

3/1999



TMK

3/1999

XVIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask tel 6 41 82 74
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74
Infotöötleja
Pille-Triin Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56

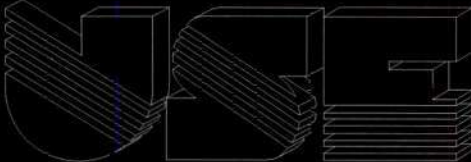
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1999

Esikaanel: Tõnu Oja jaanuaris 1999.

Harri Rospu foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
<http://www.use.ee/tmk/TOO3TEIENI>



Soft

SISUKORD

TEATER		
Pille-Riin Purje	NALJAKAS, ET ÜHEL TÄHEL EI VEDANUD... (Tõnu Oja näitlejaportree)	12
Kalle Käsper	MÄNGU LÕPP ("Ohtlikud suhted" Rakvere Teatris)	24
Lilian Vellerand	VABADUS, ARMASTUS? ("Naine merelt" Linnateatris)	28
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS IX	33
Kalju Orro	KANDIKU LUGU	92
MUUSIKA		
	VASTAB REIN LAUL	3
Eero Tarasti	ROMANTISMI IROONIA JA NARRATIIV MUUSIKAS	41
Maris Kirme	SIBELIUSE "FINLANDIA" — EESTLASTE RAHVUSLIKU IDENTITEEDI SÜMBOLEID	46
Johannes Jürisson	KÕNELEMATA JÄÄNUD KÕNELUSED JUHAN AAVIKUGA	51
Carl Dahlhaus	RAHVUSLIKKUSE IDEE MUUSIKAS	61
KINO		
Lauri Kärk	KÄBI EI KUKU KÄNNUST KAUGELE? (VII "Arsenälsi" filmifestival Riias 21.—28. septembrini 1998 tagasivaates)	67
Karlo Funk	ELVIS JA MARILYN: ŠOKI JA KONVENTSIOONI VAHELDUS (IX Stockholmi filmifestival, 5.—15. november 1998)	71
Andres Maimik	LENI RIEFENSTAHLI KEHAKULTUUR (Dokumentaalfilmide "Tahte triumf" ja "Oliimpia" põhjal)	74
Olle Mirme	BATSILLID EESTI KINO ORGANISMIS (Andres Puustusmaa "Süü" ja Ervin Õunapuu "Aaria")	81
Ilona Martson	KAKS TÕHUSAT "EESTI KESKMIST" (Peeter Tammisto "Aruanne" ja Raimo Passi "E2—E4")	84
Tarmo Teder	VEEKAHUR JA NOORED BURLAKID (Rein Kotovi dokumentaalfilmidest "Pommirühm" ja "Laevad võidu")	87
Sulev Teinema	SULEV KEEDUSELT 1998. AASTA PARIM FILM	91



Rein Laul Peterburis oma kodus 25. jaanuaril 1999.

Harri Rospu foto

Muusikateadlane ja helilooja, kunstiteaduste doktor Rein Laul sündis ja alustas muusikaõpinguid Tallinnas, kuid juba nelikümmend aastat on tema uueks kodulinnaks Peterburi — alates õppima asumisest Leningradi Konservatooriumi pärast Tallinna Muusikakooli lõpetamist. Praegu on Rein Laul Peterburi Konservatooriumi muusikateooria kateedri professor. Hoolimata võõrsil töötamisest ei ole tema sidemed Eestiga katkenud. Laulu eriliseks teeneks võib pidada eesti muusikateoreetilise mõtte ja muusikaanalüüsi traditsioonide edasiarendamist, mida ta on teinud mitte ainult oma kirjutistega, vaid ka Eestist pärit aspirante juhendades. 20. märtsil tähistab Rein Laul oma 60. juubelit.

Kas tunned end ühtmoodi koduselt nii Nevski prospektil kui Viru tänaval jalutades?

Nevski prospekt jääb minu elukohast kuue trammipeatuse kaugusele. Olen juba üsna vana mees — võtab omajagu vaeva, et sinna välja jõuda. Tunnen ennast väga hästi oma Dekabristide tänaval jalutades. Siit kaugemale lähen ehk ainult üks kord nädalas. Neljakümne aasta jooksul on see linn saanud mulle väga koduseks, eriti pärast seda, kui talle anti tagasi tema ajalooline nimi — ilus Sankt-Peterburg. Nimi Leningrad oli minu jaoks täiesti šokeeriv: nimetada XX sajandi ühe suurema timuka järgi üks maailma ilusamaid linnu! Nüüd aga hääletas linna elanikkond ise vana nime ennistamise poolt, mis tõstis tunduvalt minu healolutunnet siin linnas. Minu jaoks ei ole võõra rahva keskel elamine mingi probleem. Mulle on väga tähtis, kuidas venelased suhtuvad Eestisse, tema iseseisvusse. Arvo Valton kirjutas ühes oma *perestroika*-aegses artiklis, et isegi kui on tegemist kena ja intelligentse vene inimesega, ei saa ta ühest asjast mitte kunagi aru — et mõni teine rahvas tahab elada eraldi, et ta ei taha elada Vene riigi koosseisus. Mina olen elanud nelikümmend aastat Venemaal ja ei saa Valtoniga nõustuda. Minu kogemus ütleb, et saavad aru küll. Lõppude lõpuks meie praegune iseseisvus ju Venemaalt tuligi. Meie toonased poliitikud, nagu Marju Lauristin, olid väga targad inimesed, käitusid targu ja tähelepanelikult. Nad olid Vene demokraatlikes ringkondades väga populaarsed. Eesti poliitikutel püüdlustest ei oleks aga piisanud, kui Vene demokraatlik üldsus ise ei oleks meile vastu tulnud. Kui ei oleks olnud Moskvas Valge maja kaitsmist 1991. aasta sügisel, siis ma üldse ei tea, kuidas meie iseseisvus oleks realiseerunud. Nii et meie vabadus läks omal ajal Venemaale, ja sealt ta tuli ka tagasi, ehkki hoopis teiste venelaste käest. Praegu mul ei ole tunnet, et elan vaimult võõraste ja vaenulike inimeste keskel, võõras keskkonnas. Koduigatsust mul ei ole — kodumaa on ju niikuinii üsna lähedal.

