene osa) tundub olevat näiteks üllatavalt väheüt-

lev, viidates valdavalt abstraktsetele kontrapunkti tehingutele, mille helid tegelikus helindis kõlavad üksteisest nii kaugel, et nende seost on peaaegu võimatu kõrvaga tabada; neid on võimalik ainult visuaalselt skeemist või partituurist otsida. Teose süvastruktuuri (*fundamental structure, Ursatz*) meloodilise telgliini (*Urlinie*) rändamine keskmistes hääldesse (*motion into an inner voice*), ülahääle ja bassi ümberasetus (hääldevahetus, *voice exchange*), suuremaid meloodilisi intervale täitev astmeline liikumine (*linear progression*) – neid seoseid näitab Pavlak “paberil” küllaltki edukalt, seosed aga kõlavad juba tonaalse struktuuri kesktasandil sedavõrd kaugel, et artikli lugemine – analüüsi tõlkimine helindisse! – muutub peaaegu võimatuks. **Lauri Suurpää** artikli eesmärk näib olevat väita selgete kadentsiaalsete tugiharmoniate kiuste, et Brahmsi laulus (“Immer leiser wird mein Schlummer”) kõlav pindmine ülahääle on lõppkokkuvõttes taandatav “katsheliks” (*Deckton, cover tone*), mille varjus peitub süvastruktuuri “tõeline” (teoreetiline!) telgliin; pole usutav, et selline avastus aga suudaks oluliselt mõjutada laulu mõistmist. Liigeses abstraktsuses tuleks ehk süüdistada peaaegu kõiki kõne all oleva kogumiku autoreid; artiklid püüvad tungida helindi “sügavusse”, kuid schenkeriaanide puhul ei tähenda see alati mitte sügavam helindi esteetilist, emotsionaalset või intellektuaalset mõistmist, pigem kõrvale raskesti tabatavaid helikonstruktsioone.

Kai Lindberg väidab, et Bruckneri Neljanda sümfoonia esimese osa esimene tugev toonika (takt 43) tegelikult ei tähistagi süvastruktuuri algust, olgugi et sealsamas kõlab siiski ka esimene peateema; mida aga nüüd veel oodata? **Nathan Helsby** püüab rekonstrueerida Schenkeri enda oletatavat Brahmsi Kolmanda sümfoonia esimese osa analüüsi

(Schenkeri senini avaldamata märkuste ja skeemide põhjal) ja näitab, kui radikaalselt taandatud võib olla analüütiline skeem, kui palju põnevat kromaatilist materjali (läbiminevaid või abiheelisid) on sealt eemaldatud, kui vähe huvitab schenkeriaane helindi pindmine värvirikkus. **Kerri Kotta** selgitab Šostakoviči Esimese keelpillikvarteti I osa häältejuhtimiskäike, keskendudes ebatraditsioonilise algmotiivi haakuvatele kordumistele abstraktsel kesktasemel. Analüütilistest skeemidest selgub draamailine hüpe eksootsiooni *Es*-duurist töötluse *e*-molli, kuid artikli tekst seda ei kommenteeri ja eirab üldse teose modernistlikku, dissoneerivat helipilti. Schenkeriaanide tunnustuseks tuleb nentida, et nende analüütilised taanded rõhutavad tihti just teose struktuuri kui terviku tajumist, mitte detailidesse takerdumist, tõestades, kui suursugused ja haaravad on tegelikult meie muusikatradsiooni instrumentaalmuusika kontseptsioonid.

Võib-olla kõige mõttetum tundub olevat schenkeriaanide vaidlus helindi süvastruktuuri ülahääle meloodilise sisu üle: kas vaadeldav teos tugineb kvin-di ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) või tertsi ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) telgliinile (*Urlinie*). Kuna tegemist on teose “põhistruktuuriga” (*Ursatz*), võiks arvata, et see küsimus on tõesti oluline; telgliini astmed aga on suuremõõtmelises teoses tihti niivõrd hajutatud, et see küsimus on kuulajale tähtsusetu; või kulgeb helind suurelt osalt ilma telgliini astmeid üldse puudutamata, et neid viimasel hetkel, alles lõpukadentsi vahetus läheduses kiiresti siiski teosesse puistata. Vähemalt sama tulutu näib olevat schenkeriaanidele eriti armsaks saanud, kuid nende poolt hoopis uudsel määratletud “motiiv” – mitte meie vana tuttav muusikaline intonatsioon (tuumikrakk), mille kordumiste põhjal kasvab helindi teema, vaid häältejuhtimise sisemusse peidetud täis- või pooltooniline samm, pa-

hatihti vaid lihtne VI astmest laskumine V-sse ($\hat{6}-\hat{5}$), vahel isegi elementaarne murtud kolmkõla ($\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$). Selline äärmiselt piiratud tonaalstruktuuri kaugemate tasandite helimaterjal aga vaevalt suudab pakkuda huvi, olgu siis heliloojale või kuulajale. Selgub, et lugedes kogumiku schenkeriaanide arutlusi, peame jälgima esmajoones ikkagi nende tihtipeale viljakaid analüütilisi tähelepanekuid just teoste kesk- ja pinnatasandil.

Kogumikust tuleb kindlasti aga esile tõsta ka neid analüütikuid, kes sihiteadlikult väldivad Schenkeri teooria kasutamist. Mitte et nende lähenemine muusikale oleks seepärast vähem akuutne! **Graham Phipps** oma uurimuses vormi ja modulatsiooni seostest, peamiselt Brahmsi instrumentaalmuusikas, avastab tema Kolmanda sümfoonia ja Klaverikvarteti *c*-moll esimestes osades korduvaid harmooniakäike: dominandi vältimist, toonika hilinemist ja äkilisi kromaatilisi kaldumisi, mis aitavad luua Brahmsile iseloomulikku harmooniastiili; Phipps tõestab kujukalt muusikaajaloo ja analüüsi koostöö võimalikku viljakust. **Andres Pung** jätkab oma eelmistel teooriakonverentsidel alustatud uurimust XX sajandi sonaadivormi aineil (Honegger, Hindemith, Stravinski), käsitledes seekord temaatilise materjali (motiivide, intonatsioonide) teisene-misi ja tuletusi Béla Bartóki Teise keelpillikvarteti esimeses osas, avastades motiivide pidevas muutumises märkimisväärse voolavuse, kus eksponeeriv funktsioon peaaegu puudub ja kehtivad vaid intuiitiivsed töötluslikud võtted.

Harmoonia ja lauseehitus

Peaaegu pool kogumiku artiklitest kasutab küll schenkeriaanlike skeeme, kuid nende peamiseks huvialaks on helitöö omapärane harmoonia või helistikeplaani, teose vorm, vahel ka lauseehitus. Schenkeri teooria pole aga siiski

mitte ainult moekas taust; artiklid tõestavad, et selle teooria abil on võimalik efektiivselt avastada teose põhijooni neid skeemidesse koondades. Keerukad lineaarsed taandused alati ehk ei vääri kommentaare artikli tekstis, kuid nad loovad analüüsile stabiilse aluspõhja. **Edward Lauferi** artikli kaalukat ja elegantset mõtteviisi ei kujuta ilma Schenkeri teooriata ette, USA schenkeriaanide tippguru **Carl Schachter** artikli puhul aga selgub, et pearõhk lasub siiski lauseehitusel (Mozarti sümfoonia teema hüpermeetriumi nihkumisel) ning sonaadivormil (töötlemise kasvamisel repriisiks). **Mart Humala** uurimus Beethoveni "*Waldsteini* sonaadi" (nr 21 op 53) finaalist jätab kõrvale peateema õhulise lüürilisuse ja uurib teema lõpetamata, avatud fraasstruktuuri tähenduslikkust vormi arengus; teema sisaldaks nagu mingeid "*vigu*", mida alles kooda jooksul "*parandatakse*"; skeemid piirduvad teema lineaarstruktuuri (enamasti bassihääle) kokkuvõtetega.

Schenkeri teooria nihkumine analüüsi tagapõhjale loomulikult ei tähenda veel mingit puudujääki. Poundie Burstein, Timo Virtanen ja Margus Pärtlas pakuvad viljakaid uurimusi eeskätt harmoonia alalt. **Burstein** avastab omapärase detaili kahes Mozarti klaverikontserdi finaalis: uudse kromaatilise lähenemise sonaadivormi repriisi ettevalmistavasse dominantis (VII[#] – V – I). **Virtanen** püüab lahti mõtestada Sibeliusi Kolmanda sümfoonia esimese osa ekspositsiooni helistikevalikut: kas äkiline pööre teose peahelistikust *C*-duurist *h*-mollis tähistab olulist uut lõiku, kõrvalteema etteastet või sulandub see algse toonika prolongatsiooni? Mõlema väliskülalise artiklis etendab Schenkeri teooria sisuliselt kõrvalist osa, **Margus Pärtlase** Richard Straussi laulude analüüs esitab aga just schenkerlike taanduste kaudu otse hämmastava uurimustulemuse: radikaalselt kromaatiline,

näiliselt “viltu” jooksnud kaldumine, maabudes dominandi asemel #IV/^bV helistikku või toonika asemel samatertsilisse #I-helistikku, ei tähenda lõpuks siiski mitte tõelist modulatsiooni, vaid aina lisab teosele hetkelist värvi. Pärtlas väidab, et vaatamata kromatismile, jäävad põhiliste harmooniliste funktsioonide määratlused püsima, olgugi et nad on nihkunud pooltooni võrra kõrvale; samas aga kaalub Pärtlas ka teistsuguseid tõlgendusvõimalusi – harmoonia ambivalentsust.

Kogumiku kõige silmapaistvamate analüütikute esseed lisavad struktuuri käsitlusele tänuväärse muusikavälise, “inimliku” tõlgendusliku momendi. Siin tuleks uuesti esile tõsta **Edward Lauferi** uurimust Brahmsi Kolmanda sümfoonia finaalist, kus essee esimesed paar lehekülge annavad sügavuti pildi teose olulisematest tahkudest ja nende väljenduslikkusest, kusjuures Laufer rõhutab ka emotsionaalseid momente. Lauferi skeemid kasutavad klassikaliselt lihtsat, hõlpsasti jälgitavat noodipiltili, määratledes heliseoste eri tasandeid imeliselt efektiivselt; olulised pindmised motiivid ja kesktasand kõlavad kõrvuti ja täiendavad teineteist, moodustavad haarava terviku. **Carl Schachteri** essee Mozarti “Praha sümfoonia” (KV 504) finaali aineil tegeleb samuti helindi väljenduslike märkidega, näidates paralleelse harmoonia ja kontrapunkti käikude ning komöödia dramaturgia vahel – petlikkus, varjatus, eksitav identsus (*deception, disguise, mistaken identity*) nii ooperilaval kui ka sümfoonias. **Frank Samarotto** jõuab omapärase muusikavälise tõlgenduseni luule kaudu, kõrvutades Brahmsi *h*-moll rapsoodiat Goethe luuletusega “Wanderers Sturmlied”; rapsoodiale tüüpiline “metsikus” avaldub harmooniliste sekventsides ja kromaatiliste käikude ning kaldumiste ülepingsutatuses (võrreldes klassikaliste traditsioonidega) ja loob paralleelse

Goethe luule süntaksiga. Ka Pärtlas ja Suurpää avastavad teoste kromaatilises tonaalses struktuuris vihjeid tekstis peegelduvatele tundekujunditele, Boriss Plotnikov aga köidab kokku omapärase schenkeriaanliku taandusviisi semiootilise mõttelaadiga Debussy klaveriprelüüdi (“Uppunud katedraal”) käsitluses ja saavutab erilaadse helindi tähenduste programmilise tõlgenduse.

Muusikaanalüüsi “teaduslikkus”

EMA teooriakonverentside nüüd juba traditsiooniline analüütiline sümposion, seekord Brahmsi Kolmanda sümfoonia finaali aineil, moodustab kogumiku ühe huvitavaima lõigu. Kolm muusikateadlast pakuvad helitööst igaüks tunduvalt erineva pildi; omavahel nad enamasti küll nõustuvad, vähemalt elementaarsestes detailides, kuid rõhuasetused on tihti hoopis erinevad. Laufer otsustab schenkeriaanlikult tertsilini süvastruktuuri poolt ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$), mille algusheli aga tegelikult käivitub erakordse hilinemisega ja asetab Lauferi muusikaliselt absurdseks olukorda: kui finaali süvastruktuuri algusheli kerkib esimest korda täieõiguslikult esile alles siis, kui rohkem kui kaks kolmandikku teosest on juba möödunud, millele siis tuginevad need kaks kolmandikku? Humal seevastu pakub kvindi telgliini, kuid näitab selle toimimist ainult üksikutes peateema kordumistes ja koodas. Phipps ei puuduta Schenkeri teooriat üldse; ta käsitleb finaali kui töötluseta sonaadivormi, tegeldes peamiselt teose lõikude ja teemade määramisega, tonaalse plaaniga ning lauseehitusega, leiutades sealjuures isikupäraseid, isegi eriskummalisi süntaktilisi mõisteid.

Kõik kolm analüütikut tunnustavad teatud määral sonaadivormi võimaliku osatähtsust, kuid määratlevad alalõikude vormifunktsioone siiski erinevalt. Väikesedki erinevused kriitilistel hetkedel annavad teosele tunduvalt

teistsuguse värvingu – näiteks peateema perioodivormi määratluse, ekspositsiooni sideosa alguse ja sümfoonia teisest osast laenatud kontrastse teema sisestumise käsitlusel. Phippsi ja Humala analüüside repriisi iseloomustus on tunduvalt erinev, Laufer aga on sunnitud (Schenkeri teooria ajal) alustama repriisi üllatavalt hoopis mujal – mitte peateemaga, vaid sideosaga, nii-öelda *in medias res*. Humal vaatleb teost kui “laiendatud kaheosalist” vormi, mille sarnasusi sonaadivormiga ta aga ei rõhuta, vaid pakub selle asemele variatsioonivormi kui täiendava “taustavormi” võimaluse (*background form*), mis liiguks nagu vari kaasa kaheosalise vormiga. Olulisem erinevus Lauferi ja Phippsi vahel kerkibki esile just sellise variatsioonivormi käsitluses; samas Humal loetleb peateema kordumiste erinevusi ja nende iseloomulikke (eksponeerivaid, lõpetavaid, siduvaid või üleminevaid) vormifunktsioone, kuid ei lülita teema kordumisi sonaadivormi orgaanilisse tervikusse. Laufer töötab välja tervet finaali hõlmava kesk- ja pinnatasandi ja nende vahelised seosed ning “lahtikomponeerimise võtmed” (*Auskomponierung, unfolding*). Isegi põhilise helistiku määramisel kerkivad vahel lahkarvamised: Humal ütleb, et ekspositsiooni kõrvalteema kõlab dominandis, C-duuris, Phipps aga hoopis, et G-duuris; otse hämmastav, et isegi muudu nii kaalukas Laufer näib nõustuvat Phippsiga!

Kahtlemata pakub iga analüüs midagi hoopis erinevat. Lugejal on võimalus valida: kas kõik kolm analüüsi on võrdselt, kuid erinevalt väärtuslikud või kas noppida siit-sealt seda, millega võib nõustuda? Oluline on aga kogeda, et muusikaanalüüsi eesmärk ei ole mitte välja jõuda mingi “objektiivse teadusliku tõe” juurde.¹ Analüüsides valitseb ikkagi isiklik vaist; väiksemadki muusikalised “faktid” – helidevahelised seo-

sed, süntaktilised segmendid – on isikliku (või intersubjektiivse) hinnangu, valiku ja määratluse vili. Konverentsi lõppdiskussioonil puhkes äge mõttevahetus muusikaanalüüsi ja Schenkeri teooriate olemuse aineil, avaldati arvamist, et “Schenkeri graafiline analüüs pole täpne teaduslik meetod”.² Me oleme harjunud – keeleliselt peaaegu et sunnitud! – kasutama väljendit “muusikateadus,” kuid me ei tohiks seepärast ekslikult arvata, et see tähendab tingimata loodusteaduste eeskujul konstrueeritud teaduslikke meetodeid. Analüütiline sümposion ja õieti terve kogumik tõestab kujukalt, et muusikaanalüüs pole mitte eksperimentaal- ega täppisteadus, kus “korrektsed” uurimismeetodid arvatakse viivat teadlasi üha lähemale objektiivsele tõe. Schenkeri teooria ja muusikaanalüüs ilmselt ei toimi loodusteaduste metoodika kohaselt. Koos muusikaajaloo ja etnomuusikoloogiaga moodustab muusikaanalüüs humanitaar-distsipliinide alarühmituse, olles põhiloomult tõlgenduslik, interpreteeriv, sõltudes tõlgendaja – inimese, kuulaja, teadlase – kesksest rollist. Elame küll täppisteaduste ajastul, kuid eriti just selle pärast on oluline valvsalt rõhutada muusikateaduse omapära. Humanitaarteaduste põhialused ja metoodika on läinud sajandi jooksul kujunenud üheks filosoofia huvipunktiks, hermeneutiline filosoofia – Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur – on oluliselt selgitanud nende teaduste põhimõteteid ja toimumislaade. Muusikaanalüüski püüab heliteosele läheneda lõpuks “hermeneutiliselt”, tuginedes teose struktuurile ning muusikalistele väljenduslikkuse ja kultuurimärkidele.

¹ Jaan Ross. “Mõtteid mõtteloost: Muusikast kirjutamine,” “Sirp” 11. X 2002.

² Hans-Gunter Locki sõnavõtt; Kaire Maimets, “Schenker – jätkuvalt *pro et contra*”, TMK 2001, nr 6, lk 33.

PILLIMEES OJAKÄÄR EETIKAST JA JUHUSTEST

Lugeja laual on juba mõnda aega Valter Ojakääru raamat “Omad viisid võõras väes”, sarja “Eesti levimuusika ajaloost” II köide. Pisut tagapool heidame sellelegi hindava pilgu, kõigepealt aga heietus autoriga kirjutise pealkirjas toodud teemal.

Valter Ojakäär kevadel 2003



Mis tingis sind keeletundlikuna looma mõisted “levi” ja “säva”?

Mõiste “levimuusika” võtsin kasutusele, et kaotada käibelt terminid “kerge” ja “tõsine” või “raske” muusika. Sest iseenesest ei ole ükski muusika raske- või kergekaaluline. Teame ju levimuusikas teoseid, mis on lausa traagilised, näiteks Billie Holiday lauldud “Strange Fruit”. Ja vastupidi, süvamuusikas pole lust ja rõõm sugugi haruldased.

Võib ka nii öelda, et ei ole paremaid ega halvemaid žanreid, vaid igas žanris on paremaid ja halvemaid töid.

Täpselt. Võttis tükk aega, enne kui nõukogude muusikas nii kaugele jõudsimine, et sellest rääkima hakati, alguses arglikult, seejärel juba julgemalt. Jälgin seda – üllatuslikult Venemaal siia maani ilmuvana – “Muzõkálnaja Žiznis”, samuti “Sovetskaja Kulturas” ja “Sovetskaja Muzõkas”. Nende kaudu sain end lülitada nõukogude ajal sellele üleliidulisele lainele, millest me tollal kõik sõltusime. Aga tänu sellele, et Eesti asus suure monstrumi serval, pääsesime kõige rängematest käskudest ja keeldudest. Ka levimuusika osas.

Kui ma 1945. aastal raadio orkestrisse pääsesin, nimetati seda veel Eesti Raadio džässorkestriks – nagu Veneski kõik need hilisemad estraadiorkestrid olid *Džaz Utjossova*, *Džaz Roznera*... Selline esialgne vabadus oli lausa üllatav, ettekirjutused peaaegu puudusid. Üldisemaltki, sest kui ma sõja lõpuaastal raadiosse diktorigi tulin (orkestris ei olnud siis vaba kohta), polnud ukstel veel relvastatud või üldse mingit valvet – mindi lihtsalt sisse ja alustati tööd. Või näiteks, kui mulle tehti diktorikatse, lasti mul lugeda otse eetrisse. Ilmselt selleks, et kontrollida mitte ainult häält, vaid kuidas käitun otsesaates. Küllap oli raadio toona mõneti erandlik asutus, kuna selle eesotsas seisid haritud inimesed – Paul Uusman ja tema asetäitja Olev Madivere (hariduselt inglise filoloog, suri kaunis varakult), kes koondasid enda ümber vastavalt valitud kaadri, samas kui muudel aladel pandi etteotsa inimesi ilmselt teiste kriteeriumide põhjal, näiteks venemaa-estlasi, kes ei

pruukinud olla, ent tihtipeale siiski olid pärjatud üksnes sõjaliste või parteiliste teenetega. Raadios oli kaadriülemaks Arnold Papp, sõjaveteran ja endine kraavihall Saaremaalt, kes mängis kannelt ja võttis koos pillimeestega viina, ühesõnaga – oli oma poiss. Võid ise arvata, mis see tollal tähendas, kui KGB ei saanud raadiost “signaale”! Ka tema järglane Natalie Paesüld oli väga tore inimene. Nii et meil tõesti vedas nendega. Korraldused, mis ülevalt poolt tulid – kui saksofonid ja džäss ära keelati ja repertuaar paugupealt muutus... Siis oli kunstiliseks juhiks Lydia Auster, kuid temagi oli üldiselt pehme loomuga ja sai orkestrijuhht Rostislav Merkuloviga hästi läbi. Et ma oma “sõjaliste teenete” pärast [Saksa sõjavägi! – I. R.] konservatooriumi ei pääsenud, õppisin Heliloojate Liidu noorteseksisioonis nimelt tema juures. Kui nüüd neid inimesi vaagida, siis peab tunnistama, et igauhest oli rohkem või vähem abi, et meil kõigil läks nii nagu ta läks ja et see surutis ei tundunud nii rängana. Paljudest asjadest saadi üle naljaga. Kui meenutada toonase orkestri sisekliimat, siis olgu tähendatud, et see oli ju loodud Saksa okupatsiooni aegse *Landessender Reval*'i orkestri baasil (ainuke Nõukogude tagalast tulnu oligi vaid trompetist Enno Lehis, tuntud kunstnik, ja temagi oli õige mees). Kõik see, mis proovide ajal räägiti... Mitte midagi seinte vahelt välja ei läinud, mitte keegi kannatada ei saanud.

Rääkides aga mingis mõttes tollasest “eetika tasakaalustatusest” (“hundid söönud ja lambad terved”), peab esmajoones meenutama kauaaegset muusikasaadete peatoimetajat Ants Sõpra [raadios 1957–1970 – I. R.]. Taas üks leebe ja nimelt tasakaalukas ja tasakaalustav inimene. Saatekavas oli ette nähtud kindel protsent nõukogude ja vene muusikat. Kuidas asi lahendati? Hommikul kell kuus, mil kuulajaid kõige vähem, põrutati see protsent täis või suu-

nati ultralühilainele, mida tollal üldse väga vähe kuulati. Pandi näiteks jooksma mingi Moskvast saadetud paaritunnine nõukogude operett, see täitis nädala plaani! Selle arvel said magusamad ajad täidetud meelepärasemaga. Kumardus sellistele estraadimuusika toimetajatele – Uno Veenrele ja Ülo Vinterrile. Hirmus mõelda, kui nende asemel oleksid olnud mingid punavanakesed!

Neid tegemisi mäletan 1950–60ndatest isiklikultki. Kontrast oli tohutu, kui Moskva – Tallinna rongilt ma ha astusid. Ainult lõhn jäi vähekeseks külge. Aga kord või paar, vahel rohkemgi kuus saatsime Üleliidulisele Raadiole oma tunniajalisi muusikalis-sõnalisi programme, oli sealgi mõistlikke toimetajaid, kes tänasid, sest, paradoksaalne küll, kuid nendega võrreldes olime meie siin jupiterid ja nemad härjad. Isegi lätlased käisid meilt salvestusi hankimas.

Ei saa meie toonaseid olusid võtta mustvalgena. Kui järele mõtelda, ei sundinud tegelikult ju keegi kirjutama neid laule Leninist ja Stalinist. Kuid õhkkond oli ikkagi niisugune, et üksikute selliste lugudega püüti seda pehmendada. Isegi Ernesaks, kellel oli võimude silmis paha seis (vist vend välismaal, kooriliikumine kahtlasevõitu “tonaalsuses”), oli sunnitud mööndusi tegema. Meil orkestris ei pääsetud samuti nn nõukogude laulukestest. Kui džäss ära keelati ja püstitati loosung “sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik”, tuli teha valik, kui tahtsid muusikasse jääda. Hakati kirjutama iga-sugu polkasid ja valsse. Valgre, Kõrver, Leo Tauts, mina ise, Ülo Raudmäe – lugusid, mida muidu keegi poleks kirjutanud. Meid ikka lükati sinna kraavi, kuid kõndisime selles antud võimaluste piires nii “pehmelts”, kui vähegi saime. Otsesõnalisemad laulud, millest ka pääsu polnud, need kadusid või kaotati repertuaarist kähku ära, esitati peamiselt nn valitsuse kontsertidel.

Linnukene oli tehtud, oma suva enam-vähem päästetud.

Jaa, toimetajad hoolitsesid juba ülejäänud eest. Sissetuleku poolest niisugune üksik number endast midagi ei kujutanud, kui arvestada, et kuupalk oli umbes tuhat rubla ja laulu klaviiri eest maksti 60 rubla. Pean tunnistama, et mina küll ei oska kahetseda seda, et ühtteist tuli ka n-ö rahvalikus plaanis teha. Uno Naissoole said need polkad ja valsid isegi tõukeks, et hakata eesti rahvalaulu sügavamalt uurima. Selle tulemusel pani ta aluse eesti etno-džässile, tema vastavad süüdid on siia maani ületamatud. Nagu öeldakse, pole halba ilma heata.

Seesinane eetika on klaariks räägitud, milline eetika valitseb praegu?

Vaat nüüd panen käe südamele ja ütlen, et ma püüan raadiot kuulata nii vähe kui võimalik. Oma popmuusika raamatuid kirjutades uurisin ma sellist muusikat hoolega, kuulasin ja lugesin väga palju. Mööndes, et kaheksakümneaastase inimese pea on nagu prügikast, ei taha ma seda praegu täita juba täiesti mittevajaliku materjaliga. Vaatan tele-rist tõesti seal pakutavaid Briti aastaauhinna ja muid informatiivseid muusika- saateid, meelde aga jäävad ikkagi ainult need nimed, mida juba tunnen ja kes on muutunud vääramatuiks tegijaiks, mitte aga need, kes täna tulevad ja homme lähevad.

Igal muusikal on otse või kaudselt oma tellija, nüüd siis mass, ja välja minnakse selle maitsele?

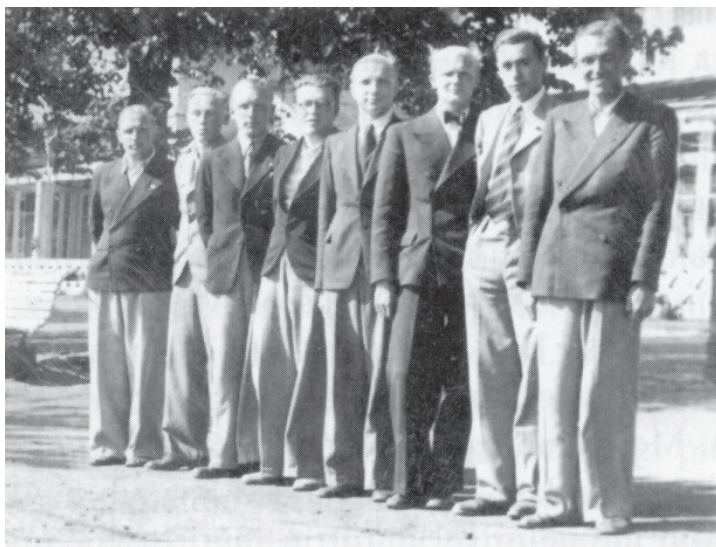
Ilmselt küll, kuid ega kätt ette panna ei saa. Endiste ja praeguste noorte huvides on suured nihked, kuid iga uus põlvkond on ennast eelmisest targemaks pidanud. Meie omal ajal ka... Otsisin raadiost džässi, vihkasin vana tantsumuusikat. Ehkki kuulasin kodus plaatidelt ka Aleksander Arderi lauldud polkaside-valsse. Meil "Vikerkäärü" saates on käinud Tanel Padar, Liisi Koik-

son, Maarja-Liis Ilus, Helin-Mari Arder, Mihkel Mattisen... toredad ja andekad noored. Mare Väljataga kaudu tean neid, kes muusikakoolis õpivad. On teisi. Üldiselt aga tehakse vahel meedias staarideks ka niisugused, keda olen püüdnud vältida, ja nii edukalt, et võin uhkusega öelda: mõnda kõige kuulsamat (nimed jäägu soliidses ajakirjas nimetatamata) pole ma kuulnudki. Ei pea ennast seepärast vaesemaks.

Sinu nooruses valitses suuresti, juuba filmide kaudu, kõik ameerikalik. Valgresti puhul saab seda väita.

Jah, kuid ta jääb sealjuures "isiklikuks", minu jaoks on tema looming tema päevikuks, tema pidas päevikut muusikas. Ameerikalikkuse kohta laias plaanis leian, et siin valitseb pakkumise ja nõudmise dialektiline vahekord. Ühest küljest pressitakse seda ameerika värki ikka päris kõvasti peale. Teisalt ei tähenda veel, et sel võimsal muusikatootlusel sugugi sisu ei oleks või juba omal ajal ei olnud. Kuid vanu katalooge sirvides vaatab neist vastu hulk laule, mis olid omal ajal tohutu populaarsed, pinnale on jäänud siiski üksikud. Viimaste fenomen on peaaegu seletamatu. Või miks Soomemaa pinnal just Valgre "Saaremaa valss" läbi löi? Kas seepärast ehk, et ilmus siit rannalt esimese pääsukesena nende grammofonide peale? Omamoodi siis juhus? See küsimus laiemalt väärrib lausa magistritööd. Võtame näiteks XIX sajandi lõpu *ragtime*'i, mis kujunes täiesti valdavaks stiiliks ja on siia maani oma sügavad jäljed jätnud. Omaaegsetel stiilidel olid seosed rahvaga: *ragtime*'il linna-, kantril maainimestega. Praegune popmuusika tugineb suuresti elektroonikale – kuhu see viib? Keegi noor, aga üldsegi mitte põõsatagune ajakirjanik jõudis juba kirjutada, et põletage kõik need viiulid ja flöödid, neid ei ole enam vaja! Kuid klassikalistel pillidel on ju omadus, et interpret annab neile oma näo ja hinge. Elekt-

Raimond Valgre orkester 1941. aasta juunis.
Paremalt: R. Valgre, O. Avarmaa, H. Trummal,
R. Tilgar, M. Kask, A. Bender,
V. Ojakäär, H. Kuningas.



roomika seevastu... Vajutan kodus lülitile, tuli kustub ära – vat see ongi see hing!

Räägime nüüd inimese puhul ka tema kujunemisest. Määrav on kahtlemata, kus ta sünnib. Pluss igasuguste juhuste rida. Oleksite teie Valgrega, kelle äsja jutuks olnud singli teisele küljele paigutasid soomlased muide sinu “Rannakolhoosis” (seal “Kalastajanlaulu”), sattunud siis hoopis siberlasteks või ameeriklasteks?

Olen täiesti kindel, et Valgrest saanuks Ameerikas rahvusvaheliselt tuntud tegija. Ta oleks saanud tuge sealselt võimsalt muusikatööstuselt, üksinda ei löö keegi läbi. Ja küllap on talentide jahil ärimeestel olnud väga hea nina. Tema sugust poleks maha magatud. Meil otsivad nüüd kõik produtsenti – kes Rootsis, kes kaugemalt, sest kohapeal ei ole jõudu.

Sina sündisid Pärnus, oli see saatusest hea?

Hea oli see, et sain õppima sealsesse poeglaste gümnaasiumi, kus oli tasuta õpetus pillimänguhuvilistele. Veel oli eeliseks, et isa oli raadioamatöör, kes reageeris oma aparatuuride ehitamisel iga uue skeemi ilmumisele; see tähendab, et raadiomuusika oli kogu aeg kodus

olemas, see oli suur mõjur. Ja kuulda sai ju ka seda, mis kostis raja tagant. Kuid mitte ainult, sest kodus oli ka grammofoon ja sellel terved portsud plaate eesti rahvalike lugudega, oli ka saksa šlaagereid ja isegi džassi, neid kõiki väntasin alatasa. Kokku tuligi mul see kõigesõõmise harjumus. Omamoodi oli jällegi juhus, et isale üks võlgnikust sõber just ohtrate plaatidega tasus ja et tol üldse niisugune suur valik neid juhtus olema. Nende seas oli isegi üks tangoplaat, nüüdseks nõnda haruldane, et ühel rootslasest ajakirjanikul ja tango ajaloo uurijal hakkasid seda nähes käed värisema. Raadioga võrreldes oli plaatidel see eelis, et neid sai ju korduvalt kuulata, kuni nad lõpuks viimase detailini meelde jäid. Küllap tuli sealt ka esimene ettekujutus pillide ja kogu orkestri kõlast.

On sul ettekujutust, milline Eesti jõgi on kõige käärulisem?

Vist Pirita. Sihid mu nimele? Verega on lugu nii, et isa oli eestlane, sai maailmasõjas haavata ja tutvus Petrogradi hospitalis venelannast põetajaga, kellega ka abiellus. Vend sündiski seal, 1921. aastal opteeruti siia. Seega olen *fifty-fifty*.

Kena paralleel Georg Otsaga, sest ka tema isa Karl abiellus Petrogradis sümpaatse venelannaga, temagi sündis Petrogradis ja tuldi ära Eestisse.

Emä pere oli pärit omaaegsest Volgda kubermangust. Emäisa oli ehitanud *garmoška*'sid ja mänginud päris hästi, sealt siis vist midagi minule. Minu isa ei pidanud hästi viisi, ehkki armastas muusikat. Kuid isaisalgi, Jüril, oli kodus kannel, poisikesena klõbistasin sellel. Isa nimi oli Mart, Venemaal ei usutud, et inimese nimi võib olla kalendrikuu nimetus, sellepärast kutsuti mind seal Markovitsiks. Edasi läheb isa liini pidi juba täiesti segaseks, sest Jüri oli *patus sündinud tüdrukulaps*. Tema emä töötas Voltveti kalevivabrikus, seal olnud meistriks keegi taanlane, kellele on vihjatud – mine tea. Niisiis paras kokteil... Ojakäärud oleme algusest peale, see ei ole eestistatud nimi – olnud mingi oja, veski ja nii edasi. On aga alust arvata, et kõik maailma Ojakäärud, suhetes või mitte, pärinevad ühest juurest. Üks neist, pärit Valgast, elab praegu Ameerikas ja on huvitaval kombel mänginud ka saksofoni nagu minagi. Vahetevahel kirjutame teineteisele.

Mis on sinu elus kõige juhuslikum olnud – kas tõesti see, et 1941. aastal olidki komsomol valmis? Ja siit tulevalt see, et sõja puhkedes lasid end nagu lammas hävituspataljoni autole tõsta ja Liivamäe lahingusse sõidutada? Või hoopis see, et sind Saksa ajal vanglast tõenäoliselt välja räägiti ja sa hukkamisest pääsesid?

See, et me skautpoistena tõesti mõtlesime komsomoli sisse imbuda ja see värk n-ö üle võtta oli muidugi hullumeelne idee. Ega ma kohe sinna tormanudki. Teisalt tahtsin väga pilli mängida ja kui tuntud trombonist Tiit Karis (minu õpetaja Pärnu muusikakoolis) pandi koostama komsomoli orkestrit, läksin tema palvel kaasa. Üldse aga tulid need sündmused nagu laviin, iga päev tõi

uue paugu ja me olime ikka väga naiivsed, vanamoodi kodanikutruud. Ainult seepärast lasi end Valgregi mobiliseerida, kuigi soovitasime talle jääda Pärnusse ja oodata ära, mis saab. Muretsetes emä pärast ja läks. Kas oleks tal õigem olnud siia jääda? Ei mina tea. Kurikuulsast tööpataljonist oleks ta küll pääsenud, ja pilli saanuks siinpoolgi mängida. Et mind aga hävituspataljoni arvasi, sain teada alles pealtnäha tavalisel koosolekul, kus üks lukustati ja kõigi nimed kirja pandi. Niisugust “vabatahtlikkust” tuli Nõukogude Liidus igal sammul ette, aga ega sakslasedki küsinud.

Aga lihtsalt pageda?

Mõte oli küll, kuid linnapoistele oli see raske, ja kui juba mobilisatsioonist kõrvalehoidjaid kohapeal maha lasti, siis desertöör... Ka pole ma hilisematelgi aegadel olnud kiire otsustaja. Mul oli võimalus ametliku paberiga Narva rindelt ära tulla, aga ikka mõtlesin, et vaata, mis saab. Olen vist fatalist. Tegelikult ei mõelnud ma ju üldse surmale, aga muidugi oli hirm, kui kraavis minu kõrval vene soldatile kuul pähe lasti. Siis kartsin, et järgmise saan mina. Ent isegi Beti aidas, kust igal ööl viidi kümme inimest mahalaskmisele, ei arvanud ma seda endast. Ja surmast ei räägitud seal millalgi, räägiti hoopis millest iganes – ka need, kes järgmisel ööl kadusid. Tagantjärele imelik ja õudne. Keegi ei teadnud ju põhjust, mille kuradi pärast just teda peaks eksekuteeritama.

Jah, ma ei saagi teisiti kui olla rahul oma saatusega. Arvan, et minu kui inimese jaoks on kõik juhtunu olnud vajalik. Sellela olnuks mu elu sootuks teistsugune ja see poleks olnud minu elu. Imelik öelda, olnuks vaesem. Ma võin ju öelda, et pole mõelnudki surma peale, kuid oma jäljed on kogu läbielatu kahtlemata jätnud. Sestap on kindel – ma ei suuda kunagi olla kohtumõistja. Ma



John Pori orkester restoranis "Gloria" 1942. aastal. Ees vasakult P. Kiin, V. Ojakäär ja J. Pori; taga V. Järvi ja E. Kõlar.

olen näinud, kuidas minu üle on kohut mõistetud, aga seegi ei pane mind "kohutumõistjaid" nägema must-valgelt. Teisalt olen alati rõhutanud, et suur õnn minu elus oli see, et sattusin Tallinnas just sellesse muusikute ringi, kus sain mängida koos Konstantin Paalsega, kes oli *Murphy Band*'i asutajaliige, ning teiste toredate muusikute ja inimestega. Olime kolmekesi, Ülo Raudmäe, Helmut Orusaar ja mina, 1923. aasta poisid, ülejäänud olid kõik meist kümme-kaksteist aastat vanemad. Selge see, mida tähendab sattuda õhkkonda, kus sa kogu aeg kuuled ja näed muusikuid, kes on vorminud meie levimuusika ajalugu. See oli aastatepikkune ajalootund. Nendeta ma poleks praeguseni kestnud mälestuste kirjutamisega peale hakanudki. Võin ka öelda, et "Endla" teatriloostki on mul tänu kokkupuudetele kirjutatud terve peatükk. Noorukina seal mängides imetlesin selliseid vanu kuulsusi nagu väliselt karm, ent heasüdamlik Eduard Türk ja isalik Julius Pöder, rääkimata paljudest teistest: Riivo Kuljus,

Evi Rauer, Paul Mägi, ümarik dirigent Voldemar Taggo... Mälestustel on minu jaoks hindamatu väärtus. Praegustele põlvedele, laiemalt võttes, ei ütle paljud nimed enam midagi — teater on ju kiire kustuma; aga mina neelasin endasse iga nende jutu, millest lavataguses ruumis puudu ei tulnud. Seda enam, et "Endla" oli väike teater. See oli nagu üks pere, kus nimega näitleja ei pidanud ennast paremaks nimetust lavatöölisest.

Veel mõne sõnaga ka sinu loome-tavadest. Ernesaks on toonitanud, et olgu ideid või mitte (tema nimetas küll vist inspiratsiooni), klaveri taha tuleb istuda pidevalt.

Jätkan Ernesaksa teesi. Eller ütles mulle ja küllap teistelegi oma õpilastele, et — tööta iga päev, kirjuta iga päev kas või ainult kaheksa takti, aga mõtle, mis see elu jooksul välja teeb! Mina kahjuks ei suutnud seda õpetust pidada, sest... Vaata, Valgre ei nimetanud ennast kunagi heliloojaks, ta kirjutas ankeedis "arranžeerin muusikat", kuigi ta polnud kunagi arranžeerinud, vaid ikka loo-



nud. Mina, kuigi oli vastav diplom tas- kus, tundsin end samuti ikka pilli- mehena, see oli mu elukutse, kompo- neerimine kujunes kõrvalharrastuseks.

Nõnda siamaani?

Jah, enam-vähem. Sellepärast olen sellest "hobist" ka nii kergelt loobunud. Viimasel kümnendil olen vaid paar vii- sikest paberile pannud. Tsiteerin siin abikaasat Heljo Seppa, kes kunagi nalja- toonis märkis, et "maailmas on nii palju halba muusikat kirjutatud, miks peak- sid sina seda juurde kirjutama"? Võib- olla on kõik kuld, mis tuli Bachilt, Šosta- kovitsilt? Aga ka Beethoven ja Tšaikovs- ki on loonud kehva muusikat, ehkki vii- mane on nimetanud oma parimaks ooperiks "Jolanthet", seda küll kirjas Peeter Jürgensonile, et saada suuremat trükihonorari. Meie muusikaliteratuuri õpetaja Heimar Ilves ei pidanud Liszti suureks heliloojaks. Nagu öeldakse, maitsete üle... jne.

Olgu, olgu... Tagasi minnes jutu algul eristatud piiritude "levi-" ja "süvamuusika" juurde, väidan nüüd, et sinu "Olematut laulu" need mõisted ei erista. Mida kostad? Džässist ei rää- gigi, see on iseseisev kategooria.

Mina ei ole kirjutanud laule nii, et kõigepealt loon viisi ja siis lähen Heldur Karmo juurde teksti tellima, ehkki olen

temaltki häid tekste saanud. Olen alati tekstist lähtunud, tekst annab võtme. Omal ajal ostsin kokku kõik meie luule- kogud, osalt poeesia enda pärast, osalt tõe saamiseks. Otsisin alati erinevaid luuletajaid: Vaarandi, Kaalep, Kaplins- ki, Promet, Tungal. Riimiline luule ongi muusika. Tekstist leian meloodia, rütmi.

See on absoluutselt tõepärane. Ar- vo Pärt kinnitas, et ta ei kuulanud enne "Patukahetsuse kaanoni" looma asu- mist spetsiaalselt vene kirikumuusi- kat, ometi teose vanavenekeelne tekst tingis ka ehtvenepärased intonatsioo- nid ja kõla.

Pärt on omaette nähtus üldse. Koh- tusime toona, kui ta oli veel helirežis- söör, raadiomajas tihti ja saime suure- päraselt läbi. Mulle ta sellisena meelde on jäänudki, tore lõbus poiss. Nüüd aga isegi kardan temaga kohtuda, sest ta on – kas ainult väliselt? – muutunud ja kuidagi kahju on tema meeldejäanud armsast "kujust" lahkuda.

Küllap "mäletadki" teda oma järg- mistes raamatutes. Kuidas teil aga ko- dus on, kes keda tegemistes rohkem toetab?

Vanasti oli ikka sedasi, et kõik, mis kirjutasin, mängis Heljo läbi, temalt õp- pisin saamatu "pianistina" klaverifak- tuuri tundma ja palju muudki. Muide,

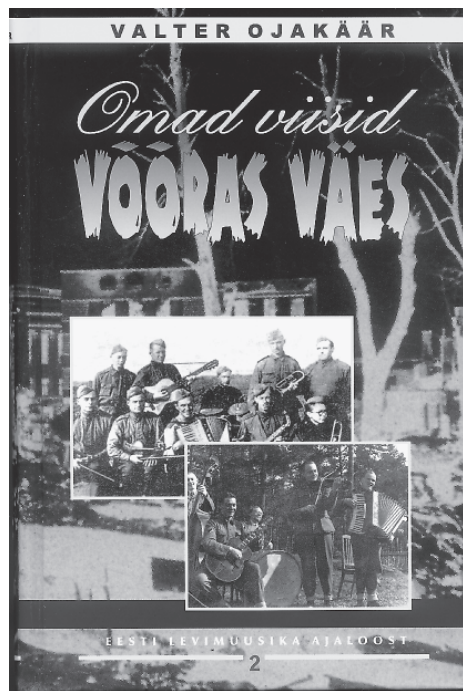
ise ta mängib praegugi väga palju ja uurib siamaani Elleri loomingut, eriti tema harmooniat, selle seesmisi seaduspärasusi. Arutame neid asju sageli kooski. Oleme õnnelik "kokkusattumus", aitame, kuid ei sega teineteist. Oleks tal silmanägemine korras, võiks ta õppida uusi teoseidki, ta oli suurepärane *a prima vista* mängija.

Kui kaua siis juba? Esimest korda nägid teda juba 1942. aastal Pärnus.

Jaa, aga see "päris nägemine" juhtus hiljem ja oligi jälle üks suur juhus – nagu elus ikka. Mängisime ühe pundiga 1947. aasta oktoobripühadel Kunstiinsituudis, seal aga oli nii palju mänguhimulisi poisse, et lõin käega ja läksin hoopis tantsima. Öhtu läbi Heljoga.

Ole hea ja tervita teda! Ja et teil kirjutuslaual kahele ruumi jätkuks, sest järke ootavad ka sinu raamatu "Eesti levimuusika ajaloo" III, IV, V... köide.

Peand pea!