Juubeliks ilmub esinduslikus "Eesti mõtteloo" sarjas sinu tähtsamaid muusikateaduslikke töid koondav raamat. Kas kirjastuse "Ilmamaa" ettepanek tuli sulle ootamatult?

See tuli tõesti ootamatult, väga meeldiva üllatusena. Kardan, et noodikirja mitte tundev inimene saab sellest raamatust vähe aru. Samas olen püüdnud teha kõik võimaliku, et muusikainimesed võiksid seda lugeda ilma liiga suure vaevata.

Raamatu sissejuhatuses arutled muu hulgas muusikaanalüüsi ajaloo ja üldiste probleemide üle. Milles siis, lühidalt kokku võttes, peitub sinu arvates muusikaanalüüsi peamine mõte?

Muusikateos kõlab pidurdamatult edasikulgevas ajas, millel ei ole tagasikäiku. Seetõttu ei jõua osa selles peituvast informatsioonist kuulajani — isegi kõige kogenumgi kuulaja ei ole suuteline muusikalise struktuuri seoseid otsekohe lahti mõtestama, vahetel kuulamisel ei jätku selleks lihtsalt aega. Raamatu lugemisel või maali vaatamisel seda probleemi nii teravalt ei teki. Muidugi võib muusikalise aja kulgu peatada, tagasi pöörduda juba kõlanu juurde, kuid see on võimalik vaid väljaspool muusika esitamise või kuulamise protsessi. Sellest momendist aga algabki muusikaanalüüs. Kui hakkame teoses võrdlema üksteisest ajalise distantsiga eraldatud

motiive ja ulatuslikumaid vormiosi — ükskõik kas mälus või noodilehti kiirustamata edasi-tagasi pöörates —, võib meile avaneda midagi sellist, mille olemasolu me aimatagi poleks osanud. Tean omast käest, et teose tavapärase, kas või väga põhjalik tundmine, on hoopis midagi muud kui teose analüütiline tundmine. Minu ettekujutus paljudest teostest, mida teadsin peast esimesest viimase noodini, muutus oluliselt pärast nende analüüsimist. Nii et muusikaanalüüsi peamine mõte seisneb minu arvates teose vahetel vastuvõtul möödalibiseva informatsioonikihi teadvustamises.

Kas helilooja arvestab potentsiaalse analüüsijaga, kes tema teoses noodilehti kiirustamata edasi-tagasi pöörab?

Ma arvan, et see ei ole helilooja probleem. Olen Beethoveni teostes leidnud mõnikord selliseid materjali seoseid, mis talle endale võisid täiesti teadmata olla. Kuid isegi sellised seosed tõstavad ikkagi teose kunstilist ja kompositsioonitehnilist väärtust.

Oled öelnud, et analüüs on analüüsitava teose omamoodi interpretatsioon. Ometi ei saa ühegi muusikauuri ja tuntust võrrelda väljapaistvate dirigentide, pianistide või lauljate omaga. Kas teadmine, et auditooriumi moodustavad peamiselt sinu enda kolleegid ja üliõpilased, on kunagi su tööindu muusikateadlasena vähendanud?

Muusikaanalüüs on niisugune interpretatsiooni liik, mis nõuab selle vastuvõtjalt tavalisest suuremaid jõupingutusi — analüüsi peab kõigepealt läbi lugema. Nii et on üsna loomulik, et uurijate kuulsus ei ulatu tegelike interpretide tasemele. Samal ajal ma ei arva, et muusikauuri ja selle tulemused puudutavad ainult tema kolleege, sel juhul oleks see töö täiesti mõttetu. Soovi korral võivad interpreedid, muusikahuvilised, kõik, kellel on muusikaga mingi suhe olemas, igal hetkel pöörduda kirja pandud analüüsi tulemuste juurde. Mõnikord võivad nad sealt leida enda jaoks üsnagi huvitavaid mõtteid. Nii et muusikaanalüüs ei ole ainult puhas esoteeriline tegevus.

Kuid kas sa pole märganud, et interpreedi ja teoreetiku suhtumine muusikateosesse on sageli võrdlemisi erinev?