"OMAD VIISID VÕÕRAS VÄES"

Niisiis Valter Ojakääru teine raamat sarjast "Eesti levimuusika ajaloo", sisuks aastad 1940–1945, seitse peatükki koos kommentaaride, viidete ja registriga 575 lk, pluss öiendusi ja täiendusi esimesele köitele "Vaibunud viiside kaja" ühel leheküljel. See viimane lehekülgi illustreerib autori korrektset suhtumist mitte üksnes oma töösse, vaid ennekõike inimestesse, keda kas või vilksamisi mainitud. Aga mainimist leiab ainuüksi teises raamatus ümmarguselt 1750 isikut, pea kõigi puhul on välja uuritud ja ära toodud daatumid (kuupäevaliselt!), mis räägib enamast kui lihtsalt respektist ning kujutab endast omaette uurimust. Ning rikkalik pildi- ja dokumentaalne materjal, mis vaid mõõdukalt autobiograafiline. Ühe sõnaga – tegurid, mis kohe esmasirvimisel huvi ja usaldust äratavad. Neiski, kel esimene raamat veel lugemata. Teise raamatu sisu on peatükiti märksõnastatud nii: *Pilved kogunevad; Suur ja lai on maa, mis on mu kodu* (juunisündmused); *Aastaks nõukogude rahvaste vennalikkude peresse* (viimane kooliaasta, pillimeeste elu pealinnas ja mujal, Raimond Valgre kolmas suvi Pärnus, koolipingist Teise maailmasõtta); *Haakrist sirbi ja vasara asemele* (vanglas, toonane muusika, saksa taktikepi all); *Pillihääled siinpool rindejoont* (kaheksa kuud John Pori kõrval, konservatooriumis 1942/43, *Landessender Reval*, sõtta, eestlased Saksa sõjaväe orkestrites); *Läänetuule jutustus* (eesti muusikud Punaarmee, Eesti NSV Riiklikud Kunstiansamblid); *Taas sirbi ja vasara all* (peatas "Endla" teatris, tulek Tallinna).

Autor muretseb eessõnas, et lugu tervikuna ei pruugi kõita kõiki lugejaid: keda huvitab üksnes muusikateave, jätab vahele isiklike (muusikaväliste) mälestuste lõigud ja põiked ajalukku, ning võimalik, et ka vastupidi. Isiklikult usun

aga, et kui juba, siis vastupidi, sest 1) vaadeldav periood, olenemata ohtrast käsitlemisest viimase viieteistkümne aasta jooksul nii kirjas kui sõnas (Lembit Lauri!), paelub enamikku vähegi selle meie rahva dramaatilisema epopöa suhtes tundlikke inimesi; 2) Valter läbis need aastad ise korduvalt ekstreemsetes olukordades viibides ja tema jutustuse vastavad leheküljed vääriskid auväärset kohta "Eesti rahva elulugudes". Seda enam, et puudutatud on kümnete ja kümnete (ea)kaaslaste saatust, sealjuures asjaomaste mälestustele-jutustustele toetudes (Robert Tilgar, Georg Metsalu jpt). Ent ka Ojakääru põhieesmärk – jäädvustada vastav ajalõik levimuusikas – on faktikülluse kõrval esitatud nauditava kujundlikkusega ning miksitud muu taustaga loomulikus sünkroonis, seetõttu vähemalt muusikatuttavatele hästi loetav. Sissevaated ansamblimängu kui sellisesse on peaaegu "kuuldavad" ja omavad arvata õige täpsust ajastu "lõhna".

Kogu määratu materjal on sujuvalt organiseeritud-põimitud, ekskursid, olgu kõrvale või ajalisel ette-taha, loomulikud. See tuleneb ka keeletundlikust jutustamislaadist, kus kõne- ja kirjakeel parajas balansis, samuti teravmeelseist kommentaaridest. Näiteks niisugune kahesõnaline konstateering, kui 1940. aastal olevat kaalutud Moskvast Balti riikide üleviimist vene tähestikule: "Û í í à êñ ë î î á ó ò è!" (Lk 55.) Või kaks lehekülge edasi, kommentaariks Stalini kõnele, milles too kutsus üles andma kommunismi asjale *kogu oma vere, tilk tilgalt*: "Seda viimast ei tulnud tal anda. Piisas verest, mida valati tema käsul." Lehekülgedel 160–161 loetleb ta oma klassivennad Pärnu Poeglaste Gümnaasiumist – 26 nime, igale lisatud sünniaasta ja üks-kaks lühilause, mis neist sai. Nagu läbilõige 1921–1924 sündinute saatusest: kuuhest punaväkke mobiiliseeritust üks langes, viieteistkümnest

Saksa sõjaväkke võetust neli jõudsid läände, üksteist käisid läbi Siberist (kaks jäid sinna mulda), hävituspataljoni mehenena langes üks, metsavendadena kolm... Kuidas kellelegi, minule mõjuvad need paar lehekülge emotsionaalselt. Lõpetab Valtergi lõigu nii: "Võtke peotäis herneid ja heitke nad lauale. Enamasti veerevad nad üle lauaääre maha. Mõned peatuvad lauaserval, mõni üksik jääb keskele. Nii heitlikult käitus saatust 1941. aastal keskkooli lõpetanud poistega." Paratamatult otsid need noored näod juuresolevalt kooli lõpupildilt järjestikku üles. Mis tähendab, et kõik seda raamatut kiiresti ei loe.

Ühed heitlikumad olid need aastad Valterilegi, aga lugege ise, mitu kuuli temast ära pööras. Memuaristikas on selliseid emotsioonivabu kirjeldusi lohutav lugeda – *versus* August Nieländeri uhkustamine, kuidas Nikolai II Tsarskoje Seloos olevat talle paraadil kätt pakkunud. Selle võrdlusega tahan öelda, et Valter Ojakäär asub ka eesti muusikaalases memuaarkirjanduses selle kõige sümpaatsemal poolel. Levimuusikalugu niikuinii. Jätame siinkohal toonitamata, et pool sajandit tagasi teadlikku ellu jõudnud inimesed kohutavad siin paljusid, kellele võib-olla juba ammu ei ole tagasi mõeldud. Aga ka praegused noored, kas või Tanel Padar, võtavad selle kord täismeestena kätte ja "näevad" ka ammu elanud pärismehi...

Valter Ojakäär väidab, et praegu kirjutamisel olevas kolmandas raamatus piirdub ta 1970. aastatega. Leian, et ta peaks edasi kirjutama – kuni tänapäeva, mil, nagu täheldatud, on Eestis võim rahva ja vaim raha käes. Selleks talle aega ja jõudu!

Küsinud ja raamatut lugenud
IVALO RANDALU

„RONDELLUS“: SILD VÕI MÜÜR ERINEVATE MUUSIKASTIILIDE VAHEL?

MARIA MÖLDER

RONDELLUS. Sabbatum.

© & © Beg The Bug Records OÜ 2002.
Helirežii Mairo Maadik.

“Sabbatum – S. P. A. meets music”

lavastus: S. P. A./Katrinn Essenson ja
Taavet Jansen; koreograafia: S. P. A. ja
tantsijad; idee: Mihkel Raud; muusika:
“Black Sabbath”; seaded: Maria Staak;
muusikud: ansambel “Rondellus”; tantsi-
jad: Helen Reitsnik, Kärt Tõnisson ja
Margus Toomla; kunstnik: Liina Keev-
allik; video: Taavet Jansen, Andres
Tenusaar; valguskunstnik: Lauri Sepp.
Esietendus: 25. märtsil 2003 Kanuti gildi
saalis.

“Black Sabbath” pluss vanamuusika võrdub Idee, esmapilgul üsna veider ja justkui enneolematu. Miks siis? Muusika töötlemine on meile ju tuttav, eesmärk viia üks teos teise stiili või keelde samuti. Kuid rockiklassika metamorfoos veelgi klassikalisemaks, 1970-ndate lähendamine keskajale...? Harjumatu, lubamatu, mõttetu?

Lähiminevikus mõjus uudsenäo soomlaste nelja tšelloga interpretatsioon “Metallica” hittidest, sest mehed suutsid kitarre kätte võtmata teha *heavy metal*’it. Kui alguses väljendus loovus nende jaoks oma instrumentide rakendamises “raske muusika” mängimisel, siis nüüd jõuavad nad järjest lähemale omaenda stiilile, mängides paljude *heavy metal*-bändide kõrval järjest enam originaalmuusikat. Nemad võivad end nüüdseks pidada rockstaarideks ja ilmselt on “Apocalyptica” liikmetel võrreldes teis-



te rockbändidega tunduvalt kergem vastata küsimusele, mis neid kolleegidest eristab.

“Apocalyptica” ja “Rondelluse” fenomenil on üks oluline vahe: kui “Apocalyptica” jääb kõigest hoolimata rockiks, siis “Rondellus” loob “Black Sabbathi” tööstustega omaette stiili. Oleks vale väita, et fiidel ja rataslüüra tekitavad rokoklikku, piisavalt jõulist heli. Ja just jõud on rocki elujõu määravaid komponente. “Rondelluse” stiil on sündinud klassikalise muusika vahenditega, kuid “Black Sabbathi” seaded pole kindlasti iseenesest klassika. Me võiksime nii öelda vaid olles “Black Sabbathi” suhtes ülekohtused. “Rondellus” on rocki maskeerimisega vaeva näinud, kuid serveerides esitatavat kui “Black Sabbathi” loomingut, on nad ise oma vanamuusikaoksa sisse kirve löönud.

Harjumuspäraselt ei läheneta “Ron-

delluse" albumile kui lihtsalt hea muusika kogumikule. Vähe pööratakse tähelepanu sellele, kui palju uut need töötused sisaldavad. Ja kui erinevad on Maria Staaki seaded Toivo Tulevi või Robert Staaki nägemusest. Viimase arvanzeeritud "Architectus urbis caelestis" ehk "Spiral Architect" on albumi säravaim elamus: mine võta kinni, kas asi seisneb fantaasiarikkas seades või hoopis selles, et lugu tõuseb plaadil olevas valikus juba "Black Sabbathi" interpretatsioonis esile. Kummaline, kuidas laulu karakter võib täielikult muutuda, sageli risti vastupidisekski, ja käesoleval juhul muidugi märgatavalt leebemaks. Näiteks pingeline "War Pigs" muutub lüüriliseks, äge "Symptom of The Universe" on aga "Rondelluse" versioonis üks mõtlikumaid lugusid.

Need väited ei tähenda kaugeltki seda, et "Rondelluse" versioonidel "Black Sabbathi" lugudest puudub väärtus. See nähtus on seda enam huvitav, et tegemist pole ei rocki ega ka klassikalise muusikaga. Alati on ju ajalukku läinud novaatorid, uue stiili loojad ja läbisurujad. "Rondelluse" tegevus nüüd vaevalt uut trendi loob, kuid ometi värskendab see meie hallivõitu muusikaelu. Lisaks genereerib rockist klassika poole püüdlev muusika küsimusi teemal, kas inimkond vahest elektroonilistest helidest väsima ei hakka, et järjest tihedamini tagasi akustiliste pillide poole pöördutakse.

Olen kuulnud "Black Sabbathit" iseloomustatavat kui ajas paigal seisvat nähtust, kuna uuendustega kaasa minemise asemel otsustasid nad oma stiili peaaegu muutmata jätta. Muusika ise on kaunis staatiline, sellest võib-olla ka assotsiatsioonid vanamuusikaga. Kostvad helid toovad kõrvu Carl Orffi "Carmina burana" viisid, mille alusmaterjal pärineb XIII–XIV sajandist. Assotsiatsiooni loovad rohked motiivide korda-

mised, suhteliselt üllatustevaba harmoonia ja paralleelsusterohke akordika. Võib-olla on teatud monotoonsus kogu "Rondelluse" ettevõtmise võti? Niimoodi mõeldes võiks enamikust trafaretsema harmooniaga poplugudest meisterdada midagi vanamuusikalähedast.

Kes moodustavad "Black Sabbathi" klassikatöötlaste kuulajaskonna? Selliseid tribuutplaate reklaamitakse kui absoluutselt kohustuslikku kuulamisvara just "Black Sabbathi" fännidele. "Rondelluse" versioon on kui retk ajalukku, nii oleks "Black Sabbathi" muusika võinud kõlada näiteks XIV sajandil. Paljude inimesteni jõuabki selle ajastu muusika vaid meedias tähelepanu äratanud üksiknäidete kaudu, mille hulka on nüüd jõudnud ka "Rondellus". Sellest hetkest muutub "Rondelluse" teguviis pedagoogiliseks, samas aga ka komertslikuks. Rocki ja klassika vahel tekib sild, mille loomine on alati keeruline ja vastutusrikas ülesanne: meelelahutusse peidetud informatsioon ei tohi olla vale. Samas on teine oht: rocki kuulajaskond arvab, et tegemist on klassikalise muusikaga, ja vastupidi. Publik koosneb seega neist (vähestest?), kellele kumbki nimetatud stiilidest ei ole võõras.

Raske uskuda, et üks tõsiselt võetav vanamuusikaansambel teeks midagi ainult tähelepanu äratamiseks, isegi kui nende looming on teatud mõttes hariv. Ometi jättis "Rondelluse" muusika põhjal Kanuti gildi saalis esitatud tantsuetendus "Sabbatum – S.P.A. meets music" rohkem reklaami mulje. "Rondelluse" album "Sabbatum" tuli välja juba möödunud aastal, kuid sündmus käis paar korda meediast läbi ja leidis vaid teatud ringkondades tunnustust. Viimaste kuude jooksul on "Rondellus" jälle nõutud teema: lisaks tantsuetendusele ka selle tõttu, et nende plaat "Sabbatum" pälvis Eesti parima klassikaalbumi preemia.

Niisiis, kas etendus, nagu “Black Sabbathi” muusika töötleminegi, oli taktikaline samm pööramiseks rohkem pilke vanamuusika poole? Olgem ausad, lava-*show* oli “tantsuetenduses” selgelt tagaplaanil. Erinevus tavakontserdist seisnes peamiselt selles, et kontserdile oleks läinud hoopis teistsugune (ja ilmselt väiksemaarvuline) publik – peamiselt vanamuusikahuvilised, sekka teisi uudishimulikke. Kui esinevale ansamblile ühe loo ajaks kardin ette tõmmata ja varjuteatrit teha, siis lisab see küll veidi salapära, kuid publikul oleks hoopis huvitavam näha, kuidas töötab portatiivorel. Mis tantsijatesse puutub, siis oli nende roll tervikus liiga väike, et toimuvat tantsuetenduseks ristida. Taustatantsijatega popkontserte ei tule ju pähegi niiviisi nimetada. Etenduse juures oli ilmselt “Rondelluse” muusika ühendamisest videoinstallatsiooni ja liikumisega peetud omaette eesmärgiks. Tulemus ei moodustanud aga tervikut, kuna kardina peal näidati enamasti vaid liikuvat arvutigraafikat ning ainult paari laulu ajal võis tantsijaid pidada muusikutele võrdväärseiks lavapartneriteks. Esinejate juures torkas silma lõhe rõivastuses: “Rondelluse” liikmed kandsid tavapäraseid keskaja riideid, tantsijad aga pilkupüüdvaid disainerirõivaid, mis osutusid etendusest endast mõnevõrra atraktiivsemaks. Etendus nõuaks ka teatud dramaturgiat, mida küll seekord välja ei paistnud: juba muusika liigendatus ei lasknud sellisel muljel üldse tekkida.

Kummaline, et just 2002. aastal otsustas mitu koosseisu maailma erinevast otsast tugevdada “Black Sabbathi” kui klassika staatust. Lisaks “Rondellusele” andis tribuutalbumi välja ka Tšehhi keelpillikvartett. Mõlemad töötlusplaadid on keskendunud aastatele, kus “Black Sabbathi” juhtfiguur oli Ozzy Osbourne. Tegemist on selgelt kultusliku nähtusega, mis ajaliselt langeb kok-

ku Osbourne’i soolokarjäärile elu sissepühumisega. Ka näiteks “Rondelluse” tantsuetenduse “Sabbatum – S. P. A. meets music” vahele oli pikitud kaadreid USA telemaastikul väga populaarsest sarjast “The Osbournes”, mis püüab vaatajaile tutvustada rockistaari perekonna “normaalset” elu. Viis, kuidas *show*’sse video sisse toodi, oli jahmatav: video helitausta lõi keevitamise müra. Lavalise tegevusena oli see vahest kõige haaravam töömehele, kel avanes pärast etenduse lõppu võimalus muusikute ja tantsijatega aplodeeriva publiku ees kummardada ning lilli vastu võtta. Kuid kas rockmuusika seondub tõepoolest keevitamisega?

Hoolimata “Rondelluse” (näilistest?) pingutustest oma muusikat tarbemuusikale lähendada, on “Black Sabbath” ikkagi palju vastuvõetavam. Ilmselt peitub põhjus eelkõige “Black Sabbathi” taga olevates karismaatilistes isikutes, isegi kui ei teaks midagi Ozzy Osbourne’i kuulsatest lava-*show*’dest ja veidrast elustiilist. Vaevalt on “Rondellusel” mingi idee originaaliga võistelda, kuid selline mõte tekib iga kaverdamisega seoses paratamatult. Ja õhku jääb rippuma paar retoorilist küsimust: kui tõsiselt võtab “Rondellus” ise oma tegevust, kui tõsiselt nad tahaks end võetavat ja kui tõsiselt neid tegelikkuses võetakse?

Robert ja Maria Staak, ansambli “Rondellus” “vedajad”.
Kaiju Suure foto



pool purki moosi elu lombi kohal

andreas w

Stanislaw Przybyszewski "Lumi". Tõlkija Hendrik Lindepuu, lavastaja Rainer Sarnet, kunstnik Ene-Liis Semper. Osades: Tiina Tauraste (Bronka), Liina Vahtrik (Ewa), Juhan Ulfsak (Tadeusz), Taavi Eelmaa (Kazimir), Erki Laur (Makryna) ja Jimmy (teener). Videomontaaž: Taavet Jannsen, tehniline teostus: Taavo Tiko, Kalle Kikas, Lauri Sepp, Enar Tarmo ja Anne-Mai Heimola.

Esietendus 5. aprillil 2003 Von Krahli Teatris.

tsitaadid on head asjad. olen neid eluaeg armastanud. mõnikord annavad nad vaatajatele võtmeid, mida need ei mõista kasutada. sellepärast, et nad ei ole lugenud, vaadanud ega kuulanud seda, teist või kolmandat asja. kui siis pärast öelda, et näe, siin oli tsitaat ja siin oli teine tsitaat jne, siis vaataja tihtipeale nagu isegi pahandub, et kas siis ilma nende tsitaatide tundmiseta ei saagi vaadata või? mida te õige mõtlete!

lõpuks ma jagasin ära, et kui sa pahandanud vaatajale vabandavalt ütled, et oh, ilma neid tsitaate ja viiteid ära tundmata saab ikka ka kõigest aru, siis sellise suhtumisega ollakse rahul. aga tegelikult on see lihtsalt üks vastik pugemine vaatajale. sest kui inimene läheb teatrisse või kinno, aga ei ole suurt midagi lugenud ega näinud, ja tunneb ära vähe sidestusi, siis õigupoolest peaks temal pärast olema piinlik, et ta on loll, aga mitte lavastajal või kirjanikul. või siis ärgu tehku sellest probleemi.

kultuurilise asja või protsessiga suhtlemisel suur osa naudingust tuleb just isenda kultuurilise kapitali mängupanekest, sellest, et sa suudad ära tunda seoseid, mis viivad edasi teiste seosteni ja

sealt edasi kolmandateni jne. (ja ma ei räägi siin mingist intellektualismist, tunnetuslikud seosed ja midagi unustatud meenutavad helid ja muud sellised asjad kuuluvad siia mõistagi ka.)

"lund" vaadates, või õigemini, pärast seda, sain ma aru, kui vilets on loll inimese elu. täitsa ise olin süüdi, polnud kubricku "eyes wide shut'i" näinud. kui toimetaja teinema ütles, et vaata "lund" ja tuleta filmi ka meelde, siis selgus, et kohtumine teosega tuleb ilma tsitaatide äratundmisvõimaluseta.

võib ka nii, mõtlesin. lähen kohale ja püüan tsitaadi(d) üles leida. püüdsingi. aga ei leidnud. siis vaatasin filmi ära. ja nägin suurepärast seost, millest ma oma lolluse tõttu teatris ilma jäin. "lume" alguses kostab muusika, mille saatel kubricku filmis peategelane tom cruise oluliselt ürituselt välja visatakse. nii palju lootusi, ja ei midagi! selle seose läbinägemine oleks andnud võimaluse taibata, et keegi või miski tähtis visatakse ilmselt ka etendusest välja.

nii ka läks. ja see väljaviskamine oli pea-aegu lunastusliku iseloomuga. välja visati nimelt tekst. või õigemini teksti tsenderdatus lihtsustatud kokkuleppelistele vastuvõtu- ja tõlgendusmehhanismidele. eesti teatri vagura tekstikeskse lähenemise kontekstis on see oluline ja vabastav tehnika. võiks isegi öelda, et iga tehnika, mis annab eesti teatri tekstikumardamisele vastu nina, on hea tehnika. sedakorda väljus teksti väljaviskamine märgatavalt laiemale pinnale, kui seda on ühe etenduse kontekst. võib öelda, et just selles väljaviskamises ilmubki "von krahli" teatri kaubamärk. nad on analoogset tehnikat rakendanud juba pikka aega ja märgatava efektiivsusega. kunagi ma üritasin defineerida "krahli"

mängustiili kui tehnoloogilise teatri üht haru. see ei olnud õige. "krahli" ei rõhu tehnilistele lahendustele, ei kasuta tehnoloogiat nagu hästi käesistuvat relva. "krahli" relv on hoopis miski muu.

see on ironia. raskesti defineeritav, aga täpselt välja häälestatud ironia. see realiseerub nagu vormiv maatriks kõigi "krahli" etenduste kohal. pole vahet, kas lavastaja on soomlane või sakslane, jalakas või sarnet, alati on "krahli" etendusel äratuntavalt "krahli" etenduse kuju. see on peaaegu nagu näitlejate peades oleva vormi pehme ja märkamatu terror lavastajate ideede üle. et tükki teeks nagu lavastaja, aga välja tuleb ikka see, mida näitlejad joovad ja hingavad : st, ironia.

"lume" tekst on kirjutatud tõsiselt, poolaliku-slaaviliku paatosega. inimesed õhkavad ja kannatavad, tumedad turgid valitsevad nende elusid (täpselt nagu kubrickul). "lumi" "krahli" variandis on kõike muud kui komöödia. aga mida traagilisem on tekst, seda valjemini rahvas naerab. sest me näeme ja tunneme : näitlejad ise ei usu selle teksti paatost mitte küünevõrdki, nende suhe tekstiga on varjamatult ironiline. aga see ei ole ärplev jõudemonstratsioon, mis elab ennast välja vana teatri naeruväärseks muutunud struktuuriloogika kulul. see ironia on pigem maailmavaade, hoiak, oma personaalse teadlik-olemise väljendus. ja kõigi teiste niisuguste tekstidega kohtumise häirivat nihestatust värviv toores ja pahatahtlik nauding.

kujutame ette, et juhan ulfsaki tegelane tadeusz (ulfsaki ja "krahli" võtmes) oleks sattunud "eyes wide shut'i" teatraalsele riitusele, kust tom cruise häbiga välja visati. mida ta oleks teinud? midagi väga lihtsat : ta oleks selle ürituse ja need inimesed välja naernud. nende füüsiliste ihade esteetiline realisatsioonirituaal poleks tema jaoks olnud midagi muud kui järjekordse endast liiga heal arvamisel oleva pornofilmi ebaõnnestunud



Tiina Tauraitte.

Juhan Ulfsak.



Taavi Eelmaa, Tiina Tauraitte
ja Juhani Ulfssak.



stsenaarium. ja temaga oleks väga raske vaielda. sest ironiaga ei saa vaielda. ironiat saab ainult üle või läbi elada. mõlemad on rasked variandid.

“krahli” ironiline teater ei ole eesti kontekstis midagi unikaalset, ainult et mitte keegi teine ei ole seda niisuguse kvintessentsini välja arendanud. “krahli” mudeli järgi esitatav tekst on muutunud kliiniliselt puhtaks. pole jäänud enam mingit, mitte vähimatki seost karakteri ja tema teksti vahel. need kaks on pärit erinevatest paralleeluniversumitest : kui nad kohtuvad, siis nad lähevad teineteisest puhtalt ja ilma puuteta läbi. kuidas see oligi : “ma armastan ka seda kahkjat naudingut, mis helkleb elu lombi kohal!” naera puruks, eksole.

“lund” vaadates ei ole eriti mõistlik unustada, et selle on lavastanud filmikoolitusega inimene. kogu aeg on näha ja tunda, et ta on teadlik paljudest asjadest, millest teatriringkondades midagi ei teata. see on tore, sest nii on palju huvitavam. isegi kui teadvustada endale pidevalt karlo fungi määratlust, et teater on ühe duubliga film, jääb ikkagi üle palju õnnestunud ruumi, mis on pühendatud vabadele seostele. näiteks selline tunnustekomplekt : kui pan tadeusz, võimas poola aadlik, kes suudab hoo pealt peatada tormava hobuse ja kelle konkistadoorivaimule jääb euroopa kitsaks nagu mingi armetu küla, esimest korda siseneb, reflekteerub temas ennekoike kinokunst. tadeusze visuaal esitab meile kollektiivset ideed karismaatili-



Liina Vahtrik ja Juhani Ulfssak.

sest komposiit-tegelasest. elvise tukk, kuuekümnendate intellektuaali tumeda kandilise raamiga prillid, naeruväärsuseni ülekeeratud valge glamuur, godard miksitud tohmanist rezhissööriga “mulholland drive’ist”. jne. igauks võib endale ise downloadida filmipõhise tunnustekomplekti, mis tema kultuurilise kogemusega sünkroniseerub.

taavi eelmaa kunstipärane ja esteetiliselt eemaletõukavusse suubuv disainjänesemokk. tiina tauraitte lõpmata pikad valged sukad ja make-love-not-war-kleidike, pärit stiilipuhta poola naiivitari raskerelvaarsenalist. kõik need kasukad ja suled liina vahtriku ümber. see märgipilv on esmajoones lakkamatult pööordeid pealelugev viitemasin. kusjuures selline masin, mis ei genereeri mingeid jõuetuid otselinke. tekkivad lingid osutavad tunnetuslikele kuuluvustele, ajastute ja tõlgenduste voolavatele üleminekuvaladele. ja ükski neist lakkamatult ülekeeratud olekutest ei ole päriselt mõistetav ilma rainer sarneti varasemat filmiloomingut arvesse võtmata.

“libarebased ja kooljad” ja “pauli lalulaegas” liiguvad täiesti ilmselt “lume” suunavektoril. ikka seesama eksalteeritud ülekeeratus, liiga paksud värvid, overload, mis vana kooli esteete sunnib ebamugavusest võpatama. ikka needsamad kinnismõttelised tüdrukud, keda kisub küll hauda, küll jääauku. kui mai-mik küsis sarnetilt, kas too kasutab süm-bolistlikku filmikeelt kui vormimängu

Taavi Eelmaa ja Tiina Tauraitse.



või on selle taga ka südameverd ja üks-ühel tähenduslikkust, vastas sarnet : “südameverd on palju. sümbolism materialiseerib tundeid ja mõtteid, annab neile veidra ja võimsa vormi. sümbolistlikus väljenduses on naeruväärsust, ent seal on ka kirge.” (areen 18.11.1999) ja “pauli laululaeka” kohta ütles sarnet: “eeskujudeks olid punkmuinasjutt “edward käärkäsi” ja david bowie teatraalsed videod.” kas “lume” disaini esteetiline ülekeeratus ja dekoratsioonidena ilmuvad suured tunded vajavad veel mingeid seletusi? ja pärdi plaat oli neil riivli peal koos ühe teise plaadiga, mille nimi oli “mõttejõud”. mõlemad plaadid andsid tegelastele põhjust sügavamõttele näoga enda ette jõllitada. kusjuures, tänu materjaliesitusele polnud kumbki neist laialt levinud vaimusmarkeritest vaimsem kui ilmasteade või piduliku häälega loetud tuglase luuletus “meri”. ühesõnaga, “lume” on avatud süsteem ja laseb endast ilma südametunnistuse piinadeta teha teoreetilisi üldistusi (mis ei ole teatri puhul just tavaline olukord). lavakujundus on üks viimase aja vingemaid. ometi kord on lahendatud probleem, kuidas teha nii, et käest ära pandud asi kaoks kohe hääletult ja märkamatuks. paks kiht penoplastihelbeid neelab asju paremini kui soo eksinud teekäijaid. samamoodi neelab “lume” struktuur sõnade ja mõtete tähendusi. seda etendust võib vaadata veel ka teist ja kolmandat korda (hoolimata sellest, et kohati muutus tekst isegi iroonia ter-



Juhan Ulfsak ja Tiina Tauraitse.

rori all tüütuks), teda võib pildistada, sest ta on toorelt visuaalne, ja temast võib välja korjata parvede kaupa tunnetuslikke viiteid, mida lavastaja sarnet sinna üleüldse pannud polegi. kõige parem koht oli see, kui erki laur 2 sekundi jooksul pool purki moosi ära õgis. see oli päris õudne. kõik, kes on elu jooksul vähemalt mõnda filmi näinud, said kohe aru, miks see õudne oli. asi väljus kirjeldusliku kontrolli alt. sealt edasi jääauk oli juba lihtsalt vormistamise küsimus.

andreas w on rühmituse «lendav hollandlane» liige
Siinses artiklis on säilitatud autori kirjaväsi.



Juhan Ulfsak ja Tiina Tauraitse.
Priit Grepi fotod

HÜVASTIJÄTT ENNE TERETAMIST

KERTTU RAKKE

“HÜVASTI IGAVESEKS, VÄRDJAD! ehk H. I. V!” Režii ja käsikiri: **Liina Paakspuu** ja **Kadriann Kibus**, peaproductsent **Piret Tibbo-Hudgins**, tegevproductsendid **Kadriann Kibus** ja **Liina Paakspuu**, productsentide assistendid **Andra Arula** ja **Johanna Trass**, operaator **Ants Martin Vahur**, helilooja (originaalmuusika) **Arian Levin**, kunstnik ja kostüümikunstnik **Ester Kannelmäe**, heliopeeraator **Arian Levin**. Osades: **Kadi Nõmmela** (Andra), **Iris Tooma** (Isabel), **Kristjan Paju** (Daimon) ja **Paul Liivoja** (Sergo). Video Betacam SP, 18 min, värviline. © “Allfilm”, 2003.

Kui olin ära näinud **Kadriann Kibuse** ja **Liina Paakspuu** filmi “**Urban Obsessions**”, olin kergelt eufoorias. Midagi nii naljakat polnud ma kaua aega näinud. Seega olid mul “**Hüvasti Igaveseks, Vördjad! ehk H. I. V!-i**” suhtes ootused kõrged. Olin lugenud filmi kohta ajalehtedest ja olin sisimas pea-aegu kindel, et “**H. I. V!**” on hea film. Mõtlesin, et lõpuks ometi on tegijatele tšikkidele antud võimalus teha, mida nad tahavad. Et nüüd näeme, mida noored tegelikult mõtlevad. Ja saame rahul olla, et Eesti Filmi Sihtasutus toetab midagi, mis rahvale, eriti nooremale osale sellest, korda läheb ja ehk isegi hariv võiks olla.

Taas veendusin, et liiga kõrgeid lootusi-ootusi ei ole mõtet seada. Kui siiralt tutvustusi uskuda, siis võib pettuda. “**H. I. V!**” oli tõesti MTVlik, sulam muusikavideotest ja noortekomöödiatest. Ent kui ma poleks tutvustusi lugenud, poleks küll väga aru saanud, mida kuрадit need tüübid endast kujutavad.

Nagu filmi pealkiri annab lühendiks HIV, annavad tegelaste – Andra, Isa-



Paul Liivoja, Kadi Nõmmela, Iris Tooma ja Kristjan Paju.

bel, Daimon, Sergio – nimeede esitähed kokku AIDS. Aga siinkohal tegelaste huvitavus ka lõpeb. Ohtralt meiki ja kasukaga diskoteeki – no ma ei tea.

Lihtsureliku vaatajana ei osanud ma küll tõmmata tegelaskujude ja tuntud inimeste vahel mingeid paralleele peale õrna välimise sarnasuse (üks olevat nagu noor Lepajõe, teisel midagi Marilyn Monroest jne). Nende tegutsemine oli kah suht loogikavaba – näiteks laotakse kõigepealt süstlad kotti ja alles tänaval otsustatakse, et käituks õige kui tõelised aidsiterroristid ja teeks kellelegi haiget. Ka autoavarii stseeni oleks võinud tiba realistlikuma teha – kas tõesti kihutab auto pikemat aega maas kükitava naisele otsa? Võib-olla oleks ootamatu auto ette astumine parem olnud?

Ühesõnaga, erilisi emotsioone see film minus ei tekitanud. Võib-olla peaksin rääkima hoopis emotsioonidest, mis mul peaksid seda filmi vaadates tekki- ma? Näiteks peaksin ma hakkama rohkem mõtlema HIV-kandjatele ja nende raskele saatusele. Vihale ja ängistusele, mis viirusekandjates võib tekkida, kui nad mõtlevad oma tõenäoliselt lühike- sele elule ja tulevikuunistuste mõttetu- sele. Ma võiksin neile kaasa tunda ja aidsiterroriste mõista. Kujutada ette, mismoodi ma käituksin, kui mina või keegi mu lähedastest peaks sellesse hullu haigusesse nakatuma. See vist on ka filmi eesmärk – panna inimesi mõtlema.

Aga ma võiksin ka mõelda vastu- pidi, näiteks hakata selle filmi põhjal HIV-kandjaid ja aidsihaigeid põlgama, kirjutada avalikke kirju igasugu instant- sidele, et viirusekandjad tervetest elimi- neeritaks, sest nad on ju pahad. Viidata ajaloole, et vanasti pandi pidalitõbised paati ja lükati merele ulpima või siis, kui merd lähedal polnud, pandi neile kel- luke hõlsti kapuutsi külge ning lasti metsi mööda hulkuma. AIDS muidugi pole nii nakkav kui pidalitõbi, aga kui “H. I. V!-i” tõsiselt võtta, siis pole meist keegi selle eest kaitstud. Tegelased sek- sivad kondoomita, süstivad verd ini- mestesse ja mujalegi.

Siinkohal tekib küsimus: kui söön apelsini, millesse on süstitud viiruse- kandja verd, kas siis saab minust ka vii- rusekandja? Ka siis, kui mul pole mao- haavu? Sest just apelsinidesse ja jääti- ssesse tegelased oma verd kaubandus- keskuses süstivad. Naljakas on filmis vere päritolu: verekotikesed, kust tege- lased oma süstlaid täidavad, on ju puh- talt meditsiinis kasutatav pakend! Loo- giline oleks, et tüübid enne oma retkele minekut oma veenist verd võtaksid, ja mitte suurde verekotikesse, vaid pigem süstlasse. Kui oled ikka pool liitrit oma elumahlakest loovutanud, ei viitsi küll

linna peale laiama minna. Tean seda omast käest. Doonorite asi.

Sellegipoolest oli filmis väga häid kohti, kuigi näitlejad olid saamatud, mängisid ehteestlaslikult näitlejaid fil- milinal, mitte tegelasi filmis. Usinalt ki- dan kaameratööd ja režissööride julgust teha stooris ootamatuid pöördeid. Isikli- kult mulle meeldis seksistseeni filmi al- gul, mis lõpeb Daimoni sõnadega: “Ho- bune ja maja? *My ass!*” Või siis stseen, kus baarmen ilmub kempstu, vaatab rin- gi ja igati ootuspärane on, et ta leiab ühest kabiinist tüübi, kes eelmises stsee- nis kempsus keppides oma lastest ja nai- sest rääkis ning lõpuks pudeliga vastu pead sai. Aga sellest tüübist enam juttu ei tule: baarmen hakkab hoopis räppi- ma. Üldse oli muusikavideolaadsete kli- pikeste sulatamine filmi väga hea. Näi- teks tants ja laul kaubanduskeskuses oli lausa elamus. Juba tempokas muusika ja sõnad “Me-ee süstime haa-ii-veed” jäävad meelde. Sellist groteski ooda- nuks veel.

Aga üksikute stseenide tugevus ei tee veel tugevat filmi. Enamik häid kohti jäi paraku filmi algusesse. Lõpp oli aru- saamatu, mõttetu ja igav. Miks pidi see nii totakalt moraliseeriv olema? Kuna puant oli lahja, võib arvata, et keegi, kel- lel viirus ja tigidus maailma vastu, võib- ki hakata tegelastest eeskuju võtma.

Ent igal juhul on mu ootused Paaks- puu ja Kibuse tulevaste filmide suhtes endiselt kõrged.



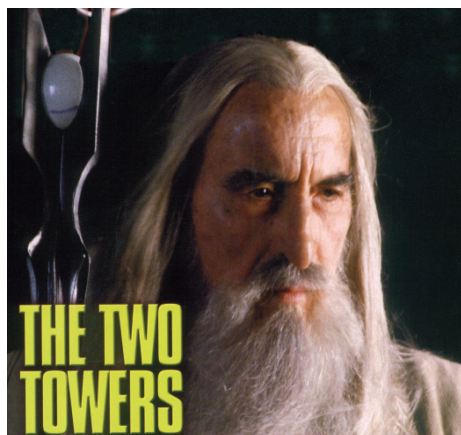
Kadriann Kibus

Liina Paakspuu

Carol Salumetsa fotod

„SÖRMUSTE ISANDAST“ — FILMIST, RAAMATUST, MÜÜTIDEST JA KULTUURIST

ERKKI LUUK



“SÖRMUSTE ISAND: SÖRMUSE VENNASKOND” (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*). Režissöör **Peter Jackson**, stsenaristid **Frances Walsh, Philippa Boyens** ja **Peter Jackson** (J. R. R. Tolkieni romaani “Sõrmuse vennaskond” järgi), produtsendid **Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Tim Sanders I** ja **Frances Walsh**, operaator **Andrew Lesnie**, monteeriija **John Gilbert IX**, peakunstnik **Grant Major**, muusika: **Enya I ja Howard Shore**. Osades: **Elijah Wood** (Frodo Baggins), **Ian McKellen** (Gandalf), **Viggo Mortensen** (Aragorn), **Sean Astin** (Samwise “Sam” Gamgee), **Cate Blanchett** (Galadriel), **Sean Bean** (Boromir), **Liv Tyler** (Arwen), **John Rhys-Davies** (Gimli), **Christopher Lee** (Saruman), **Ian Holm** (Bilbo Baggins) jt. 35 mm, 178 min/USAs 208 min, värviline. © New Line Cinema/The Saul Zaentz Company/WingNut Films, USA – Uus-Meremaa, 2001.

“SÖRMUSTE ISAND: KAKS KANTSI” (*The Lord of the Rings: The Two Towers*). Režissöör **Peter Jackson**, stsenaristid **Frances Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair I** ja **Peter Jackson** (J. R. R. Tolkieni romaani “Kaks kantsi” järgi), produtsendid **Peter Jackson, Barrie M. Osborne** ja **Frances Walsh**, operaator **Andrew Lesnie**, monteeriija **Michael Horton II** ja **Jabez Olssen**, peakunstnik **Grant Major**, muusika: **Howard Shore** ja **Frances Walsh**. Osades: **Elijah Wood** (Frodo Baggins), **Ian McKellen** (Gandalf), **Viggo Mortensen** (Aragorn), **Liv Tyler** (Arwen), **Sean Astin** (Sam Gamgee), **Cate Blanchett** (Galadriel), **John Rhys-Davies** (Gimli), **Christopher Lee** (Saruman) jt. 35 mm, 179 min/USAs 222 min, värviline. © New Line Cinema/The Saul Zaentz Company/WingNut Films, USA – Uus-Meremaa, 2002.

Kunagi mitte nii väga ammu oli **“Sõrmuste isand”** ka minu lemmikraamat, ja polegi vist vaja põhjendada, miks. Selline hinnang tundub maakeral ju täiesti enesestmõistetav ja normatiivne. See vist ongi üks seda sorti raamat, mis haarab esmakordsel lugemisel täielikult, kuid muinasjutu eripäradest tulevalt korduvale kasutamisele eriti ei innusta. Ka autoritruu ekraniseering on oma olemuselt ju selline korduvkasutus (mistõttu võiks põhimõtteliselt esile tõusta küsimus selle vajalikkusest), kuid tegelikkuses on küsimuse asetus praegusel juhul muidugi pigem vastupidine: kas ekraniseering on ikka piisavalt autoritruu ja teost kordav. **“Sõrmuste isanda”** lugejad ei oota filmilt ju mitte niivõrd midagi uut, kuivõrd **“sõna lihaks- saamist”**, st raamatu täielikku illustratsiooni. Selline oli ka minu, ja nagu võib aru saada, vist ka lavastaja **Peter Jacksoni** positsioon.

Kuid film, ja eriti veel selline, mis Hollywoodiga seotud, peab lisaks vastama ka mingitele žanrispetsiifilistele nõuetele, millel pole raamatuga tavaliselt vähimatki pistmist. Nii ka seekord. Olles sunnitud kas või vägisi ja millegi muu arvelt kehtestama teatud kohustuslikud elemendid, nagu ekspositsioon, narratiivne ja tegevuspõhine ning märuli kaanon, kihutab selline film paratamatult oma rada, mille sarnasus raamatust loetuga saabki olla kas ainult väline või sümboolne. **“Sõrmuste isandas”**, eriti selle esimeses osas **“Sõrmuse vennaskond”** domineerisidki kõik need kolm eelnimetatud kaanonit kõige muu arvelt. Eriti torkas see silma pikendatud versioonis, kus umbes kolme ja poole tunnisele filmile oli lisatud veel pool tundi ekspositsiooni kääbiklas. Ma ei tea, kuidas see end (vaimselt?) kääbikuga samastavale Jacksonile tundus, aga mulle oli see küll liig mis liig, eriti kui silmas pidada, et samas olid mitmed kas või juba iseenesest huvitavad seiklused



Elijah Wood (Frodo).

(vana mets, kääpavaimud jne) ära jäetud.

Kui algvariandis võis seda põhjendada ajapuudusega (3,5 tundi, olgem ausad, on ikka liiga pikk aeg ühe filmi jaoks), siis täiendatud versioonis seda vabandust ju enam polnud. Ainus mõeldav vabandus võiks olla see, et kääbiklat oli pikemalt näidata tunduvalt odavam kui filmi midagi sisuliselt uut lisada, sest see oli filmi jaoks juba niikuinii kord üles ehitatud; aga see õigustus on nõrk, eriti veel nii kuluka ja eduka filmi puhul. Minu meelest oli juba lühemas versioonis ekspositsioon kas piisav või liiga pikk (tõsi küll, ei tea, kuidas see raamatut mittelugenuile tundus), nii et selle asemel midagi paremat sisse tuua oleks võinud, ja pikemas versioonis mõjus see kõik juba lausa nämmutamisena. Kuid see on muidugi vaid ühe, filminarratiivi standardsest loogikast mitte eriti hooliva inimese arvamus.

“Sõrmuste isanda” kaks filmi on saanud nii Eestis kui ka mujal maailmas



suurepärase vastuvõtu osaliseks. Vaadates filmi eelarvet ja võttepaiku, võis selles juba peaaegu ette kindel olla. **J. R. R. Tolkieni** raamat on selline teos, mis otse kutsub end filmivormi panema, kuid samas on selge ka see, et õnnestumine eeldab titaanlikku ettevõtmist. Jacksoni oma seda oli, mistõttu võiski üsna põhjendatult filmi juba ette kordaläinuks pidada. Kahtlen, kas isegi suuremad maitseväärtused oleksid suutnud filmi edu kahandada, kuid Jacksonil neid praktiliselt polnud (ka ekspositsiooni näol oli ju tegu pigem teadliku narratiivse valiku kui otsese maitseväärtusega). Kõik, mida kuidagigi maitseväärtuse alla võiks lahterdada, on seotud nüüdisaegsele kommertsiaalsele filmikeelele ülemäärase lõivu maksmisega. Peale mõttetult välja venitatud ekspositsiooni kuulub selle alla veel ajuvaba tohuvabohu mõningates võitlustseenides (eriti neis, mis toimusid esimeses filmis Moria kaevandustes).

See tänapäeval peaaegu kohustuslik tükk nn märulit kordub vähimagi muutuseta kõigis Hollywoodi seiklusfilmides ja et seal niikuinii kunagi millestki

aru saada ei ole, siis võikski juba sama hästi alati üks ja sama filmilinditükk olla, mis juba valmis filmidesse vajalikesse kohtadesse vahele monteeritakse. See on üks asi. Teine, ja mõneti ka üsna suur probleem oli seotud arvutianimatsiooni kohatise väärkasutamisega. Kuna tehnoloogia pole veel piisavalt (?) arenenud, ei saa selliselt ehitatud 3D tegelast siiski mitte alati päris tõe pähe võtta – näidete hulka kuuluvad käesoleval juhul koopatroll (esimeses filmis, Morias) ja hundiratsanikud (või kuidas iganes neid nimetati) teises filmis. Need olid siiski kohati liiga rämedad, kandilised ja “tökkis”, st pikslilised tegelased, kes sellega realistlikku üldpilti häirima kippusid. Muid erilisi etteheiteid maitseväärtuste rubriigis mul teha pole.

Eks maitsest ja väärtustest ses valas võib igapähele olla muidugi üsna erinev arusaam. Võib-olla suurema konsensuseni jõutakse näitlejate töö hindamisel. Üsna suur eeltöö ses osas tehti ära muidugi juba rollidesse sobivate näitlejate valikuga (mida peetakse vist üsna ühemõtteliselt õnnestunuks). Mitmeti hea on ka see, et valiti just vähem tuntud



Christopher Lee (Saruman).

näitlejad. Esiteks on “Sõrmuste isanda” rollid ju nii erilised ja definitiivsed, et tuntud näitlejate puhul oleks nende “rollislepp” võinud segama hakata. Teiseks oli lihtsalt huvitav (suhteliselt) uusi näitlejaid suurtes osades näha – ja kõik said küllaltki hästi hakkama.

Võib ju vaielda selle üle, kas üsna tüüpilise ameerika iluduse välimusega **Liv Tyler** oli ikka sobiv valik väga spetsiifilisse haldjaprintsessi ossa, aga ju neil polnud siis parasjagu kedagi “ebamaisemat” võtta (mida ma küll tegelikult ei usu). Teised näitlejad olid just parasjagu nii head, kui loota võis, kusjuures kõige paremini näisid oma osadesse sobituvat Gimli, Boromir ja võib-olla ka Aragorn. Viimase puhul võib märkida, et kuigi ma ise kujutasin Aragorni pisut teistsugusena ette, suutis **Viggo Mortensen** ta vähemalt teises filmis juba täiesti harjumuspäraseks ja vastuvõetavaks mängida. Sellisel juhul (ja kui vaataja eelhoiak teda ses rollis just ei soosi) on näitleja teinud muidugi eriti hea töö.