Olen interpretidega pedagoogilises töös kokku puutunud küll, ehkki suhteliselt vähe. Peamiselt on need olnud dirigendid, kelle muusikaline kultuur on ju üldiselt väga kõrge. Ehkki paljud neist käisid minu tundides väga agaralt ja kuulasid suure huviga, mis ma neile rääkisin, ei ole nad omalt poolt minu ettekujutustele ja tähelepanekutele suutnud peaaegu midagi lisada. Neil on tõesti muusikale natuke teistmoodi lähenemine.

Olen oma pedagoogitöös kohanud ka interpreediks pürgivate üliõpilaste teatud skeptisist muusikaanalüüsi suhtes.

Niisugune skepsis on üsna levinud. See on leidnud väljenduse ka mõnedes üsna labastes naljades. Näiteks: helilooja on kokk, kes roa valmistab, interpret — kelner, kes roa restoranikülastajale ehk kuulajale ette toob, muusikateadlasel ei ole aga muud kasulikumat teha kui rooga või kelnerit kiita. Muusikateaduse pedagoogilist funktsiooni ei vaidlusta küll vist keegi. On ju ilmne, et iga muusik peab teadma muusikateooria ja -ajaloo aluseid. Sageli vaieldakse aga selle üle, kas muusikaanalüüsi tulemuste teadvustamine ikka aitab interpreedi teost paremini tõlgendada. Kui jaa, siis see oleks nagu peamine õigustus muusikateadlase elukutsel. Ma arvan, et analüüs aitab interpreedi küll, kui mitte otseselt, siis vähemasti kaudselt. Kuid muusikaanalüüsil, isegi kui see praktilist kasu ei tooks, on ka oma iseseisev mõte ja mõnikord ka kunstiline väärtus. Seepärast ei vaja ta täiendavaid olemasolu õigustusi.

Kui palju peaks analüüsiga tegelevas muusikateadlases olema muusikut ehk kunstnikku, kui palju teadlast?

Selles küsimuses on muusikateadlaste endi vaated väga erinevad. On olemas seisukoht, et muusikateadus on eelkõige teadus. Mina pooldan vastupidist lähenemist, eelkõige on see siiski kunst. See muidugi ei tähenda, et muusikauuri ja võib fantaseerida täiesti vabalt, lahus muusikas reaalselt eksisteerivast. Arutlused, mis on muusikalise tekstiga väga nõrgalt seotud, ei saa viia hea ja veenva analüüsini. Sellisel juhul ei saa see olla ka kunst. Pooldan muusikaalaste kirjutiste ja uurimuste väga suurt muusika-

lähedust, tihedat seost konkreetse muusika, konkreetsete teostega. Ma ei armasta abstraktseid arutlusi "muusikast üldse", need võivad kergesti muusikast üldse mööda minna. Niisugust muusikateadust on aga väga palju.

Sinu enda töödest keskenduvad mõned, näiteks Weberni hilisloomingule pühendatud artikkel (TMK 1982, nr 4), muusika tehnoloogilisele, struktuursele analüüsile, teistes uurimustes tegeled rohkem muusika sisulise tõlgendamisega, viitad palju muusikavälistele assotsiatsioonidele. Viimati nimetatute hulka kuulub kindlasti artikkel "Šostakoviči muusika bolševistliku ideoloogia ja praktika valguses" (TMK 1996, nr 9). Kas nimetatud artiklite erinev stiil tuleneb Weberni ja Šostakoviči muusika erinevusest või seadsid uurijana neis endale lihtsalt erinevad ülesanded?

Ma ei saa sinuga nõustuda, ka Webernile pühendatud artiklis on nn muusikaväline aspekt tegelikult küllaltki olulisel kohal. Tehnoloogilisest analüüsist ei saanud seal mööda minna, sest see muusika on suhteliselt uudes tehnikas loodud. Minu arvates ei paku puhas struktuuraalne analüüs mingit huvi.

Spetsialistidel on siiski oluline teada, kuidas teos "on tehtud", milliseid kompositsioonitehnilisi võtteid on konkreetsetes teoses kasutatud.

See on oluline ainult puhta teadmise seisukohalt. Kuid tõlgendusliku aspekti puudumine kahandab oluliselt igasuguse muusikaanalüüsi väärtust. Samal ajal võib tõlgendus, mis ei tugine reaalsele struktuursele analüüsile, viia väga kahtlaste üldistusteni, millel konkreetse muusikaga ei ole midagi pistmist. Näiteks üks minu muusikakriitikust kolleeg kiitis kord Tšaikovski konkursi laureaadi Boriss Berezovski tõlgendust Liszti "Mefisto valsist" selle eest, et ettekandes ei olnud tunda ... juba kõiki ära tüüdanud demonismi. Antud juhul kaotas see kirjutaja igasuguse seose käsitletud muusikaga. Liszti "Mefisto vals" ilma demonliku vaimuta on minu arvates täiesti mõeldamatu.

Vaevalt sa oma muusikutee algul ette kujutasid, et sinust saab muusikateaduse professor ja et sinu põhialalaks kujuneb muusikateoste analüüs. Tallinna Muusikakoolis õppisid klaverit. Millised olid sinu toonased unistused ja eesmärgid?