Kui võrrelda triloogia kaht esimest filmi, olen sunnitud andma oma eelistuse teisele filmile, “**Kahele kantsile**”.

Miks? Esimene ja kõige selgem põhjus on esimese filmi ülevoolav ekspositsioon, samuti sellega paratamatult kaasnev tunne, et midagi palju olulisemat on selle tõttu näitamata jäetud. Vahe märkusena peab ütleva, et selline arvamus on täiesti põhjendatud, kuna Jackson järgib Tolkieni köidete piire väga täpselt – esimene film vastab esimesele köitele, teine teisele jne. Raamatu seisukohalt pole selline jaotus kuigi soodne ses mõttes, et esimene köide sisaldas märksa rohkem tegevust kui teine ja kolmas, filmid peavad aga kommertskaalutlustel ju kõik enam-vähem ühe pikkusega olema (ja neljatunnist filmi ei kannataks vaataja enam lihtsalt välja). Küllap olekski tulnud filmidevahelised piirid kuidagi teisiti tõmmata, praegusel juhul oli see ette antud köitepiiride järgimine lihtsalt mõttetetu formaalsus, mis esimesest köitest umbes neljandiku ära lõikas.

Teine film, mis, nagu juba öeldud, oli üldjoontes õnnestunum kui esimene, võlgnes selle ehk just suuremale vaheldusrikkusele – massistseenid ja suured lahingud vaheldusid (põhiliselt kääbi-



kute) üksiküritustega jne. Filmi nõrgimaks punktiks oli taas arvutigraafika – filmis ringitatsavad “puidud” (ingl *kent*, ei tea kuidas neid eestikeelses tõlkes nimetati, aga mingis väga imelikus mõttes olid need võib-olla raamatu kõige huvitavamad tegelased üldse) mõjusid kuidagi liiga papist või halvasti disainituna. See on pigem erand, sest laias laastus on tuntuima (ja ilmselt ka parima) Tolkieni illustraatori **John Howe’i** peakunstnikukäe alt tulnud film täielik disaini ime. (Võib-olla polnud tal arvuti-animatsiooni alal piisavalt sõnaõigust või kogemusi või siis ei suudetud puht-tehniliselt paremini teha vms.)

Samas oli kogu *staatika*, st väheliikuvate osade – ehitiste, metsa, puude, uste, koobaste, rohu jne – disain hiilgav ka arvutigraafilises osas. Samuti oli hiilgav *orc’*e ja *uruk-hai’* sid mängivate pärisnäitlejate disain. Kui veel kujundusest rääkida, siis oli väga tänuväärne ja muljet avaldav eeltöö tehtud juba võttepakkade valikuga. Küllap reisiti enne Uus-Meremaa kasuks otsustamist ringi kogu maailmas, kuid see oli, jah, arvatavasti igas mõttes, sh ka logistiliselt, parim va-

lik niivõrd vaheldusrikka, kauni ja eepilise maastiku ülesvõtmiseks, kui raamat ette näeb.

Lõpuks mõned üldistavad mõtted “Sõrmuste isanda” fenomeni kohta. Nagu te kõik ilmselt teate, pole “Sõrmuste isand” tekkinud tühja koha peale, vaid kasutab ja töötleb mitmesuguste pärimuste ja müütide (tuntuimatest nt “Noorem Edda” ja “Kalevala”) materjali. See pole mitte juhusliku tähtsusega fakt. Aastatuhandeid on inimesele koos muinasjuttude ja müütidega heroismipisikut sisse söödud. Seepärast polegi imestada, et “Sõrmuste isanda” külvatud seeme langeb viljakale pinnale. Selles tunneb vaataja ära teatud liigi (*homo sapiens*) ajaloo jooksul kuhjunud kujutlused, mis seda liiki tunnete kaudu kõige tugevamalt on mõjutanud. Võib muidugi väita, et see kõik on puhas spekulatsioon. Kuid muud see olema ei peagi. Sobivas kontekstis hakkavad tööle, st sisenevad inimpähe ja hakkavad seal seoseid moodustama ka täiesti spekulatiivsed kujutlused ja arhetüübid.

“Sõrmuste isanda” pseudoajalooline



Marodööride jõuk röövretkel.

kontekst on suurepärase selliste “arhetüüpide” esilekutsumiseks. Pange tähele – arhetüübi puhul pole ju oluline mitte see, kas see on reaalne või mitte, vaid see, kas me seda “instinktiivselt” usume. Selle filmi tekitatud kontekstis usutakse end meeleldi ära tundvat hulganisti selliseid (võib-olla isegi “geneetilisi”) arhetüüpe, õigemini, ei olla võimalised kahtlustamagi nende *puudumist*, mistõttu just sellisena, st üdini arhetüüpsena, ta meile mõjubki. Pea-aegu kõik, mida inimene usub, teab, või arvab end teadvat, on kas kultuurilise või enesesisenduse tulemus. Selles, fundamentaalselt psühholoogilises mõttes, on kõik meie arvamused ja arusaamad fiktiivsed. Kui näiteks homme valitseks maa peal korraga – oletame, et see oleks kuidagi võimalik – mingi muu kultuur, oleks hiljemalt nädala või kahe pärast meie, vana kultuuri esindajate veendumused ja “arhetüübid” juba tundmatuseeni muutunud. Reaalselt pole selline kultuuriline kataklüsm muidugi mõeldav, sest kultuuri kannavad inimesed ja enamikku neist korraga välja vahetada on keeruline.

Inimkultuur (kõige laiemas mõttes) on tiine mitmesugustest rohkem ja vähem varjatud heroilistest sisendustest (need moodustavad mõistete sõda, mehekssaamine, võitlus, koht päikese all, raha, seks, rass, rahvus jne tuuma), kuid, nagu juba öeldud, on need varjatud, sest kultuuriliselt ei ilmne heroism kunagi “alasti”, vaid ikka muinasjuttudesse ja “lugudesse” rüüatuna. Need lood, tõesisündinud ja fiktiivsed, tänapäeva ja tuhandete aastate tagused “odüsseiad” on inimkonda saatnud tükk aega ja moodustavad suure osa selle kultuurilisest ühtsusest – osa, mida Arne-Thompsoni muinasjuttude klassifikatsioon, kui ma ei eksi, tähistab nimetusega “kangelase teekond” vms. Tänapäeval kujutab iga teine bestseller endast “kangelase teekonda”, kuid “Sõrmuste isand” on midagi enam, kuna ta produtseerib terve fiktiivse ajaloo ja maailma, mis (tänu müütide oskuslikule ümbertöötamisele J. R. R. Tolkieni poolt) mõjub ühtaegu huvitava, usutava ja “reaalsena”. Ja mida enamat võidakski tahta?



PETER JACKSON on sündinud 31. oktoobril 1961. aastal Uus-Meremaal Bukerua Bay mereäärses linnakeses Põhja-saarel. Peter on vanemate ainus laps ja kui need ostsid esimese "Super 8" kaamera, alustas ta koos sõpradega kaheksa-aastaselt lühifilmide tegemist. Juba neis ilmnes anne luua oma filmides muljet avaldavaid eriefekte väga väikeste kulutustega. Kahekümne kahe aastaselt pühendus ta täielikult filmitegemisele. Mitmeaastase töö tulemusena valmis 1987 **"Bad Taste"**, madalaeel- arveline amatöörlikus laadis film, mille tegemisest võtsid osa tema sõbrad ja teised kohalikud inimesed. Jackson ise oli režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator, monteeriija ja mängis filmis mitut tegelast. Filmitööstusega seotud sõbra nõuandel näidati teost Cannes'i festivalil, kus see pälvis tunnustust ja auhindu. Selle edu lainel ütles Jackson lahti ametist kohalikus fotokaupluses ja suundus professionaalsesse filmiärisse. Filmid: 1976 **"The Valley"**; 1987 **"Bad Taste"**; 1989 **"Meet the Feebles"**; 1992

"Braindead"/"Dead Alive"; 1994 **"Taevalikud olendid"** ("Heavenly Creatures"); 1995 **"Unustatud hõbe"** ("Forgotten Silver"); 1996 **"Hirmutajad"** ("The Frighteners"); 2001 **"Sõrmuste isand: Sõrmuse vennaskond"** ("The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring"); 2002 **"Sõrmuste isand: Kaks kantsi"** ("The Lord of the Rings: The Two Towers"); 2003 **"Sõrmuste isand: Kuninga tagasitulek"** ("The Lord of the Rings: The Return of the King" (järeltootmises); 2005 **"King Kong"** (plaanis). Peale selle on Jackson kirjutanud stsenaariume, olnud produtsent ja näitleja ning teinud muid filmitöid.

SÖRMUSTE ISAND

Sünopsis

J. R. R. Tolkieni kirjutatud eepiline *fantasy* “Sõrmuste isand” koosneb kolmest raamatust. Kahest esimesest, pealkirjaga “Sõrmuste vennaskond” ja “Kaks kantsi” on tehtud filmid, sarja kolmas film (kolmandast raamatust tehtud) esilinastub poole aasta pärast, detsembris. Alljärgnevalt kahe esimese filmi sünopsis. **Hoiatus: kui te pole neid filme näinud ega “Sõrmuste isandat” lugenud, kuid soovite seda kunagi teha ja tahate end selle sündmustikul üllatada lasta, ei tohiks te edasi lugeda.**

Tegevus toimub Keskmaa-nimelises maailmas. Hiid- ning muldvana, kuid kahtlaselt kõbusa kääbiku Bilbo Bagginsi kes-teab-mitmesaja-aasta juubelile koguneb hulk külalisi lähedalt ja kaugelt – põhiliselt lähedalt (kääbikud), kuid tähtsaim külaline (võlur Gandalf) saabub kaugelt. Bilbole kuulub kuri võlusõrmus, mille ta oli kunagi ammu ühest koopast leidnud. Samal ajal on Keskmaa kurjusejõud eesotsas oma juhi Sauroniga asunud sõrmuse otsingule. Gandalf veenab Bilbot loovutama sõrmuse oma vennapojale Frodole ning viimast kodunt põgenema, et toimetada sõrmus heade haldjate kaitse all olevasse Rivendelli. Frodo asub teekonnale, kus teda saadavad veel kolm kääbikut. Bree-nimelises asulas kohtuvad nad Sammuja-nimelise mehega, kes osutub hiljem vanast kuninga soost meheks nimega Aragorn. Koos jõuavad nad Rivendelli, kus neile tehakse ülesandeks sõrmus hävitada. Sõrmust on võimalik hävitada ainult seal, kus see valmistati, sinna jõudmiseks tuleb asuda pikale ja ohtlikule teekonnale läbi Keskmaa. Sellel teekonnal liituvad kääbikute ja Aragorniga Gandalf, päkapikk Gimli, hald-

jas Legolas ja inimene (mees) Boromir. Pärast pikki seiklusi mägedes, maa all, metsades ja jõgedel jõutakse Vana Kuningriigi piirini, kus neid ründavad kurjad *orc*'id. Boromir hukkub. “Sõrmuste vennaskonna” lõpp.

“Kaks kantsi” kirjeldab erinevaid süzeeliine, mis järgnevad Sõrmuste vennaskonna lagunemisele. Kaks kääbikut, Pippin ja Merry, röövitakse *orc*'ide poolt, kes tassivad nad sisemaale, Fangorni metsa äärde. Neist umbes päevateekonna kaugusel jälitavad neid Aragorn, Legolas ja Gimli. Samal ajal on kaks ülejäänud kääbikut, Frodo ja Sam, suundumas kurjuse südamesse – maale nimega Mordor, kus asuva vulkaani kraatrisse nad sõrmuse viskama peavad. Pikkade ja mitmekesiste seiklustega jõuavad nad lõpuks Mordori piirile. Samal ajal on *orc*'ide poolt röövitud Pippin ja Merry nende käest põgenenud ja kohtuvad Fangorni metsas animeeritud puuga. Oletades, et Pippin ja Merry on tapetud, suunduvad Aragorn, Legolas ja Gimli lõunasse Rohani kuningriiki, mis valmistub end kaitsma kurja võluri Sarumani *orc*'ide ja *uruk-hai*'de pealetungi vastu. Rohani kuningas, haldjad, Aragorn, Legolas ja Gimli kindlustavad end Sarvelinna kindluses, mida ründavad ülekaalukad Sarumani väed. Otsustaval hetkel saabuvad kaitsjatele appi Pippin ja Merry koos animeeritud puudega. Headus võidab. “Kahe kantsi” lõpp.

KUIDAS VALMIS “SÖRMUSTE ISAND”

Tehnilise poole pealt kujutas “Sõrmuste isanda” tegemine endast üht suuremat väljakutset, mida kinematograafia ajalugu tunneb. Isegi peaoperaa-

Elrond (Hugo Weaving) peab teiste vanematega nõu Rivendellis, kuidas kaitsta Kesksaad Sauroni vastu.



tor **Andrew Lesnie** oli enne tööks nõusoleku andmist kaua aega arvamusel, et **J. R. R. Tolkieni** raamatust polegi võimalik filmi teha. "Sõrmuste isanda" projekti ülesfilmimiseks töötasid mitmed võttegrupid viisteist kuud simultaanselt vabas looduses (lumistest, ainult helikopteriga ligipääsetavatest mäetipudest kuni soodeni), pluss veel makro-, miniatuursed, panoraam-, mägedelt, helikopterilt ja vee alt filmitud kaadrid. Võtteperioodile lisandus muidugi veel ettevalmistav ja stuudiotöö, mis tähendas lõppkokkuvõttes kahe aasta pikkust pidevat tööd. Hetkeks, mil Lesnie kampa võeti, oli suur hulk tööd kunstnikel, kostümeerijatel jne muidugi juba tehtud. Detailidele on triloogias pööratud erakordselt, lausa pretsedenditult suurt tähelepanu. Lavastajal **Peter Jacksonil** olid küllaltki selged ideed, kuidas miski välja peaks nägema. Film pidi välja nägema nagu eelajalooline maailm ("American Cinematographer": "Tolkien viib meid seitsme tuhande aasta tagusesse aega, mil maailm oli asustatud inimeste, haldjate, kääbikute, päkapikkude, võlurite, trollide, *orc'* ide, animeeritud puude ja *uruk-hai'* dega."). "Sõrmuste isand" leiab aset mütoloogilise ajaloo pöördelisel momendil, inimeste ajastu koidikul.

Lesnie alustas raamatu ülelugemise ja Tolkieni põhiliste illustraatorite (**Ted Naismith, Alan Lee, John Howe**) sadade illustratsioonide läbivaatamisega. Kaks viimast illustraatorit palgati ka filmiprojekti kontseptuaalseiks kunstnikeks. Kunstiosakond oli Lesnie'le ammendamatu inspiratsiooniallikas, ja inspiratsiooni oli väga vaja, sest "Sõrmuste isand" kujutab endast 600 filmitud stseeni, 350 võttepaika ja nelja miljonit jalga kulutatud filmilinti.

Lesnie: "Usun, et hea filmi kaks olulisimat koostisosa on käsikiri ja näitlemine. Olin oma operaatoritöös juhindunud põhimõttest, et kaamera peab kajastama tegelase allteksti või sisemonoloogide. Kuid "Sõrmuste isanda" lugu liikus korraka nii paljudes erinevates suundades ja tegeles nii rohkete eri teemadega, et kõige parem oli selle peale filmi tehes mitte hakatagi mõtlema, vaid lasta protsessil minna isevoolu teed. Seega sai meie (Lesnie ja lavastaja Jacksoni) töö selle filmiga alguse teisiti kui tavaliselt." Kuigi lavastamise ja stilistika jaoks vaadati eeskujude mõttes üle ka teisi filme, tuli põhiline inspiratsioon Tolkieni raamatutest, mis, nagu Lesnie märgib, kirjeldavad tundeid ja meeleolu väga ladasalt.

Ajuti oli filmimas korraga kuni üheksa võttegrupp. Lesnie kirjeldab Jacksoni kaamerastiili kui väga energilist ja voolavat – kaamera on tegelane, loos aktiivne osatäitja. Jackson eelistas filmida näitlejaid lähedalt, vahel vaid 25 cm kauguselt, nii et juba kaamera fokuseerimisega oli tükk tegu. Lesnie: “Kasutamine kõikvõimalikke mitme-kaamera-tehnikaid: samaaegsed tagurpidifilmimised, põhiplaanide (*master-shot*) ja lähiplaanide (*close-up*) samaaegne jäädvustamine, teiste tegelaste reaktsioonide filmimine jne, ja neid tuli kogu aeg silmas pidada ja sageli hiljem kasutada, sest Peteril tulevad ideed väga äkiliselt ning on oluline, et süsteem, st tema ideid toetavad ja sellist spontaanset tööstiili võimaldavad kaadrid oleksid kogu aeg käepärast.”

Nagu teada, on kääbiku keskmine pikkus 1.15. Sellise illusiooni loomiseks kasutati mitmeid tehnikaid, nagu suurusnihkega (st pikemad või lühemad) asendajad, interjöörid, võttepaigad, pealesunnitud perspektiiv (*forced perspective*) ja liikumiskontroll (*motion control*). Suured asendajad (pikkusega vähemalt 2.10) olid sageli kasutusel üleõlavõtetes kääbikutele ülalt alla vaatamas, kui need pikemate tegelastega, nagu Aragorn või Gandalf, rääkisid. Väikesed asendajad täitsid kääbikute kohti stseenides, kus nende nägusid näha polnud.

Valgustus moodustas “Sõrmuste isandas” terve omaette teadusharu. Pole vist liialdus väita, et ühegi teise projekti puhul pole kasutatud nii palju erinevaid valguslahendusi. Kääbikla võttepaika istutati aasta enne võtete algust 5000 kuupmeetrit rohtu, lilli ja juurviljaaedu. Seal filmimisel kasutas Lesnie kuldsete ja roheliste toonidega värviskeemi, kusjuures võtted toimusid kõige eredamas päikesevalguses. Soojust lisas filter 85B objektiivile ees.

Sellega kontrasteerus rändurite järg-

mine peatuspaik, piirilinn Bree, mis oli lahendatud “pimedas ja ähvardavas” võtmes. Isegi sealse kõrtsi kaminatulele oli, võrreldes Bilbo kodukamina rõõmsa oranži leegiga, lisatud haiglast kollakasrohelist toone, et rõhutada paiga rususust. See saavutati digitaalse gradeerimisega.

Haldjate kants Rivendell oli antud sügisvärvides – sel oli ka sümboolne tähendus, kuna haldjate aeg hakkab Kesemaal parasjagu lõpule jõudma. Suur osa sellest efektist saavutati võttepaiga kujunduse, puutöö, taimornamentide ja muu sellisega. Rivendelli esitamiseks kasutas Lesnie loomulikku valgust (*ambient-light*), mida siin-seal läbibistad valgussambad. Koosolekustseen oli väga sooja sügisese pära-stilina värvides, maheda päikesega, mis paistab läbi puude kokkutulekuplatsile. Rivendelli õistes stseenides kasutati lavendelsinist loomulikku valgust, kuuvalgus loodi kas 20K prožektoriga või ksenoonituledega, mille kiirte rõhutamiseks oli kasutatud veidi suitsu.

Moria kaevandustes oli Gandalfil kasutada kaks saua: üks patareitoitel ja teine pirni ja juhtmega. Kohtumine Balrogiga oli tõeline kineetilise valgustuse tulevärk. Lesnie: “**Ian McKellen** (Gandalf) oli ümbritsetud nii paljudest kineetilistest valgustusüksustest, et mul läks arvepidamine sassi. Vaene Ian oli vastamisi kogu tänapäevase valgustehnoloogia arsenaliga.”

Lothlorieni haldjametsas kasutati põhiliselt kaht valgusskeemi. Metsaääred olid väga soojades hilispära-stilina värvides. Efekti tekitamiseks lasti kohtvalgustuspirnidega valgust metsa ühest servast läbi puude. Valgus mitte niivõrd ei valgustanud puud, kui läks nende vahelt läbi, andes nende servadele väga hästi mõjuva oranži tooni. Lothlorienis endas kasutati jahedamaid toone ja lavendlit, et edasi anda paiga ebamaisust. Kasutati samasugust val-

guse hajutamist nagu Rivendelliski, et sedaviisi valgustusstiiliga kaht haldjate elupaika omavahel siduda. Jällegi kasutati loomulikku valgust, kuid madala sooja külgvalguse saamiseks kammiti metsa veel täiendavalt ksenoontuledega. Haldjakuninganna Galadrieli (**Kate Blanchett**) silmadesse täiendava sära saamiseks riputati teda filmiva kaamera ümbrusse sadu jõulutullesid.

Režissöör Peter Jackson: "Enamik filmist ("Sõrmuste vennaskond") on digitaalselt gradeeritud, et anda värvidega edasi teatud meeleolusid ja tundeid. Selle tehnoloogiaga on sisuliselt võimalik pilves ilmaga filmitud stseen töödelda selliseks, nagu oleks seda filmitud eredas päikesepaistes, vee all või kus iganes. Näiteks Rivendellis töömehe välja sügisevärvid, kuid Lothlorienis sinised ja puhtad valged toonid jne. Mis mulle Lesnie juures meeldib, on see, et ta kasutab võimalikult palju looduslikku valgust, olles samal ajal absoluutselt kodus nii traditsioonilise, laialt kasutatava kui ka digitaalse valgustuse tehnoloogiates, ning kuna ta suudab igale stseenile läheneda komplekselt nii kontseptuaalsel, stilistilisel kui ka praktilisel tasandil, võisin kogu "Sõrmuste isanda" valgustuse rahumeeli tema hoolde usaldada."

Võttepaikade ja butafooria kujunduses oli põhirõhk realistlikkusele. Jackson: "Me tahtsime, et lossid näeksid välja, nagu oleks mingi konkreetne kultuur kujundanud need sobituma konkreetse maastikuga. Meie mantra oli: tee see realistlikuks." Kuna kõike elusuuruses ehitada polnud muidugi võimalik (ja arvutigraafikat kasutas Jackson võimalikult vähe), kasutati palju miniatuurseid mudeleid, mis sellele vaatamata paisusid sageli võrdlemisi suureks. Näiteks Baradduri torn valmistati mõõtkavas 1/166, kuid oli sellest hoolimata peaaegu kolmekorruseline. Et Jackson oma miniatuursetele keskkondadele digitaalset taustu eriti ei soovinud, ajas

ta Uus-Meremaa üht parimat loodusfotograafi **Craig Pottenit** mööda saart ringi, et see pildistaks talle päikesetõuse, loojanguid ja kõikvõimalikke muid imeilusaid vaateid. Jackson: "Tolkieni lugedes jääb peaaegu mulje, et tegelased ja lugu on vaid ettekäändeks maastikukirjeldustele... maastikud näivad olevat tema tõeline armastus."

"**Kahes kantsis**" on Sarvelinna 500 kaitsjat vastamisi 10 000 *orc*'iga. Jacksoni firma "Weta Shop" valmistas umbes 1800 *orc*'ide rüüd koos juurdekäiva lateksivahust ja silikoonist *makeup*'i ja raske soomusega. Ülejäänud *orc*'id tekitas **Stephen Regelouse** spetsiaalselt trilooogia jaoks kirjutatud arvutiprogrammiga "Massive", mis kasutab *orc*'ide liigutuste salvestusi loomaks tsükleid, millest saab koostada tuhandepäiseid armeesid, kus iga sõdur end individuaalselt liigutab. "Massive'i" loogika on piisavalt keeruline ja tõhus: näiteks saab *orc*'ide armeele anda käsu inimeste oma rünnata, ja kui *orc* inimest pussitab, siis see kukubki pikali ja sureb.

Ajakirja "American Cinematographer" 2001. ja 2002. aasta detsembrinumbrist refereerinud ERKKI LUUK

Orlando Bloom (Legolas), John Rhys-Davies (Gimli) ja Viggo Mortensen (Aragorn).



KAHEPEALISE REŽISSÖÖRI IROONILINE MAAILM I

JOEL ja ETHAN COENI filmistiilist

ALLAN VALGE

Kui kuulata või lugeda inimeste arvamusi ja kommentaare vendade **Joel** ja **Ethan Coeni** filmide kohta, võib märgata, et umbes iga teise arvaja või kommentaari iseloomustuse jadas esineb noomen "stiil" või adjektiiv "stiilne". Need võivad olla mõeldud eri aspektide kohta filmis, kuid neid kasutatakse ka filmi üldiseloomustuseks. Kui paluda inimesi täpsustada, mida nad selle "stiili" ja/või "stiilse" all mõtlevad, saab õlakehituste ja pauside kõrval vastuseks mõisteid "omapärane" ja "teistsugune".

Sõna "omapärane" tababki tegelikult stiili definitsiooni vahest kõige paremini. "Eesti entsüklopeedia" defineerib stiili järgmiselt:

stiil (lad stilus 'krihvél' < kr), iseloomulike tunnustega kindlalaadiline esitus-, väljendus-, kujundus- või sooritusviis (nt. kõnes., talupojas., jooksus.). [- - -] *Kunst teosele või teoste rühmale omased kunstimeetodist sõltuvad vormielemendid, nende kavatsuslik või spontaanne valik ja ühendamise kord. Vormielementide ja nende sidumise viisi ühtsus, mis iseloomustab kunstiliiki (nt. arhitektuuri, tarbekunsti, skulptuuri, maalikunsti) terve ajastu vältel, [- - -] Ühisk. teadvuse keerukuse kasvades, eriti uuemal ajal, on kõikehõlmav s. lagunenud ja asendunud pms. kunstisuundade, -voolude, koolkondade ja üksikautorite s-ga; samagi autori (nt. P. Picasso) eri loomejärete teosed võivad moodustada omaette s-e. [- - -]

Minnes filmikunstile lähemale: David Bordwell ja Kristin Thompson defineerivad oma raamatus "Film Art: An Introduction" (filmi)stiili hoopis lühemalt, niimoodi:

stiil Ühele filmile või filmide grupile iseloomulik korduvate ja põhiliste filmitehni-

kate kasutamine [- - -].

Kui tavalised filmivaatajad leiavad, et Coenite filmid on "omapärased" ja "teistsugused", võib vahest tõega väita, et nende filmistiil ja filmi väljendusvahendite kasutamine erineb keskmisest tavalisest rohkem ning on eriti kindlate, iseloomulike tunnustega ja kindlalaadilise esitusviisiga.

Käesolevat väidet paistab kinnitavat ka professionaalsete filmikriitikute poolt Coenite filme käsitlevates kirjutistes kasutusele võetud termin *Coenesque* (ingl k), mille võiks eesti keelde tõlkida kui coenlik. Selle terminiga võetakse enamasti kokku ja antakse unikaalsuse märk nende filmide visuaalsele leidlikkusele, tempokale ja teravale dialoogile ning veidratele süžeedele.

Kui filmitegija nimest on loodud ja käibesse viidud termin või mõiste, mis kirjeldab sellele filmitegijale (-tegijatele) eriomast stiili (*à la* hitchcockilik, fellinilik), siis peaks see automaatselt tähendama, et see talle (neile) omane stiil ja tema (nende) filmid on sügavamalt uurimist, analüüsimist ja kirjutamist väärt nii teistele filmitegijatele kui ka ennekoike filmikriitikutele, -teadlastele ja loomulikult -tudengitele. Sellesse üritabki siin kirjutaja käesolevaga anda oma väikese panuse.

Hüpotees, eesmärk, struktuur ja allikad

Hüpoteesiks, mida püüan tõestada, olgu järgmised väited: **Joel** ja **Ethan Coen** on tänapäeva ameerika (ja maailma) filmikunsti omapäraseimad ja äratuntavamad käekirjaga (stiiliga) filmiloojaid, kellele on omane kõrgelt arenenud

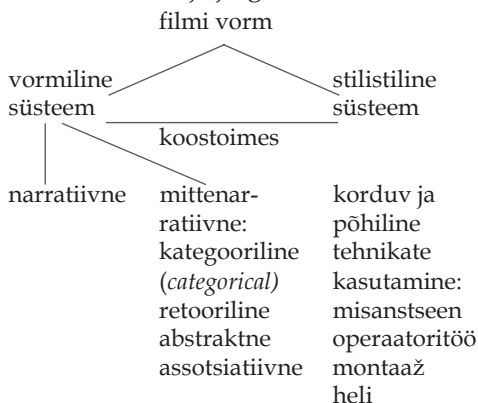


stiilielementide kasutus, mis on välja kujunenud, märgatav ning osaliselt järjepidev läbi kogu nende loomingu. Ja selle tulemusel on Coenid juba praeguseks ajahetkeks ära teeninud väärika koha filmikunsti (aja)loos.

Uurimuse eesmärk on kirjeldada ning analüüsida suhteliselt üldiselt, ent ülevaatlilikult ja võimalikult mitmetest aspektidest stiilielementide kasutamist vendade Coenite poolt oma loomingu. Kaardistada mingil määral nende filmistiil ja tuua välja järjepidevusi, mis jooksevad läbi kogu loomingu või valdava osa sellest, ja erinevusi ning omapärasid ühe filmi piires.

Kirjutise ülesehituse aluseks on võetud filmi formaalse jaotumise skeem David Bordwelli ja Kristin Thompsoni raamatust "Film Art: An Introduction", mille esmatrükk ilmus 1980. aastal ja mis praeguseks on jõudnud juba kuenda jätkuvalt täiendatud trükini. Nimeetatud teos on üks maailma parimaid, võib-olla julgeks väita, et ka parim (paljud asjatundjad – filmiõppejõud ja -kriitikud on seda meelt) filmiõpik, mis üli-süsteemahtliselt rohkete näidete ja pildimaterjali varal lahkab, analüüsib ja kirjeldab enamikku filmi väljendusvahen-

deid ja koostisosi ning nende omadusi. Eespool mainitud formaalse jaotumise skeem näeb välja järgmine:



Järgnevalt keskendun selle skeemi paremale poolele, stilistilisele süsteemile. Iga mainitud tehnika – misanstseen, operaatoritöö, montaaž ja heli – võtab enda alla ühe peatüki ning jaguneb seal omakorda alapeatükkideks. Sarnaselt on ka Bordwell ja Thompson üles ehitanud oma teose peatükid 6–9. Ka enamik kirjutise alapeatükke on pärit nimeetatud autoritelt. Narratiivi ja stsenaariumi analüüsimise ja uurimise olen kõrvalle jättnud, see oleks eraldi töö teema. Loomulikult, tulenevalt filmi kui kunstiliigi eripärast, ei õnnestu stilistilise süs-

teemi eraldamine narratiivist ega vastupidi. Nad on lihtsalt omavahel liiga tihedas kausaalses seoses. Nii et tahes-tahtmata tuleb järgnevalt ette ka narratiivi ja stsenaariumi elementide mainimist ja lahkamist, kuid vaid siis, kui see on möödapääsmatult seotud sooviga paremini ja kujundlikumalt analüüsida mõnd stiilielementi.

Uurimuse tähtsamateks lähtematerjalideks ja allikateks on juba mainitud Bordwelli ja Thompsoni teos "Film Art: An Introduction" ja kunstiliste algallikate ehk Joel ja Ethan Coeni filmide kõrval filmitheoreetilistest ja -analüütilistest teostest veel **Stefan Sharffi** kirjutatud ja 1982. aastal ilmunud "**The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact**". Konkreetselt Coenitele pühendatud kirjandusest ka **Peter Körte** ja **Georg Seessleni** toimetatud "**Joel & Ethan Coen**" (1999) ja ühe filmi valmimist jälgiv ja tähtsamaid valmimisprotsessis osalejaid hõlmav **William Preston Robertsoni** "**The Big Lebowski: The Making of a Coen Brothers Film**". Üldist pilti Coenite loomingust on aidanud luua suur hulk filmiajakirjade artikleid, enamjaolt sellistest väljaannetest nagu "Sight and Sound" ja "Filmihullu", aga ka "Films and Filming", "Ame-rican Cinematographer", "Premier" ja "EPD Film". Ning lugematu hulgal internetis levivaid tõsisemaid ja vähem tõsiseid analüüse, kommentaare, ülevaateid, milleni jõudmine oli suhteliselt lihtne portaali www.imdb.com (International Movie DataBase) kaudu. Kahjuks langevad Coenite puhul ära tavaliselt potentsiaalselt vägagi informatiivsed intervjuud ja pressikonverentsid. Nimelt on Coenite üheks kaubamärgiks intervjuudes ja pressikonverentsidel nii-öelda esinemine esinemise enese pärast, naljategemine (heas mõttes), õige ja fiktiivse info segamine jms. Loovnimestele ju tegelikult igati lubatav.

Siinses kirjutises olen uurinud Coe-

nite seitset esimest teost, alates filmist "**Blood Simple**" (1984) ja lõpetades filmiga "**Suur Lebowski**" (*The Big Lebowski*, 1998), millest piisab küllaldase ülevaate saamiseks ning analüüsi teostamiseks. Kahes hilisemas filmis ei ole toimunud drastilist stiiliuundust ega lisandunud märkimisväärsel hulgal uusi stiilielemente.

Joel ja Ethan Coeni elu ja looming

Joel Coen sündis 29. novembril 1954. aastal USAs Kesk-Läänes Minnesota osariigis Minneapolise eeslinnas St. Louis Parkis, keskmiselt religioosnes juudi perekonnas. Eeslinna igavust aitas peletada venna ja sõprade kambaga ostenud "Super 8 mm" filmikaamera, mille abil saadi esimesed filmitegemise kogemused. Järgnesid kolledžiaastad Berkshire'is ja New Yorgi ülikooli filmikoolis.

Ethan Coen sündis 21. septembril 1957. aastal ja jagas sarnast lapsepõlve oma vennaga, kaasa arvatud kolledž Berkshire'is. Kuid hiljem läksid nende teed lahku. Ethan astus Princetoni ülikooli ja lõpetas selle filosoofia erialal.

Tõsisemasse kunstikino ringkondade huviorbiiti sattusid seni USA *independent*-filmide ja kultusfilmide vaatajate hulgas au sees olnud Coenid pärast 1991. aastal filmile "**Barton Fink**" 44. Cannes'i filmifestivalil osaks saanud auhinnasadu (kus harva, erinevalt näiteks "Oscarite" jagamisest, auhinnatakse ühte filmi rohkem kui ühe tähtsama auhinnaga), mille žürii eesotsas Roman Polanskiga otsustas premeerida filmi koguni kolme peaauhinnaga (esimest korda Cannes'i festivali ajaloo): "Kuldne palmioks" parimale filmile (ühehäälselt – jällegi esmakordselt Cannes'i ajaloo), parim režii – Joel Coen ja parim meesnäitleja – John Turturro. Cannes'i žürii huviorbiidis on Coenid olnud sellest ajast alates iga filmiga ja vahel ka edukalt. Lõplikku kinoelüiti tõsteti Coenid aga 1996. aastal "Oscarite" jagami-



sel, kui filmile “**Fargo**” anti parima originaalstsenariumi (Joel ja Ethan Coen) ja parima naispeaosatäitja “Oscar” (Frances McDormand) ning film jõudis lisaks viies kategoorias “Oscari” nominentide hulka.

Need kaks tiptasemel tunnustus-avaldust on Coenid vastuvõetavaks muutnud ka akadeemilistele ringkondadele ning pärast seda on neist ja nende filmidest rohkem ja tõsisemalt kirjutama hakatud. Ülemaailmse leviku osaks on seniajani siiski saanud vaid kaks tõsi-kriitilisel tasemel raamatut, sakslaste Peter Körte ja Georg Seessleni toimetatud “Joel and Ethan Coen” (1998) ja Carolyn R. Russelli “The Films of Joel & Ethan Coen” (2001). Neist esimese täiendatud ingliskeelset trükki aastast 1999 on, nagu juba mainitud, kasutatud ka käesoleva uurimuse kirjutamisel. Filmi-ajakirjade ja maailma juhtivate päevalehtede huviorbiidis on Coenid olnud alates oma kõrgetasemelisest debüüdist ja seda eriti tõsisemale kriitikale ning analüüsile suunatud perioodikas (“Sight and Sound”, “Cahiers du cinéma”, “Filmihullu” jt).

Coenite filme kirjeldab “The Wallpaper Critical Guide to Contemporary North American Directors” niimoodi:

Nende veidrad ja omavahel segunenud filmid on trotsinud mitmeid Hollywoodi esteetilisi ja kaubanduslikke reegleid, teenides neile kriitika lugupidamist ja filmilembeste lojaalse pooldajaskonna oma oskusega teha klassikaliste ja postklassikaliste Hollywoodi žanriklišeede kuratlikult geniaalseid paroodiaid. [- -] Nende filme on raske kategori-



seerida. Meenutades endisi žanreid, kutsuvad nad vaatajat üles märkama viiteid teistele filmidele ja tähele panema ühtimatusi konventsioonidega ja lahknemusi neist. [- -] Nende filmid valmistavad naudingut neis eneses toimuva mängulisusega, juhtides mõningaid kriitikuid esitama väiteid postmodernsest esteetikast. Teised ülistavad nende filme kui haruldast segu intelligent-susest, paroodiast ja meelelahutusest.

Coenite visuaalset stiili sõnastab William Preston Robertson järgmiselt: *Nende filmidel on selgelt äratuntav välimus: lainurk-objektiivide kasutamine, mis hoolikalt kadreerivad keerulist liikumist, kineetilised kaameraliikumised, kaamera vaatenurgad, mis mõjutatud osaliselt film-noir'i häiritud pahatahtlikkusest, osalt Looney Toonsi multifilmide veidratest, elastilistest loodus-seadustest.*

Vihjaks veel vahest vastuolu ja arusaamatust tekitada võivale sõnastusele artikli alapealkirjas “Joel ja Ethan Coeni filmistiilist”. See on teadlik ja veendunud valik. Kui mõelda sellele, et Coenite filmide tiitrites on režissööriks eranditult vaid Joel Coen, tuleks autoriteooriast kinni pidades neid filme nimetada Joel Coeni ja mitte vendade Coenite filmideks. Kuid selline autoriteooriast rangete kinnipidamine ei oleks praegusel juhul mitte ainult ülekohtune Ethan Coeni suhtes, vaid viiks ka kõiki valejälgedele ja annaks tegelikkusest väära pildi. Kuigi Joel ja Ethan ei ole isegi mitte kaksikud, meenutab nende tihe ja orgaaniline, kohati telepaatiline koostöö pigem ühe inimese tegutsemist, või kui soovite, siiami kaksikuid, kes alati jagavad

mõnd ühisosa ja ei saaks lahutatult elada, käesoleval juhul siis luua. Enamik filmikriitikuid käsitlebki neid alati ühise nimetaja all Coenid või vennad Coenid. Iseloomustamiseks nende orgaanilist suhet on kasutusel ka humoorikas väljend – kahepealine režissöör (*the two-headed director*). Mõlemad koos kirjutavad stsenaariumi, produtseerivad selle, on režissöörid, tihti teevad montaaži. Ning ühe või teise venna poolt loomeprotsessi antud panus on varieeruv ja seda on võimatu täpselt mõõta või kindlaks määrata.

Paraku jääb sõnadest visuaalse kirjeldamisel alati väheks, kaugeltki kõike ei suuda edasi anda. Kahjuks võib nõustuda Stefan Sharffi kirjutatuga. *Ma olen sellest hoolimata teadlik, et ei ole midagi nii üksluist kui lugeda verbaalset kirjeldust sellest, mis on ipso facto (fakti enese tõttu) visuaalne kogemus.*

1. MISANSTSEEN

1.1 Dekoratsioon ja võttekeskkond

Coenite visuaalne võimekus ja kujutlusvõime avaldub suurepäraselt kogu misanstseeni ulatuses, sealhulgas ka võttekeskkondades ja dekoratsioonides (*setting*)*, kus nende veidrate tegelaste veidrad teod aset leiavad. Visuaalselt võimekuselt võib Coenid kindlasti võrrelda kinoajaloo suurimate pildimeistritega. Ka tummfilmi klassikutega. Parimatel juhtudel töötavad Coenite stseenid täielikult ka helita.

Dekoratsioonil on Coenite filmis täita oluline narratiivne roll. See mitte ainult ei kommenteeri ega väljenda seal viibivate tegelaste eluviisi, positsiooni jm, vaid viib ka süžeed edasi ja annab rohkem infot kui triviaalne dialoog. Dekoratsioon on Coenitel enamasti väga kohalolev, harva on see taandatud nullini, harva on see vähem tähtis, kui tege-lased selle sees.

Kõige huvitavamatel juhtudel areneb dekoratsioon või võttekeskkond sellele tasemele, et sellest saab omaette

tegelane, karakter, oma psüühikaga, mis determineerib oma võimsuse tõttu peaja kõrvaltegelaste elu ja saatust. Parimad näited sellest on **“Fargo”** (1996) talvised lumekõrbed, mets filmis **“Milleri risttee”** (*Miller’s Crossing*, 1990) ja hotell **“Earle”** filmis **“Barton Fink”** (1991). Need kõik on lummuvalt ähvardavad. Räpane ja kummituslik hotell **“Earle”** on samal ajal ka metafoor kahe meespeosalise ebastabiilsest psüühilisest seisundist – noore stsenaaristiks hakanud draamakirjaniku Barton Finki, kes vaevleb kirjutuskrambi küüsis ning on reaalsusest ja tegelikkusest irdunud, ning tema naabri, ülekaalulise sarimõrvvari Charlie Meadowsi, kelle suurim tragöödia on, et keegi teda ei kuula.

Coenite filmide tegevuskohaks on tavaliselt linn. Loodus on vaid paik, kuhu satutakse, sageli vastu enda tahtmist, ja mis on tegelastele mitteomane ning võõras ning valdavalt ähvardav või kurjakuulutav, kui mitte suisa eluohtlik. Jällegi võiks näiteks tuua metsa filmist **“Milleri risttee”**, mis on kasutusel gangsterite mahalaskmispaigana, või **“Fargo”** lumeväljad, kuhu tibatillukesed tegelased ära kaovad ja mille mõõtmatu avarus neil üle mõistuse ja jõu käib. See aga ei tähenda, et linnakeskkond Coenite tegelastele sugugi vähem ohtlik või sobivam oleks (see kehtib eelkõige peategelaste kohta). Tegelaste traagika põhjuseks, vahel ka sündmuste käivitajaks ongi nende konflikt või ebamugavus neid ümbritsevaga. Suureks erandiks on vaid filmi **“Suur Lebowski”** (*The Big Lebowski*, 1998) üks peategelasi Dude (**Jeff Bridges**), kes imeliselt kiiresti mugandub iga paigaga, kuhu satub; kuid ka teda ja süžeed liikumapanevaks jõuks on muutus keskkonnas, tema majas, kus rikutakse meeter korda meeter vaip, mille tagajärjel on Dude’i arvates lõhutud ruumi stabiilsus.

Kuna Coenite filmid on enamasti žanrifilmid, mis siis neid žanreid vastavalt parodeerivad või edasi arendavad, keh-



tivad ka dekoratsioonide disainis teatavad piirangud ja konventsioonid. Coenitele on omased väga žanritruud dekoratsioonid, mille keskel tegutsevad aga sellele žanrile vägagi mitteomased tegelased või kus on žanrile mitteomane tegevustik. Parimateks näideteks on 1920.–1930. gangsterifilm ja "Milleri ristitee", "Suur Lebowski" ja *film-noir*. Aga ka segatud žanrist "Arizona juunior" (*Raising Arizona*, 1987), *screwball*-komöödia/*road-movie*/vanglafilmi, ning koolkondadest "Barton Fink" ja saksa ekspressionism.

Coenid ei eelista paviljonivõtteid välisvõttepaikadele ega vastupidi. Valiku dikteerivad stsenaariumi vajadused, sobivate välisvõttepaikade olemasolu ja rahalised võimalused.

Rekvisiidid töötavad unisoonis dekoratsioonidega, kuid kui viimased on rohkem ekspressiivsed, siis rekvisiidid aitavad luua autentset ajastu meeleolu ning on seetõttu realistlikud ja oma ajastule truud, näiteks filmi "Suur Lebowski" piipar, mobiiltelefon, autod; "Barton Finkis" kirjutusmasinad, voodid jm.

Nii rekvisiitidel kui ka enamasti dekoratsioonidel on aga üks ühine väline omadus. Nad ei ole ajastu või tüübi ülistilleeritud kõige tüüpilisemad ja äratuntavamad esindajad, mis juba sageli oma olemuses lähenevad paroodiale. Ent nad ei ole ka mingid pooltoonid. Kuigi nende abil võidakse luua paroodiat, ei ole nad seda ise.

Sageli muutuvad Coenite rekvisiidid erinevateks motiivideks. Peale üksikute motiivide on igas filmis olemas üks vä-



ga nähtavas asendis ja väga kesksel kohal olev ning seetõttu tohutu jõuline motiiv. Selle rolli saab sageli endale mõni rekvisiit või taustakujunduselement. Võimsaimaks näiteks ringi või nulli motiiv, mis läbib filmi "**Hudsuckeri volikiri**" (*The Hudsucker Proxy*, 1994), olles küll peategelase leiutatud hula-hula rõngas või selle joonis, kohvitassi jäetud ring ajalehel, ingli nimbus või erinevad ümarad kellasihverplaadid. Aga rekvisiitmotiivid on ka filmi "Barton Fink" hotellitoa seinal olev banaanpilt naisest rannal ja "Suure Lebowski" olematu miljon dollarit, mille ümber keerleb süžee, või taustakujunduses erinevad tähekujundid. Sümbolistlikus mõttes nimetab Georg Seesslen neid tühjadeks märkideks:

Need tühjad märgid ei ole mitte abivahendid, vaid täieliku seisaku sümbolid, esinedes seal, kus traditsiooniline kino toob esile "moraali".

Vahest kõige tähelepanuväärsem näib, et Coenitel on palju visuaalseid motiive, mis kulgevad läbi kogu nende loominguga. Neist üks on vähe tähtsana tunduv rekvisiit – suur, läikiv kirjutuslaud, mis kuulub rikkale, autoritaarsele vanemale mehele, kes seisab tee peal ees meespeategelase plaanide ja unistuste täitumisel. Enamik Coenite loomingut läbivaid motiive kuulub aga teistele misanstseenielementidele ja seetõttu neist edaspidi.