Tahtsin saada interpreediks selle sõna otseses mõttes, algul pianistiks, ja kui sellest midagi välja ei tulnud, siis dirigendiks. Mul olid aga mingid konstitutsionaalsed koordineerimishäired, mis ei lubanud mul oma muusikalisi ettekujutusi ligilähedaseltki realiseerida. Kui ma mõtlen tagasi sellele ajale, mil ma püüdsin pianistiks



1958, Tallinna Muusikakooli lõpetamise aastal.

saada, siis oli mul tunne, nagu oleks mul üks sõrm puudu olnud. Ma muidugi ei kavatsenud saada muusikateadlaseks, nagu vist keegi ei kavatse saada algusest peale muusikateadlaseks, kuid nüüd olen aru saanud, et selles tegevuses ei ole mitte vähem loomingut kui otseses muusikainterpretatsioonis. Kui ka üks pianist mängib Chopini Esimest ballaadi, võib-olla tuhande viiesajandat korda, mida uut seal ikka avastada on? Analüütilise interpretatsiooni alal on selleks kindlasti rohkem võimalusi, sest see tegevus on võrreldamatult vähem levinud.

Milline õhkkond valitses Tallinna Muusikakoolis sinu õppimise ajal 1950. aastate keskel? Keda meenutaksid oma õpetajatest ja kaasõpilastest?

Meelde on jäänud väga sümpaatne õhkkond ja noored muusikast huvitatud inimesed. Mina õppisin klaverit Hilja Olmi klassis. Nagu juba ütlesin, minul erialas mingeid saavutusi olla ei saanud. Aga ma sattusin kokku väga andekate ja huvitavate muusikutega: kaks kursust tagapool õppis Kuldar Sink, minu lähedasim sõber oli vara traagiliselt hukkunud pianist Tiit Kaskneem. Nimetada võiks veel palju, palju teisi. Veljo Tormis asutas muusikakoolis heliloomingu ringi ja korraldas uue muusika tutvustamise õhtuid. Meile käisid oma teoseid näitamas Eino Tamberg ja Jaan Rääts. See oli aeg, mil uudsem suund eesti muusikas oli just tekkinud. Umbes sellel ajal tuli esiettekandele Tambergi "Concerto grosso", millest eesti muusika areng XX sajandi suunas alguse sai. Ühesõnaga, õhkkond oli konstruktiivne ja õppida oli huvitav.

Võib-olla sa siiski alahindad oma toonaseid saavutusi, sest 1958. aastal, pärast Tallinna Muusikakooli lõpetamist said edukalt sisse Leningradi Konservatooriumi. Kas astusid kõigepealt dirigeerimisklassi?

Ei, muusikateooria erialale. Nikolai Rabinovitši dirigeerimisklassi astusin aasta hiljem. Rabinovitš oli suurepärane muusik ja talle meeldisid minu juures mõningad omadused — ma tundsin väga hästi muusikat ja võisin paljusid teoseid ka peast mängida. Temale näis, et mul oli dirigendikarjääriks rohkesti eeldusi, aga aasta pärast ilmnas, et nii see ei olnud. Pärast seda tõmbasin oma interpreedipürgimustele järsult kriipsu peale ja püüdsin heliloomingule ja muusikateadusele ümber häälestuda.



1970. aastatel.

Kas see läks valutult või olid algul ka kibestunud, et sinust pianisti või dirigenti ei saanud?

Kõik need õpiaastad, mil ma püüdsin saada interpreediks, olid minu jaoks väga piinavad. Minu erialaõppejõud olid minuga väga suurtes raskustes. Mul ei ole neile midagi ette heita, nähtavasti oli minu puhul soovitud resultaati lihtsalt võimatu saavutada. Kui ma sellest 1960. aasta kevadel lõpuks aru sain ja Rabinoviitši dirigeerimisklassist lahkusin, siis ei tundnud ma mitte kibestumist, vaid hoopis kergendustunnet. Tekkis lootus, et ehk õnnestub uutal aladel midagi saavutada. Ada Šnittke analüüsiklassis õppides hakkasin mõistma, et ka see on otseselt muusikaga seotud tegevus, isegi omaette kunstiharu. 1962. aastast alates hakkas minu vastu suurt huvi tundma Sergei Bogojavlenski. Ta luges läbi minu diplomitöö Hindemithi muusikast. See oli tegelikult võrdlemisi kesine töö, aga tema leidis sellest mingeid väärtuslikke algeid. Pedagoogi võimed avalduvad ju mitte selles, kui hea materjal tema käe all parasjagu on, vaid selles, kui ta näeb, mis antud materjalist edaspidi võib tulla. Pärast ma enam nii abitu ei olnud. Olen Bogojavlenskile oma elus vist üldse kõige enam tänu võlgu. Tema ajendas mind Schönbergist kandidaaditööd kirjutama, tänu temale olen ma ka praegu Peterburi Konservatooriumis ja tunnen end siin väga hästi ja koduselt. Kompositsiooni õppisin Vadim Salmanovi juures. Ta oli väga tark mees, leidis minu teoste nõrgad kohad tavaliselt väga õieti üles. Kahjuks tal suurt tööd minuga ei olnud, sest kirjutasin muusikat vähe ja ei ilmunud tema juurde mitte just sageli. Sellegipoolest tekkis meil hea kontakt.

Sinuga ühel ajal õppis toonases Leningradi Konservatooriumis ka teisi eestlasi, sealsamas Rabinoviitši dirigeerimisklassis Neeme Järvi ja Eri Klas, samuti viiuldaja Lemmo Erendy ja metsasarvemängija Uve Uustalu. Kui tihedalt omavahel läbi käisite?