Miniatuurseid dekoratsioone kasutavad Coenid üldiselt vähe. Üheks põhjuseks on kindlasti nende suur maksumus. Nad peavad enamasti leppima

reaalselt eksisteerivaga. Märkimisväärse erandina, kus Coenid said oma fantaasia vabaks lasta, olgu mainitud "Hudsuckeri volikirja", mis oli Coenite seni lähedasim koostöö Hollywoodi kõrgliigaga (filmi üheks tootjafirmaks oli tuntud ja eduka märulifilmide produtsendi **Joel Silveri** ettevõte). Seal kasutati miniatuurseid dekoratsioone laialdaselt, luues nende abiga groteskse, vertikaalsete aktsentidega *art-deco* ja fašistliku arhitektuuri sümbioosiga pseudo-New Yorgi.

Lavastuskunstnikke (*production designer*) on Coenitel aja jooksul olnud kolm: **Jane Musky** (kaks esimest filmi), **Dennis Gassner** ja **Rick Heinrichs** (kaks viimast).

1. 2 Kostüüm ja grimm

Coenite tugev misantseenitunnetus hõlmab loomulikult ka tegelaste visuaalset ilmet – riietust, aksessuaare ja jumesust. Nende kostüümikujunduse kontseptsiooni võib jagada kaheks. Esimese rühma moodustavad "Milleri risttee", "Barton Fink", "Hudsuckeri volikirja" ja "Fargo", kus kogu garderoob on allutatud kindlale värvi- või toonide gammale, mis on kooskõlas tausta ning dekoratsioonide toonide ja värvidega. Näideks olgu "Barton Fink", kus domineerivad tumedad pruun ja beež, kulunud või kreemjates toonides, ja "Fargo" oma ühtlaselt külmade ja luitunud toonidega. Teises rühmas on ülejäänud, "Arizona juunior", "Blood Simple" ja "Suur Lebowski", kus põhiideeks on selle keske värvigamma puudumine, kus iga tegelase kostüüm on autonoomne.

Värvide stiliseerituse kõrval on aga kostüümid muidu autentsed-realistlikud, ajastu- ja karakteritruud (ka näiteks kulunud, loe: kulutatud, kui vaja), iseloomustades oma kandjat ja tema päritolu.

Veel üks kostüümialane iseärasus. Ükski Coenite tegelane ei muuda oma riietusviisi, stiili, süžee edenedes. Selle

põhjused on Coenite ideoloogias – ükski nende tegelane ei tee süžee piires läbi muutust, isegi mitte peategelased. Nad jäävad selleks, kes nad on, ükski katsumus neid ei muuda, ega õpeta elu neile midagi. Isegi kui nende positsioon või elukorraldus teiseneb.

Kostüümid võivad visuaalsete elementidena vihjata ka filmi sisu sügavamale filosoofiale. Vihje sellele, et Barton Finki ja tema sarimõrvarist naabrit Charliet võib tõlgendada ka kui ühe isiksuse kaht poolust – allasurutut (teadvus) ja määratsevat (alateadvus) – annab just Bartoni ja Charlie sarnane, paaril juhul üksüheselt identne riietus.

Kostüümi, eriti mõne aksessuaari visuaalsele informatiivsusele või toimimisele rekvisiidina toetuvad tugevalt žanrifilmid ning kindlasse ajalisel või ruumilisse punkti paigutatud filmid. Nii on teostes "Milleri risttee", "Barton Fink", "Hudsuckeri volikirja", "Fargo" ja "Suur Lebowski" kõikvõimalike riietusesemete, mütside, relvade, ehete jm osatähtsus ning väärtus infokandjana ka hoopis suurem.

Sama kehtib ka grimmielementide kohta: soengud, parukad, habemed, *make-up*. Grimmi osa Coenitel on, nagu ameerika filmis enamasti tavaks, jätta võimalikult realistlik, ent esteetiline mulje näitlejast. Erandiks on "Barton Fink", kus enamiku tegelaste higised, habemetüükas või haiglaslikes toonides näod on vägagi ekspressionistlikud. Teistes filmides on seda üksikud ekstsentrilised karakterid, kelle grimm kannab ka olulist infot nende kohta, näiteks "Milleri risttee" Bernie Bernbaumi (**John Turturro**) tugev meik kui vihje homoseksuaalsusele. Üldiselt ülikeerulisi grimme ei kasutata, kummi ega lateksit ammugi mitte.

Näitena kostüümi või grimmi muutmisest motiiviks olgu toodud "Milleri risttee" ja Tom Reagani (**Gabriel Byrne**) kaabu, mis tal filmi jooksul korduvalt peast lüüakse ja mida ta on sunnitud ta-

“Hudsuckeri volikirj”. Tim Robbins (Norville Barnes) ja Paul Newman (Sidney J. Mussburger).



ga ajama. Selle sümboli kohta on esitatud rohkelt erinevaid interpretatsioone. Jäägu need hetkel arutamata.

Läbi kõigi filmide esinev grimmimotiiv on iseäralikud, kohati üliveidrad, naeruväärsed soengud. Piisab vaid, kui heita pilk Barton Finkile või H. I-le (**Nicolas Cage**) “Arizona juunioris”.

Ning vahel võib kostüümielemendist sõltuda koguni tegelase elu – “Hudsuckeri volikirja” huvitavas vaheepisoodis sõltub aknast väljarippuva Sidney Mussburgeri (**Paul Newman**) pääsemine tema pükste topeltõmbluste olemasolust või puudumisest. Need topeltõmblused vihjavad otseselt ka tegelase iseloomujoontele, Mussburgeri ihnsusele, kes neid ei soovinud, kuna need on kallimad, ja tema rätsepa heatahtlikkusele, kes need tasuta ikkagi õmbles.

1.3 Valgustus

Tähtsaim tegur, mille järgi Coenid määravad oma valgustuskontseptsiooni, tundub olevat nende filmi žanr. Ameerika žanrifilmides on valgustuse alal kindlalt välja kujunenud töökspidamised ja kirjutamata reeglid. Heledas tonaalsuses (*high key*), kus heleda ja tumeda kontrast on väiksem, filmitakse komöödiad, draamad, seiklusfilmid. Tumedas tonaalsuses (*low key*), kus heledate ja tumedate osade kontrast on suur, tehakse *film-noir*, müstilised filmid, *thriller*’id ja *horror* ehk õudusfilmid. Ning kuigi Coenid ka ühe filmi raames vahel žanreid segavad, jääb valgustuses domineerima üks, välja arvatud filmis “Suur Lebowski”, kus segatakse olene-

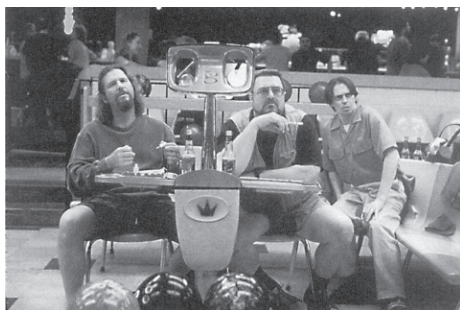


“Fargo”. Frances McDormand (Marge Gunderson) ja John Carroll Lynch (Norm Gunderson).

valt stseenist nii heledat kui tumedat. Nii on tumedas tonaalsuses *noir* “Blood Simple”, müstilised ja saksa ekspressionismi mõjudega “Barton Fink” ja “Hudsuckeri volikirj”. Ning heledas tonaalsuses *screwball*-komöödia “Arizona juunior” ja gangsteridraama “Milleri risttee”. “Fargo” valgustust ei determineeri mitte niivõrd žanr, kuivõrd dokumentaalfilmi esteetika, mida ka nii mõnegi muu tehnika puhul järgiti. See eeldas loomulikult võimalikult realistlikuna paistvat valgustust, mis ei tähenda, et sellega vähem tööd oleks tehtud. Realism on ju lihtsalt teistsugune võimalus asjade disainimiseks ja stiliseerimiseks.

Oma kunstilistes nägemustes ja ideedes Coenid järeleandmisi ei tee, ent kuna režissööri soovitud valguskujunduse reaalselt paigaldust juhhib siiski lavastusoperaator, on Coenite filmidel üks üsna ilmne erinevus. Nimelt kolme esimese ja nelja järgneva filmi vahel. Ja vahe tuleb just erinevatest lavastusoperaatoritest, kelleks olid vastavalt **Barry Sonnenfeld** ja **Roger Deakins**.

Kuna Deakins on dokumentaalfilmi taustaga operaator, on ta ka mängufilmi kaasa toonud ühe sugugi mitte halva harjumuse, mida ta ise tunnistab ja mis misanstseeni usutavust üsna palju mõjutab. See on eelistus kasutada nn misanstseeni motiveeritud valgustust ehk siis valgusallikaid, mis kuuluvad misanstseeni (lambid, kaminad, päike jm). Kuigi neid tuleb võimendada ja toetada, lisavad nad, nagu juba mainitud, usutavust, kui vaataja tajub valguse lähteallikat. See on suhteliselt lihtne pa-



viljonivõtetel ja päikesepaistelisel kohal. Välisvõtetel ja eriti öösel on see aga peaaegu võimatu või nõuab suuri kompromisse.

Sonnenfeldi valgustatud filmides aga seevastu langeb valgus sageli nähtavalt misanstseneist väljastpoolt. See võrdlus ei tähenda, et üks või teine valgustamisviis oleks parem või halvem või et ühega saaks anda edasi midagi, mida teisega ei saa. Kõnekaid valgustuslahendusi on mõlemalt mehelt.

Valguse kvaliteedi (*quality*) koha-pealt võib öelda, et Coenid kasutavad valdavalt pehmet (*soft*), n-ö pilves ilma valgust, mis jätab kontuurid ning valguse ja varju üleminekud pehmemaks ja mahedamaks. Tugevat (*hard*) valgust, mis jätab teravad kontuurid ja süsimustad varjud, võib näha vaid mõnes stseenis esikfilmis “Blood Simple”.

Valguse värvuse muutusi ühe filmi piires Coenid ei kasuta. Ühele värvusele jäädakse truuks läbi filmi. Värvus võib esineda külmadest toonidest (“Hudsuckeri volikiri”) soojadeni (“Barton Fink”) vastavalt vajadusele. Värvust kasutab lavastusoperaator Deakins ka filmile ühtlase ilme, õieti tooni andmiseks, mis aitab ühtlustada paljudes eri paikades filmitud ja asetleidvaid stseene. Nii “Fargo” kui ka “Suur Lebowski” õövõtted on valgustatud läbi kergelt oranžide filtrite.

Valgustuse suunal ehk valguse misanstsenei tuleku suunal on suur tähtsus filmides “Blood Simple”, “Barton Fink”, “Hudsuckeri volikiri”, aga ka filmis “Suur Lebowski”, kus suunal on to-

hutu ekspressiivne väärtus ning kus valgustus on parimal juhul kõnekaim misanstsenei element. Tugevad, valgusele ja varjule üles ehitatud kompositsioonid annavad edasi tegelaste psühholoogilist seisundit, ohtlikkust, mõtteid ning vihjavad tulevatele sündmustele. Neis varieeruvad Coenitel vastavalt vajadusele kõik suunad, nii otse-, taga-, kül- kui ka alt ja ülalt tulev valgus.

Parimate ja ekspressiivsemate valgustuse näidetena võiksid kõne alla tulla stseen filmist “Blood Simple”, kus pimedasse tuppa põgenenud peategelast Abbyt (**Frances McDormand**) jälitava tapja (**M. Emmet Walsh**) seina tulistatud kuuliaukudest tulvavad valguskiired justkui pikad sõrmed haaravad ohvri järele ja kujutavad Abby olukorra lootusetust ja pääsemise võimatust, ja “Hudsuckeri volikirja” Sidney Mussburgeri (**Paul Newman**) pikkade teravate varjudega kabinet ja selle omaniku filmimine musta silueta, mis mõlemad rõhutavad tema halbu kavatsusi ja ebainimlikkust, aga samuti kogu filmi “Barton Fink” hämar ja rämpse mulje jättev valgus. Kuid ka hele tonaalsus võib olla kõnekas. “Arizona juuniori” ülevalgustatud stseenides on tunda tegelaste maitsetust, lamedust ja pinnapealsust sügavuse puudumise ja kahemõõtmelise tõttu.

1.4 Tegelaskujude väljenduslikkus ja liikumine

Coenite puhul tähendab see lihtsalt näitlejate väljenduslikkust ja liikumist (näitlemine), kuna nad ei tegutse ei abstraktse filmi vallas ega kasuta narratiivses kinos kasutusel olevaid mitteainimfiguure (näiteks roboteid), ei arvuti ega tavalise animatsiooni abil looduid.

Näitlejad ja näitlemine on aspekt, millele tänu staarikultuse levikule pühendatakse süžee ja faabula kõrval kõige enam tähelepanu ja kriitikakolumnide ridu. Ning valdav enamik kõikidest

kriitikutest ja arvamuseavaldajatest ei ole Coenite näitlejate ja nende näitlemise kritiseerimise-hindamise võtit ära tabanud. Eriti on ameerika filmikriitika omaks võtnud ning hindab Hollywoodi pakutud näitlemisstiili, mis ühelt poolt oleks justkui realistlik, aga teiselt poolt sisaldab sümpaatsust võitvat ja tunnete-le mõjuvat jõulisust, südamlikkust, heroilisust ja traagilisust. Ning selle skaalaga on võimatu Coenite näitlejaid hinnata, sest sellel skaalal jõutakse umbteeni, valejälgedele. Võti Coenite teoste näitlejatööde hindamiseks on tegelikult ime lihtne, kui vaid selle peale tulla. See peitub arvestamises Coenite tegelaste tüüpide süsteemiga, mis on omalaadne *commedia dell' arte* süsteem, nagu seda nimetab Georg Seesslen. Ning tõesti, kuigi *commedia dell' arte* le omane teksti improviseerimine puudub, on Coenite filmid esmapilgul nagu rahvalik komöödia, ent selle alt kumab täpselt välja töötatud ja lõputult interpretatsioonivõimalusi pakkuv psühholoogiline ja filosoofiline süsteem. Ning kuna näitlemise hindamise võti peitub mainitud tüüpide süsteemis, siis sellest lähemalt. See tugev süsteem, täis vägagi äratuntavaid tüüpe, läbib kogu Coenite loomingu, ehkki esimeses filmis "Blood Simple" ei ole see veel täielikult välja kujunenud. Erandjuhtudel võib üks või teine vähem tähtis tüüp sõltuvalt filmist ka puududa.

Seoses rekvisiidiga mainisin suure läikiva laua taga istuvat autoritaarset vanemat meest. Tema käes on Coenite filmides võim, eelkõige raha võim. Ta on sügaval kapitalistlikus elukorralduses, ta on konservatiivne patriarh, Freudi mõistes isakuju. Parimad näited oleksid filmistuudio boss Jack Lipnick (**Michael Lerner**) "Barton Finkis" ja Jerry Lundegaardi äi Wade Gustafson (**Harve Pressnell**) "Fargos".

Temaga ristuvad Coenite meespeategelase, kangelase (antikangelase?) teed. Peategelasel on mingi sageli väga

lihtne ja tagasihoidlik unistus või soov, mida ta loodab teoks teha, näiteks tootmisse viia hula-hula rõngas ("Hudsuckeri volikirj") või ehitada parkla ja teenida sellega oma perele elatist ("Fargo"). Kuid see mees on selle unistuse teostamisel ette võtnud rohkem, kui tema füüsilised või vaimsed võimed lubavad, peale selle on ta meie mõistes reaalsusest, reaalse elu reeglitest irdunud ning näib oma idealismiga lihtsameelne või koguni kergelt ebanormaalne nagu Norville Barnes (**Tim Robbins**) "Hudsuckeri volikirjas" või H. I. (**Nicolas Cage**) "Arizona juunioris". See on poja-kuju. Tema ja tema unistuste ette jääva isakuju vahel tekib draamaks vajalik konflikt.

Nende kahe mehe kõrval on naispeaosaline, kes vahel võib olla ka sündmuste kaudne algataja: Verna (**Marcia Gay Harden**) "Milleri risttees" või Ed (**Holly Hunter**) "Arizona juunioris". See on tüüp, kellel on kogu olukorrast ja oma võimetest parim, realistlikum ja tervemõistuslikum ülevaade, ehedaim näide on Marge Gunderson (**Frances McDormand**) "Fargos".

Peale nende peategelaste tüüpide on Coenitel olemas veel absurdne paar, mis pakub koomilist vaheldust ja lõdvestust isa – poja konfliktis. Absurdse paari võivad moodustada kõrvaltegelased, nagu inimröövlid Carl ja Gaer (**Steve Buscemi** ja **Peter Stormare**) "Fargos", vanglapõgenikest vennad Gale ja Evelle (**John Goodman** ja **William Forsythe**) "Arizona juunioris". Või moodustavad peategelased koos olles ise selle paari, nagu Barton Fink ja Charlie Meadows (**John Turturro** ja **John Goodman**) "Barton Finkis".

Tüübiks on veel brutaalne tapja või demonlik viirastus, kes ilmub peategelasele või jahib teda, nagu mootorrattaga palgamõrvar Leonard Smalls (**Randall "Tex" Cobb**) "Arizona juunioris". Kuhugi tüübi ja motiivi vahele jääb paks karjuv mees või mehed (karjumine leiab

aset enamasti vaid üksikutes stseenides, kuid selline on kindlalt igas filmis), näiteks Walter Sobchack (**John Goodman**) "Suures Lebowskis" või Waring Hudsucker (**Charles Durning**) "Hudsuckeri volikirjas".

Käsitletud süsteemi arvesse võttes oleks nn realistlik lähenemine näitlemisele halvim võimalik valik. Selliste karakterite loomine nõuab suurt stiliseeritust ja ülenäitlemist, liialdusi. Ka ühe rolli piirides võib vajalikuks osutuda kogu tunnete skaala miinimumist maksimumini, totaalsest ilmetusest psühhosini. Coenite kirjutatud rollid eeldavad sageli suurt füüsilist liikumist. Tekst ja selle esitus ei ole vähetähtis, kuid lisaks sellele eeldavad rollid suurt kineetilist energiat, liikumist. Parimal juhul on need liikumisele üles ehitatud rollid tummfilmi klassika tasemel, näiteks olgu toodud Norville Barnesi osa (**Tim Robbins**) "Hudsuckeri volikirjas", eriti aga stseen Sidney Mussburgeri (**Paul Newman**) kabinetis, kus paari minutiga saabub kaos.

Coenitele on iseloomulik suur kontroll näitlejatööde üle. Näitlejate improviseerimise suhtes kehtib kui mitte just keeld, siis vaikiv kokkulepe sellest hoiduda, vähemalt mis puudutab teksti. Ka üldisemad rollilahendused ja iga stseeni tähtsamad detailid töötatakse välja koostöös näitlejaga. See loomulikult kitsendab näitlejate valikuid, kuid professionaalsus paistabki ju sageli välja kitsamates raamidest.

Nendelt alustelt lähtudes on Coenite filmide osatäitjate mäng olnud alati oma tüübile väga hästi vastav, seetõttu väga õnnestunud, järelikult professionaalne ja hea. Üks või teine osa annab näitlejale loomulikult erinevad võimalused, erinev on osa sügavus ja ulatus, selle mitmeplaaniilisus. Barton Finki roll tagab võimalused sügavamaks ja laiemaks interpretatsiooniks kui näiteks The Dude "Suures Lebowskis".

Coenitel on olemas hulk nn õukon-

nanäitlejaid, keda kõiki kohtab kolmeneljas, mõnda isegi viies filmis. Nendeks on **Steve Buscemi**, **John Goodman**, **John Turturro**, **Frances McDormand**, **John Polito**; nad kõik on ameerika *independent*-filmis ja aeg-ajalt ka Hollywoodi *mainstream*-kinos kasutatavad hinnatud karakternäitlejad. Nende kõrval on nii pea- kui ka kõrvalosades olnud suur hulk kõrgelt hinnatud kunstnikke nagu näiteks **Nicolas Cage** ja **Holly Hunter** "Arizona juunioris" ning legendaarne **Paul Newman** "Hudsuckeri volikirjas". Aga samuti britid **Albert Finney** ja **Gabriel Byrne** "Milleri risttees". Või siis Hollywoodis ja mujalgi hinnatud **Jeff Bridges** "Suures Lebowskis", **Tim Robbins** "Hudsuckeri volikirjas", mitmetes rollides tähelepanu äratanud **William H. Macy** "Fargos" ja **Julianne Moore** "Suures Lebowskis".

(Järgneb)

ALLAN VALGE (sünd. 31. mail 1979 Tallinnas) on õppinud Tartu Ülikoolis filosoofiat, 2000 – 2001 Kieli ülikoolis ja lõpetanud Tallinna Pedagoogikaülikooli 2002. aastal kultuuriajaloolasena. Käesolevaga algav ja kolmes järgmises ajakirjanumbris avaldatav vendade Coenite stiili käsitus põhineb Valge bakalaureusetööl. Juhendajaks oli Eesti Filmi Sihtasutuse peapekspert Jaak Lõhmus, konsultandiks Pedagoogikaülikooli filmi ja video õppetooli professor Rein Maran.

* Paljude erialaste terminite ja mõistete kasutamisel on uurimuse autor pärast nende esmakordset tekstis mainimist lisanud sulgudes ka ingliskeelse vaste. Kuna eestikeelne filmiterminoloogia on korrastamata ja autori erialane haridus on olnud valdavalt võõrkeelne, siis arusaamatuste vältimiseks ja sõnavaras orienteerumiseks on uurimuse lisas ära toodud käesolevas töös kasutatud terminoloogia – eestikeelsed mõisted ingliskeelsete vastetega.



Harri Kospu foto

TAAVI EELMAA

Taavi on justkui uinuv kaunitar, eemal teistest, kes ootab, et meeldivad inimesed teda ärataksid. See on nagu Slavoj Žižeki kirjeldatud naise depressioon, letargia, millest mees peab naise äratama.

Ometi on Taavi viimastel aastatel kõvasti mehistanud, kaotamata samas oma lihvi. Kõike kontrollib Taavi puhul mõistus, mis alguses võib kammitseda, aga samas ei lase teha odavaid lahendusi. Kohati on ta kapriisne ja heitlik, peab mõtteid, mille väljendus nõuab tihti katkendlikku ja ekspresionistlikku stiili. Sellisena on ta just õige näitleja teatrile, kus valitseb otsiv vaim. Arvan, et Taavil ja Krahlil on kindlasti suur tulevik. Juba praegu on nad probably the best theatre in the town. Nii arvab **Taavi Eelmaast** režissöör **Rainer Sarnet**, kellega koos on tehtud mitu filmi ja kelle teatridebüüdis **“Lumi” Von Krahli Teatris** mängib Taavi meespeaosa.

Taavi Eelmaa sündis 15. juunil 1971. aastal. Tema isa **Aleksander** on näitleja

ja ema **Reet** kultuuritöötaja. Tal on noorem vend **Sander-Ott** ja õde **Liisi**, kes õpib Kunstiakadeemias stsenograafiat. Lapsepõlvkodu oli Tulika tänaval taksopargi lähedal. Kui Taavi oli teismeline, kolis perekond Lasnamäele. Lasteaias käis ta Tondil, õppis Tallinna 4. keskkoolis Nõmme teel. Algul oli ta päris hea õpilane, hiljem tekkisid uued huvid ja ta tahtis lugeda teisi raamatuid, kui koolis sunniti. Kuuendas klassis avastas ta **Edgar Allan Poe** kogumiku **“Kae v ja pendel”**, see raamat meeldis talle hirmsasti ja seda siiani.

Taavi õppis kunstiklassis, kuigi ta tunnistab, et erilist joonistamise annet tal ei olnud. Kuid valida oli vaid kunstiopetuse ja masinakirja vahel. Kooli ajal käis ta aasta Pioneeride Palee näiteringis, kuid mitte sellepärast, et ta oleks tahtnud näitlejaks saada. Pigem kooliõe **Ene-Liis Semperi** pärast, kes seal käis ja kes talle kangesti meeldis. Tegelikult tahtis ta väiksena saada hoopis mootorrattavõidusõitjaks, humoristik – teadvustamata endale, mida see üldse tähendab – ja merebioloogiks: ta oli vaadanud mingit raamatut, kus olid sees pildid kalmaaridest ja igat sorti veevalustest satikatest.

Pärast keskkooli ei teadnud ta õieti, mida teha. Ja ta asus õppima Usuteaduse Instituudis teoloogiat, samal ajal töötas ta Pühavaimu kirikus. Oli kirikuteenner, täitis kantseleiametniku kohustusi, vahel oli valvur ja löi ka kella. Niimoodi paar aastat ja see aeg meeldib talle tagantjärele.

1992. aastal astus ta Lavakunstkooli, et õppida lavastajaks, paari aasta pärast sai talle aga selgeks, et temast tuleb ikkagi näitleja. Lavakaajast Taavile eriti helgeid mälestusi ei ole jäänud, samas ei saa öelda, et see aeg oleks olnud masendav. Mõned aastad kursusekaaslastest vanemana oli ta elus juba üht-teist näinud ning suuri avastusi sel ajal ei toimunud.

17. lend lõpetas 1996. aastal. Kursust juhendas **Kalju Komissarov** ja Taaviga koos õppisid **Tiit Palu**, **Ain Prosa**, **Külli Koik**, **Rene Reinumägi**, **Kaido Veermäe**, **Indrek Saar**, **Marika Barabanštšikova**, **Pille Lukin**, **Velvo Väli** jt. Eriti hea klapp oli tal **Peeter Raudsepaga**, kelle lavastustes on ta mänginud, need meeldivad talle siiani. Üks koolilõpu rolle oli nimiosa Raudsepa lavastatud **Georg Büchneri "Woyzeckis"**.

Pärast kooli töötas Taavi kuus aastat Draamateatris, seal kus ta isagi. Tööd oli piisavalt nagu kõigil – kolm-neli rolli aastas. Laval oli eriti heaks partneriks **Mait Malmsten**. Kokku viis neid **Georg Malvius**, nimetagem menutükke **Tony Kushneri "Inglid Ameerikas"** (1996) ja **Charles Dickensi "Nicholas Nickleby elu ja seiklused"** (1997), viimases mängitud Smike'i roll tõi talle aasta parima meeskõrvalosatäitja preemia.

Eriti on talle aga korda läinud kõik tööd koos **Mati Undiga**, ennekõike **David Henry Hwangi "M. Butterfly"** (1999), aga samuti **Oskar Lutsu/Mati Undi "Täna õhta kell kuus viskame lutsu"** (1998) ja **Sławomir Mrożeki "Tango"** (2001). "M. Butterflys" oli Taavi partneriks taas **Mait Pille-Riini Purje** on kirjutanud: *Esmapälgul on Taavi Eelmaa ka "Butterflys" eelisolukorras. Tema roll on ekstravagantsem ja eksootilisem: hiina näitleja Song Liling, mees, kes kehastub hingestub naiseks, René (Malmsten) unelmate Butterflyks. Väreleva liblikana "preili Song" näitelavale ilmubki, graatsiliselt illustreerides stseene ooperist "Madama Butterfly". Algul kannab ta maski, aga häälekõlas maski all on kohe varjamatult mehelikke, võimukaid toone.*

Taavi Eelmaa rollis on brutaalsuse ja hapruse imelik kombinatsioon. Song Liling on näitleja, aga ka näitlev lavastaja: ta joubub võimest mängu valitseda, reegleid dikteerida. Sisimas jääb Song iseteadvaks kunstnikuks, sõltumatuks loovisiksuseks ka spiooniks värvatuna. Songi Butterfly-män-

gu aga libiseb talle endalegi ehmatavaid hetki, mil piirid ähmastuvad, pind on jalge alt kadumas. Sugestiivne on siis tema balansseerimine tõeluse kuristiku serval – tasakaalu lõplikult siiski kaotamata, sest ikka kahmab ta tühjusest õige repliigi või reaktsiooni, millega partner René üle mängida.

Mati Undi kohta ütleb Taavi, et ta on haritud inimene, ta on vaimukas ega räägi lollusi, ja see on kõige tähtsam. *Ta oskab väga hästi innustada oma karismaatilise isiksuse säruga.*

Draamateatris oli Taavile algul kõik huvitav, aastatega tuli aga tüdimus, tekkis mõte, et ei tahagi enam näitlemisega tegelda, erandiks jäi töö Undiga. Selgeks sai riigiteatri süsteemi teatav lodevus. Ja just siis vajati Von Krahlis üht meesnäitlejat, ning Taavi oli juba varem mõelnud, et kui ta tahaks kusagil veel näitleja olla, siis ainult seal.

2002. aasta augustist on Taavi Von Krahlis. Esimesena tegi ta kaasa **Tiit Ojaso** lavastuses "**No More Tears**" (2002), mis oli kokku pandud **Yukio Mishima** novellist ja **Ricky Lake'i** *show'st*. Järgmisena tuli **Peeter Jalakase** ja **Saša Pelpeljajevi "Luikede järv"** (2003). *See oli jõuline väljakutse. Prooviperiood oli juba füüsiliselt väga koormav ja oma intensiivsuses raske. Balletiga ei olnud ma seni kunagi tegelnud ja etendusi olin näinud ka loetud arv kordi, televiisorist küll pisut rohkem. Pelpeljajev on hämmastava töövõimega mees, ta võib proovi teha lausa kakskümmend neli tundi järjest.*

Ja siis tuli **Rainer Sarneti** lavastatud **Stanislaw Przybyszewski "Lumi"** (2003), poola varasema modernismi klassikaline teos aastast 1903, milles põrkuvad intellektuaalsus ja seksuaalsus ning kus laval on hallutsinatsioonid ja poolmüstilised tegelased.

Partner "**Lumest**" **Liina Vahtrik** ütleb Taavi kohta: *Ta kohanes väga kiiresti teatris. Ta on õrn, tähelepanelik, empaatiline, inimlik ja soe ning need inimlikud kvaliteedid paistavad ka töö lõpptulemuses väl-*

ja. Alati on ta midagi isiklikku kaasa võtnud. Kui ta hakkab oma tööd tegema, siis on ta vaikne, sõjakas ja pisut närvihaige. Mina panen teda ühte selliste muljet avaldavate mees- tega nagu Villu Tamme ja Mati Unt, sest ta armastab ka väga oma kassi.

Juhan Ulfsak lisab: Von Krahl Teatrisse tuli Taavi juba väljakujunenud kunstnikuna, rõhutaksin just sõna "kunstnik", sest näitleja kohta on ta ebatraditsiooniliselt intellektuaalne ja laia silmaringiga tüüp. Klassikaline psühholoogiline sõnateater jääb Taavi jaoks kindlasti kasinaks instrumendiks, loodan, et meil seisab ees pikk ja viljastav koostöö teatri žanripiiride laiendamisel ja uute väljendusvahendite leidmisel. Algas on olnud paljutootav.

Taavi iseloomustab oma teatrit järgmiselt: Von Krahl võib olla mis iganes, ta on bänd. Ta võib olla roheliste rünnakrühm, ükskõik mis asi. Seal on inimesed, kes teavad, mida nad tahavad teha, ja nad tunnevad oma tööst rahuldust. Siin on õigus igaihel kaasa rääkida, mida ta soovib, ja kui leitakse konsensus, siis tehakse tükk ära. See pole niivõrd töö kui tahtmine, mis kaldub pigem printsi löbu kanti, kus ühtegi ebameeldivat või tüütut asja ette ei võeta. Siin ollakse selleks, et ikkagi midagi teha, mitte et otsida võimalust äraelamiseks.

Taavi suur huvi on film. Juba 1990. aastate algul, kui **Arvo Iho** rajas Pedagoogikaülikooli juurde filmi ja video õppetooli, tutvus Taavi sealsete tudengitega. Ta on mänginud **Marko Raadi** filmis "**McCulloch**" (1995) ja peaaegu kõigis **Rainer Sarneti** filmides: "**Merehaigus**" (1993), "**Kõige kaunimad paigad Eestis**" (1993), "**Vari seinal**" (1994), "**Libarebased ja kooljad**" (1998), "**Pauli laululaegas**" (1999, kassetis "**Kass kukub käppadele**"), viimases oli ta ka kaasstenarist, aga samuti mitmetes Raadi eksperimentaalsetes ja rühmatöödes. Suure rolli tegi ta ka **Valentin Kuigi** "**Lurjuses**" (1999).

Sarnetiga tutvus Taavi niiviisi, et kurameeris tema kaksikõe **Kristeliga**, kel-

lega koos on mängitud mitmes filmis. Rainerit iseloomustab Taavi järgmiselt: Ta on alati üpris põhjalik ja sensiiibli natuuriga, ta suudab väga elegantset hoida oma teostes analüüsi ja emotsiooni tasakaalus. Pigem kaldub ta siiski emotsionaalsusse kui karmi analüüsi, samas säilitab ta ikkagi distantsi tunnete ületähtsustamise asjus, kuigi tal on väga tundlik loomus.

Taavi on kaasa teinud mitmes multimeedia etenduses nagu **Rauno Remme** ooper "**Zond**" (1999) ja skandaalimaignuline performance koos **Ene-Liis Semperiga** "**Aarete saar**" (1998), kus nad võtsid end paljaks, katsid toore lihaga, hõõrusid end teineteise vastu ja hiljem kõrvetasid oma nägu kuumal pliidil.

Ene-Liis ütleb Taavi kohta: *Taavi näol, nagu ehk isegi olete märganud, on tegu äärmise tundlikkuse ja dekadentsi musternäitega. Omal ajal oli just Taavi see, kes minugi nina elutähtsais asjus õigesse suunda keeras, meie lähedane tutvus on nüüdseks kestnud üle viieteistkümneme aasta ja selle tähendust on mul enese jaoks raske üle hinnata.*

Kerge tal muidugi pole – suur lugemus, lai vaatenurk ja detailideni välja kujunenud vaated takistavad teda näitlejana keskmises eesti tuimusastmes tükkides kaasategemisega rahuldumast. Samuti ei kõida teda nn tavakodaniku kaalu probleemistik, maaavillasus pole lihtsalt Taavi rida ei elus ega laval. Valus, aga aus. Mehena ja inimesena. Pean temast väga lugu.

Nagu mitmed noored näitlejad, töötab Taavi lisaks reklaamifirmas *copywriter*'ina. Kohati olevat see isegi väga naljakas ja mõneti näitlemisega sarnanev. Õhtuti loeb ta praegu **Virginia Woolfi** romaani "**Mrs. Dalloway**" ja **Stephen William Hawkingi** kosmoloogia-bestsellerit "**Universum päklikoores**". Õige varsti hakkab ta aga kitarrimängu õppima, sest sügisel eeldatavasti lavastab **Marko Raat** Von Krahlis tüki "**Sexpistolsi tõus ja langus**".

SULEV TEINEMAA

THEATRE**LIA LAATS Replies**

An overview of the life of our legendary variety-star, film and theatre actress Lia Laats is presented here by Kati Murutar. In addition to acting work, they talk about professional ethics of the actors in advanced age, and how they relate to what today's audiences require.

MARIS BALBAT.

Of "Vanalinnastuudio", Rear View Included
The article tackles the last season of "Vanalinnastuudio" that has directed the theatre to search for thing new, but at the same time split the expectations of the existing target group, in a way creating false notions also in cultural areas. The analysis focuses on the successes (main example here being Georg Malvius's "Bent") and also on failures.

ANNELI SARO, KRISTEL NÕLVAK.**"Magical Theatre of Hermanis"**

Sadly, the Estonian theatre-goers are not particularly interested in theatre of their southern neighbours, and thus know very little of the new avant-garde Riga New Theatre, the authors introduce the main figure of Latvian younger generation of theatre directors, Alvis Hermanis, and his productions "Auditor" and "Kaspar"

EIKE VÄRK. Shakespeare's "Twelfth Night"

Relying on her impressions of the last season at the Stockholm theatre, the author casts a historically comparative glance at Shakespeare's "Twelfth Night" productions in Sweden and Estonia throughout the theatrical history of the last century.

Theatre Must Captivate the Audience

Nikolai Hrustal'jov interviews the director of the "Estonian State Russian Drama Theatre" Marek Demjanov, offering an overview of the present priorities of the theatre and informing the Estonian audiences of its aims and potential possibilities.

MUSIC**MÄRT-MATIS LILL. Musica Nova 2003**

The key event of Finnish new music, the festival "Musica Nova 2003" took place on 28 February to 9 May in Helsinki. The main topic was Asia, and composers such as the Japanese Toshio Hosokawa and the Chinese composer Liza Lim who lives in Australia. These two are highly original and quite opposing by nature. Hosokawa's sound language is fragile, slow, airy, whereas Lim is colourful, extrovert, forever changing. Finnish mu-

sic was performed quite a lot as well. As was Hosokawa's grand work *Voiceless voice* in Hiroshima for choir, reader, soloist and big orchestra. The author concentrates on the authors performed at the festival, especially Hosokawa; he also briefly analyses works by Finnish composers Jukka Tiensuu, Juha T. Koskinen, Italian Paola Livorsi and Emanuele Casale.

MARGUS PÄRTLAS. Fourth International Music Theory Conference at Estonian Academy of Music Fourth International Music Theory Conference took place on April 3–5, 2003 in Tallinn. The conference focused on the 20th-century music and the relevant theoretical systems. 14 papers and two lecture-recitals were presented, with participants coming from the US, Canada, Finland, Lithuania, and Estonia. The most prominent guest was Allen Forte (Yale University), author of eight music theory books and dozens of articles, known primarily as the founder of the pitch-class set theory for analysing atonal music. Other lectures included Edward Laufer (Toronto University), Graham Phipps, Timothy Jackson and Stephen Slottow (University of North-Texas), Avo Sõmer (University of Connecticut), Marcus Castrén and Tuukka Ilomäki (Sibelius Academy), Mart Humal, Margus Pärtlas, Kerri Kotta and Andres Pung (Estonian Academy of Music), Mart Jaanson (Tartu University) etc.

In sum, the conference had six main groups of topics: 1) Schenker and the linear analysis of music; 2) problems of voice-leading in various types of music; 3) mathematical group theory and twelve-tone composition; 4) composition-focused research (individual works of individual composers); 5) treatments of theoretical works; 6) "eccentric" subject matter.

GERHARD LOCK. Why Analyse a Work of Music? Possibilities of music theory in the 20th and 21st centuries

Essentially the continuation of the same topic. Besides the Tallinn conference, the author also takes a look at the international event "International Orpheus Academy for Music Theory" in Gent from April 9–13. The topic there was the 20th-century music theory as well, but it had a wider grasp. Participants: J. Dunsby, M. Paddison – GB; Y. Knockaert – Belgium; K. Boehmer – Holland; J. N. Straus – USA, etc; there were concerts and composers K. Boehmer and N. A. Huber talked about their works.

AVO SÕMER. Music Analysis and Schenker at Estonian Academy of Music

During the above-mentioned IV international music theory conference, the collection of articles "A Composition as a Problem III" (Estonian Academy of Music, *Scripta Musicalia*, 2003) based on third conference's papers, was presented. One of the constant guests, Avo Sõmer (professor emeritus of University of Connecticut), analyses the collection that focuses on the Schenkerian analysis. The list of authors includes: Carl Schachter, Edward Laufer, Frank Samarotto, William Pavlak, Poundie Burstein, Lauri Suurpää, Mart Humal, Kai Lindberg, Kerri Kotta, Graham Phipps, Andres Pung, Margus Pärtlas, Boriss Plotnikov.

Musician Ojakäär of Ethics and Odd Chances. Familiar Tunes in Alien Power

The set of articles contains an interview with Valter Ojakäär, the guru of Estonian jazz and pop music and Ivalo Randalu's review of Ojakäär's book "Familiar Tunes in Alien Power. History of Estonian Popular Music, II. 1940 – 1945" (Publisher Ilo, Tallinn, 2003).

MARIA MÖLDER. "Rondellus": Bridge or a Wall between Different Styles of Music?

Estonian old music ensemble "Rondellus" recently presented quite an unusual idea to take the rock classics closer to medieval music. The result is CD "Sabbatum" – treatment of "Black Sabbath" by Maria Staak in the interpretation of "Rondellus". It was proclaimed the record of classical music of the year and later performed in Tallinn in a concert-performance.

CINEMA

JURI TÕNJanOV. Foundations of Cinema, II
Second part of Juri Tõnjanov's (1894 – 1943) classic article "Foundations of Cinema" (1927), translated from the book J. N. Tõnjanov "Poetika. Istorija literaturõ. Kino", Moscow, "Nauka", 1977.

PEETER TOROP. Juri Tõnjanov: The Art and Science of Film

An overview of Juri Tõnjanov's work and his significance as one of the major theoreticians of Russian formalism.

andreas w. Half a Jar of Jam Above Life's Puddle

A review of Stanisław Przybyszewski's play "Snow" (1903) at Von Krahl Theatre (2003, director Rainer Sarnet). The reviewer appreciates the production, finding that the film-educated person has brought a lot of fresh ideas into theatre, because he knows things of which those in theatrical circles have no inkling at all.

KERTTU RAKKE. Farewell Before Hello

A review of Liina Paakspuu (b 1980) and Kadriann Kibus's (b 1979) short film "So Long Suckers!" ("All-film", 2003). The film tells about aids terrorists, being a mixture of music videos and youth comedies. The reviewer, herself a writer, thinks its strongest point is camerawork and the directors' boldness to make unexpected turns in the story. However, she has to admit that most good scenes are at the beginning of the film.

ERKKI LUUK. "The Lord of the Rings" – The Film, Book, Myths and Culture

A review of the two first films of Peter Jackson's (b 1961) trilogy, "The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring" (2001) and "The Lord of the Rings: The Two Towers" (2002), based on J. R. R. Tolkien's novels of the same title. The reviewer prefers the second film that seems better primarily due to greater diversity – mass scenes and great battles alternate with individual events.

The Lord of the Rings. Synopsis

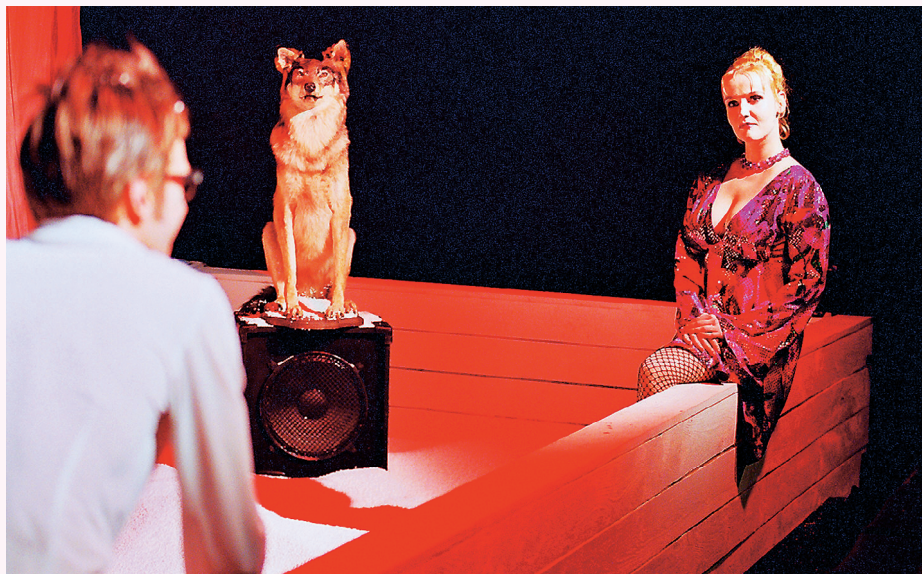
An overview of the plot of the two films made after J. R. R. Tolkien's "The Lord of the Rings".

ALLAN VALGE. Ironic World of a Two-headed Director, I

First part of a longer article of Allan Valge's (b 1979) bachelor thesis at the Tallinn Pedagogical University. He examines the film style of brothers Joel Coen (b 1954) and Ethan Coen (b 1957). The first part introduces the aim of the research and relevant literature (in addition to the films), gives an overview of the directors' life and work and focuses on mise en scenes: stage sets, shooting environment, costume and make-up, lighting, expressiveness and movement of the characters. The article continues through the next three issues.

Persona grata Taavi Eelmaa

A short portrait of the actor Taavi Eelmaa (b 1971) who graduated the Drama School in 1996 and worked six years at the Drama Theatre. He is currently acting at the Von Krahl Theatre. He has played in "No More Tears" (directed by Tiit Ojasoo, 2002), in Peeter Jalakas and Saša Pepeljajevo's ballet "The Swan Lake" (2003) and latterly in Rainer Sarnet's production "Snow" (2003), based on Stanisław Przybyszewski's play. Taavi Eelmaa has also played in Marko Raat's film "McCulloch" (1995) and in a number of Rainer Sarnet's films, such as "Seasickness" (1993), "Shadow on the Wall" (1994), "Ghosts and Werewolves" (1998) and "Goodbye My Love" (1999), and in Valentin Kuik's film "An Affair of Honour" (1999). Taavi Eelmaa is characterised by several of his colleagues as well.



Stanislaw Przybyszewski "Lumi".

Piltidel Juhana Ulfssak (Tadeusz), Liina Vahtrik (Ewa), Taavi Eelmaa (Kazimir) ja Tiina Tauraste (Bronka).

Vt lk 96.

teatermuusikakino

juulinumbris:

teater Merle Karusoo "HIV" ja "Hingetõmme".

muusika Kaire Maimets Sergei Eisensteini "audiovisuaalsest partituurist".

kino Ingmar Bergman 85.
Peep Pedmanson Ülo Pikkovi joonisfilmist "Ahvi aasta".

teatermuusikakino



CABARET

"Vanalinnastudio" fotod

4. VII esietendub Vene Draamateatri saalis "Vanalinnastudio" muusikalavastus "Cabaret".

John Kanderi ja Fredd Ebbi poolt loodud muusikali toob lavale Georg Malvius.

Sally Bowlesi osas astub üles Gerly Padar ning konferansjee rollis Mait Malmsten.

"Vanalinnastudio" teemadel vt lk 32



9 770207 653019

Hind 20 krooni