Lisaks nimetatutele õppisid või stažeerisid tol ajal Leningradis veel viiuldaja Priit Bernhardt ja flöüst Samuel Saulus. Kõiki neid ma tundsin, käisime ka omavahel läbi, kõige tihedamalt Lemmo Erendyga. Ta oli väga hea viiuldaja. Hiljem on ta mänginud minu viiuliteoseid, ja seda paremini kui keegi teine. Uve Uustalu kuulus sel ajal samuti minu lähedaste sõprade ringi. Saulus ja Uustalu olid ka minu Puhkpillkvinteti esitajate hulgas 1977. aastal. Kahjuks neid minu õpingukaaslasid praegu meie hulgas enam ei ole. Neeme Järviga mul palju kontakte ei olnud — nagu juba ütlesin, dirigeerimise alal ma midagi ei saavutanud. Järvi ise oli aga juba siis vapustavalt andekas dirigent! Ma mäletan tema proove konservatooriumi orkestriga, oli näha, et tegemist on maailmaklassi dirigendiga.

Sinu kandidaadiväitekirja teemaks Leningradi Teatri-, Kino- ja Muusikainstituudis sai "Arnold Schönbergi stiil ja kompositsioonitehnika". Kas sellist teemat valides ei olnud hirmu, et töö võib ideoloogilistel põhjustel jääda kaitsmata või kaasa tuua muidki pahandusi? Olid ju Schönberg ja tema loodud dodekafooniline kompositsioonimeetod 1960. aastail Nõukogude Liidus põlu all.

Kirjutasin juba 1962. aastal konservatooriumis kursusetöö Schönbergi muusikast. Kandidaadiväitekirja teemaks valisin selle aga põhjusel, et tahtsin tappa kaks kärbest ühe hoobiga. Esiteks vajasin kandidaadikraadi, ilma milleta oleks mul professionaalses tegevuses olnud raske läbi saada, teiseks, kuna olin tegev ka heliloojana, tahtsin dodekafoonilist meetodit põhjalikumalt tundma õppida. Sain aru, et Schönbergi meetod on sügavalt musikaalne ja otstarbekas ning tahtsin seda ka oma heliloomingus rakendada. Niisiis kujunes väitekirja kirjutamine mulle ka praktiliseks tutvumiseks dodekafoonilise tehnikaga. Konjunktuurile ma ei mõelnud. Ega tol ajal Nõukogude Liidus sellist verist diktatuuri enam ei olnud kui Stalini ajal. Äärmisel juhul oleks see töö võidud tõesti ära keelata, aga seda ei juhtunud. Tõsi küll, väitekirja kinnitamine võttis aega kaks aastat. Vaatamata sellele, et kaitsmine mõodus suure eduga, saabus Nõukogude Liidu Kõrgemast Atestatsioonikomiteest mahategev arvustus, mille teksti — suurest vihast ajendatuna — muusikasse ümber panin ja paljudele oma tuttavatele ette laulsin. See lugu sai ka arvustuse autorile endale teatavaks. Sellele vaatamata töö kahe aasta pärast siiski kinnitati. Ülemöödunud aastal kirjutasin nende eskiiside põhjal soolokantaadi "Valitud kohad ja järelendus". Seda on Peterburis kaks korda üsna suure eduga ette kantud, laulis suurepärane bariton Andrei Slavnoi, klaveripartii esitasin ise.

1970. aastatel kanti Eestis ette ja salvestati raadios nii mõnedki sinu tähtsamad teosed. Praegu peab kahjuks tunnistama, et oled meil heliloojana mõneti unustusse jäänud. Kas on üks põhjus selles, et sul on katkenud side eesti interpretidega?

Eks muidugi avaldavad mõju ka Eesti ja Venemaa nõrgenenud sidemed ja uus piirerežiim. Varem käisin Eestis ikka kaks-kolm korda aastas, nüüd palju harvem. Niiviisi interpretidega muidugi erilisi kontakte tekkida ei saa. Põhjusi võib ka muid olla. Minu peateos, Sümfoonia, ei ole Eestis ühegi dirigendi muusikaliste eelistustega sobinud. Tä ei sobinud Eri Klasile, kes sellest teosest tegi omal ajal üsna korraliku lindi Eesti Raadios, kuid elavast ettekandest ei olnud vist huvitatud. Ka Peeter Lilje ei võtnud Sümfooniast oma kavas. See-eest juhatas minu sõber Ludwig Janowitzki seda teost möödunud aastal Kemerovos ja on lootust, et ehk mängitakse seda tänavu kevadel ka minu kodulinnas Peterburis. Igatahes loen Sümfooniast oma peateoseks, mille kirjutamisele kulus, pikemate vaheaegadega, seitse aastat.

Eriti aktiivne helilooja pole ma kunagi olnud, mul ei ole õnnestunud palju muusikat kirjutada, komponeerin aeglaselt ja vaevaliselt. Mõni teos on ka ruttu välja tulnud, aga neid on üsna vähe: Kolmas klaverisonaat, juba nimetatud soolokantaat, klaveripala "Armupiinad". Need meeldivad ka mulle endale kõige rohkem. Tegelikult vastutan küll iga oma teose eest. Olen mõningaid neist mitu korda ümber teinud, nii et praegu peaksid nad kõik minu soovidele ja ettekujutustele vastama.

Kuidas on kulgenud sinu heliloojakarjäär Venemaal?

Seda ei saa mingil juhul hiilgavaks nimetada. Ega mul ei ole ka Venemaal otsest pääsu juhtivate interpretide juurde. Viimastel aastatel on olukord natuke muutunud. Minu poeg Peeter, praegu Peterburi üks edukamaid pianiste, on hakanud minu klaveriteoseid mängima. Tänu sellele on minu heliloojareiting nüüd mõnevõrra tõusnud. Minu muusikal on austajaid, kuid väga piiratud arvul. Mina ise ei ole osanud oma loomingut välja pakkuda, nagu seda iga helilooja arvatavasti peaks oskama — see oskus kuulub vist otseselt helilooja elukutse juurde. Pääseda kuulsate interpretide kavadesse on vist üldse väga raske. Kujutleme, et ühel pianistil on tulemas klaveriõhtu — kas ta tõesti jätab mõne Chopini teose minu sonaadi pärast mängimata? Mul on seda väga raske ette kujutada!

Aga äsja sa ütlesid, et Chopini ballaade on juba tuhandeid kordi mängitud.

Ja mängitakse veel tuhandeid kordi!

1980. aastatel toimus sinu teaduslikus tegevuses teatav ümberorienteerumine XVIII—XIX sajandi muusikale. Nii keskendub sinu teine suurem uurimus, doktoriväitekiiri "Motiivi loogilised funktsioonid arenguprotsessis" Viini klassikute ja Brahmsi loomingule. Kas sinu lähenemine klassikalis-romantilisele ja meie sajandi muusikale on oluliselt erinev?

Peaaegu tunnistan, et XX sajandi muusikat on mul millegipärast palju raskem analüüsida. See ei sõltu üldse käsitletava muusika kvaliteedist või vastavusest minu maitsele. Ja nii palju, kui ma oma kolleegide analüüse olen lugenud, on mul jäänud mulje, et ka neil on samasuguseid raskusi, ehkki nad ise seda võib-olla ei tunnista. Kui mõni muusikauuriija võtab ühe teose tõsiselt ette, ei tähenda see sugugi, et tulemus on garanteeritud. Tulemus sõltub sellest, kes teose ette võtab, ja millise teose ta ette võtab. Olen sellel alal üsna kogenud, kuid sellegipoolest on mõned teosed mulle väga mugavad analüüsida, teised aga — võib-olla isegi hingelähedasemad — üldse ei sobi. Minu jaoks on analüüsimiseks kõige mugavam helilooja Beethoven, kes sellegipoolest ei ole minu kõige armastatum helilooja. Oma lemmikuteks pean hoopis Wagnerit ja Richard Straussi, kelle muusikat ma aga ei soovi ja vist ka ei oska analüüsida. Beethoveni teoseid analüüsid on suhteliselt kergem jõuda huvitavate tulemusteni, sest tema muusika saladused ei paikne mitte liiga pealispinnal — siis ei oleks jutt huvitav — ega ka liiga sügaval, kust neid üldse kätte ei saaks.

Kas meie sajandi uus muusika on põhimõtteliselt teisiti organiseeritud kui funktsionaalharmoniaal põhinev klassikalis-romantiline muusika? Kas raskused XX sajandi muusika analüüsimisel ei tulene mitte sellest, et puudub stiililine ja kompositsioonitehniline lähtealus sellele muusikale lähenemiseks?

Harmonia vallas toimus meie sajandi esimese ja teise kümnendi vahetusel tõesti põhimõtteline murrang. Sel ajal hakkas Schönberg kirjutama atonaalset



*Rein Laul oma
pianistist poja
Peetriga kodus
Peterburis 25.
jaanuaril 1999.
Harri Rospu foto*

muusikat, sündisid ka Stravinski, Prokofjevi ja Bartóki uudse helikeelega teosed. Mis puutub seda laadi harmoonia analüüsimisse, siis mina ütleksin ausalt, et see on praktiliselt võimatu. Ainult et ükski uurija ei julge seda tunnistada, ei iseenda ega terve maailma ees. Ma ei ole kohanud XX sajandi harmoonia veenvaid tervikanalüüse, võimalikud on vaid üksikud tähelepanekud ja üldiste tendentside esiletoomine. See siiski ei tähenda, et peale nimetatud pöördepunkti XX sajandi alguses loodi hoopis teistmoodi muusikat. Muusika on ikka üks ja sama. Kui ta väljendab inimtundeid veenvalt ja sügavalt, siis ei ole üldse tähtis, millal ta on kirjutatud.

Õeldakse, et hefiloojaks ei saa kedagi õpetada. Muusikateadusega on vist asi natuke lihtsam. On sul oma põhimõtted, kuidas õpetada muusikateooriat ning kuidas juhenda muusikateaduslikke diplomitöid ja väitekirju?

Erilisi põhimõtteid mul ei ole, püüan lihtsalt seda tööd teha nii hästi kui suudan. Kirjatööde juhendamisel võtab põhilise aja tavaline toimetamine. On üliõpilasi, kes kirjutavad kergelt, ja neid, kes kirjutavad väga vaevaliselt. Teksti stiil on töö juures väga

tähtis komponent. Olen oma elu jooksul lugenud väga palju väitekirju, ka praegu on üks doktoritöö kirjutuslual. Tihti ei saa aru, mida autor on tahtnud öelda, seda on tehtud nii segaselt, mõtted on välja öeldud nii keeruliselt, et nad muutuvad täiesti arusaamatuks. Kui siiski suure vaevaga õnnestub asja ivani jõuda, selgub mõnikord, et mõte oli nii lihtne, et selle oleks võinud üldse ütlemata jätta. Stiili kõrval on oluline ka kirjutaja muusikaline fantaasia, see, mida ta kuuleb nooditekstis. Seda saab õpetamise käigus muidugi suunata ja stimuleerida.

Eesti muusikateadlastest on sinu juures aspirantuuris õppinud Mart Humal, Andres Pung ja mina. Oled muusikateoste analüüsi õpetanud ka Peterburis õppinud eesti dirigentidele. Kui palju sul üldse on õpilasi?

Armastan väga statistikat teha, seetõttu võin üsna täpselt öelda, et ligi kolmekümneaastase pedagoogitöö jooksul on minu juurest läbi käinud umbes tuhat üliõpilast, mis sellise pika aja kohta nii suur arv polegi. Enamik neist on loengugruppidest, väiksem osa individuaalüliõpilasi. Aspirante on mul olnud kuus — lisaks kolmele eestlasele ka kolm vene rahvusest. Diplomitöid olen juhendanud nii kolmekümne ringis. Paljude üliõpilastega on mul tekkinud tihe ja meeldiv kontakt, kuid on olnud ka mõned üksikud, kellega on tekkinud “antiroomaan”. Auditoriumile rääkides ju tunned, kuidas sinu juttu vastu võetakse, tajud nii armastust kui ka vihkamist. Kord ühes 1991. aasta rühmas rääkisin muusikaanalüüsi algetest, enda arvates igati õiget ja vajalikku juttu —, kui järsku tundsin, et üks kena väljanägemisega noor naisüliõpilane vaatab mind nagu koletist, niivõrd hakkasin ma talle vastu! Pärast selgus, et ma ei eksinud, see üliõpilane kadus minu loengutest väga pikaks ajaks.

Sinu loengutes hämmastas mind, et loed sõnalise teksti üsna koltunud kladest maha, rohked muusikanäited Scarlattiist Šostakovitšini mängid aga klaveril peast ette. Enamik sinu kolleege talitab vastupidi.

Muusikat, mida tean peast, on tõesti üsna palju. Seda, mida praegu tean, teadsin juba kahe-kolmekümne aastaselt. Selle põhjus ei ole aga mitte hiilgav mälu — see on mul üsna keskpärane. Mälu on tegelikult armastus, armastus selle vastu, mida mäletad. Kui oled midagi ära unustanud, siis sa seda ei armasta. Minu sõber Gennadi Banštšikov, tuntud Peterburi helilooja, tavatses välja mõelda naljakaid aforisme ja ütlemisi. Üks neist kõlas nii: *Я имени её не помню.* — (Hermanni ariooso algus ooperist “Padaemand”) Tegelikult laulab ju Hermann, et ta oma armastatu nime ei tea. Kui ta aga tõesti laulaks, et ta tema nime ei mäleta, siis ei usuks saalis keegi, et Hermann Liisat armastab. Muusikaga on samamoodi. Näiteks ma mängin oma üliõpilasele ette Schumanni Klaverikontserdi peateemat ja tema ütleb: “Jah, ma tean küll seda muusikat, aga ma ei oska öelda, mis see on.” See üliõpilane ei tea teose nime, tähendab — tal ei ole armastust. Muusikalist mälu saab toetada ainult armastus muusika vastu. Nagu ütlesin, on minu mälu üsna keskpärane, vaat poeg Peetril on tõesti erakordne mälu! Muidugi armastust jätkub tal ka — ta põeb lausa muusikamaaniat.

Teoreetilist osa võiksin loengutel ka peast rääkida, aga ma kardan, et järsku unustan midagi ära või ütlen teiste sõnadega. Mul on aga täpselt läbi mõeldud, milliste sõnadega just mingit mõtet väljendada, see on mulle tähtis. Olen täiesti nõus suure vene kirjaniku Nabokoviga (olgugi, et ta minu armastatumate kirjanike hulka ei kuulu), kes on öelnud, et ta mitte kunagi, isegi mitte teleintervjuus, ei räägi ilma paberita, sest suuline kõne on ebatäiuslik, tema kui suur stilist aga ebatäiuslikkust ei kannata. Ma ei näe selles midagi halba. Pealegi teen oma koltunud konspektis alati täiendusi.

Jätad natuke erakliku ja isepäise inimese mulje, kellel on väga kindlad vaated elule ja muusikale, mida, nagu mulle paistab, mood ja hetkemeeleolud ei kõiguta.

Umbes viimase kahekümne aasta vältel on minu vaated olnud tõesti üsna püsivad. Inimesena olen vist mõneti eraklik küll, sellele ma vastu ei vaidle. Mul on väga vähe lähedasi sõpru, ehkki kolleege ja tuttavaid, kellega suhtlemine on meeldiv, on palju.

Tean, et oled suur kirjanduse, ka eesti kirjanduse austaja.

Kui peaksin kuu peale või üksikule saarele elama minema, siis meie kultuurist võtaksin kaasa mõne hea eesti raamatu. Arvan, et eesti kirjandus on oma tasemelt

ebaproportsionaalselt suur võrreldes meie rahva arvuga. Eelkõige mõtlen siin muidugi klassikuid, eriti Tammsaaret, kuigi nooruses ma ei osanud teda hinnata. Hilisemast kirjandusest on mulle sügavat muljet avaldanud Enn Vetemaa ja Mihkel Muti raamatud. Austan neid, ja paljusid teisi eesti kirjanikke, tõesti väga kõrgelt.

Mis huvitab ja köidab sind praegu?

Mul on terve riiulitäis antikommunistlikke raamatuid, mida olen kogunud viimase seitsme aasta jooksul. Siin on Solženitsõn, Viktor Suvorov, Volkogonov ja paljud teised. See kõik on minu jaoks väga huvitav, need raamatud ei tüüta mind mitte kunagi ära. Ma ei saa kuidagi lahti sellest XX sajandi suurima katastroofi mõttest, see on minu elu suurim vapustus. Kuidas see kõik sai juhtuda?! Mõõdunud sajandi tarkpead oma soojades kabinettides mõtlesid välja teooria, et kui kõike jagada võrdselt, siis inimkond saab õnnelikuks. Ja mis sellest Venemaal ja tema piiriäärsetes maades välja tuli! Muu kirjanduse jaoks ei jää mul praegu enam üldse aega. Õnnetuseks kukkus see riul 1997. aasta märtsis seinalt alla — süüdistustekoorma raskuse all. Hiljuti ostsin uue riuli, mis seisab kindlalt põrandal ja enam kuskile ei kuku. Brežnevi ajal, mis ei olnud ju kommunismi ajaloos kõige verisem, oleks iga sellise raamatu eest võinud vanglasse sattuda. Praegu seda ohtu muidugi enam ei ole, nii et keegi ei saa eitada, et Venemaal on täielik sõnavabadus. Muide, Brežnevi ajal ma selliseid raamatuid ei oleks julgenud kätte võtta. Dissident pole ma kunagi olnud, nõukogudevastaseid jutte rääkisin ainult kõõgis.

Kas huvitad ka praegusest poliitilisest võitlusest Venemaal?

Minu poliitikahuvi keskendub põhiliselt kommunismi ajajärgule. Praeguses poliitilises elus on esiplaanil majandusprobleemid, millest mina palju ei jaga. Kuristikust, kuhu Venemaa viisid kommunistid, on väga raske välja pääseda. Kes seda võiks teha, on üldse raske ette kujutada. Loodan ainult, et kommunistid mitte kunagi enam tagasi ei tule — mitte kuskil.

Vestelnud MARGUS PÄRTLAS

NALJAKAS, ET ÜHEL TÄHEL EI VEDANUD...

TÕNU OJA NÄITLJAPORTREE — KOTIPOISIST VICTORINI

See on ka üks asi, mille peale ma kangesti palju mõtlen: kui palju on eesti teatris näitlejaid, kes vastutavad selle eest, mida nad lavalt räägivad? Kelle esimene vastus küsimusele, miks nad siin või seal seda või teist asja nii või naa mängivad, ei ole "aga lavastaja käsiskis". Kui paljud vastutavad selle eest, keda ja kuidas nad mängivad. Mina tahan seda olla, mina tahan julgeda oma osadele alla kirjutada.

(Tõnu Oja intervjuust "Kultuurikajale"
18. septembril 1998)

Tõnu Oja hakkas silma IX lennu lavastustest "Poiste sõidud" ja "Makarenko koloonia". Jäi meelde teisiti kui peaosalisel: üllatav värvilaik, natuke nagu äraeksinu pildi sees. Suured pruunid silmad õhinal piidlemas juuksetuka alt, kavalad ja süüdlaslikud lapsesilmad. Pehme hiiliv liikumine. Isemoodi poisiohtu hää. Naljakas vennike, kes mõjub liigutavalt.

Tema esimene, sündmuseks kujunenud peaosa oli Aleksei Kazantsevi "**Vanas majas**" (lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov, 1983). Mõni lavastus saab mälus unenäoks, kuhu tahaks tagasi pääseda. "Vana maja" on üks neid. Anu Lambi (Saša Glebova) ja Tõnu Oja (Oleg Krõlov) tundlik partnerlus on nii meeles, et kui nemad kaks mõnes lavastuses lähemalt kohtuvad, tuleb "Vana maja" esimese armastuse nostalgia tagasi. Kuninganna ja Buckinghami hertsogi üürikeses igatsuspingsas stseenis ("Kolm musketäri", lav Elmo Nüganen, 1995). "Pianoola" finaalis, kui Anu Lamp ja Tõnu Oja pimeneval laval kahekesi naeravad — ja vaikivad.

Olegi rollis on kaks poolust. Esimeses vaatuses seitsmeteistkümnepaastane nooruk, armunud, lootustele valla. Teises vaatuses kahekümne üheksa aastane mees, üksindusse sulgunud eluvaatleja. Esimene vaatus on Tõnu Oja lavaelu(de)ga kauem kaasas käinud, on ta ju alatihiti mänginud endast nooremaid. Aga vist pole keegi neist olnud nii usaldav ja muretu kui Oleg, kes ei kujutlegi, et elus võiks



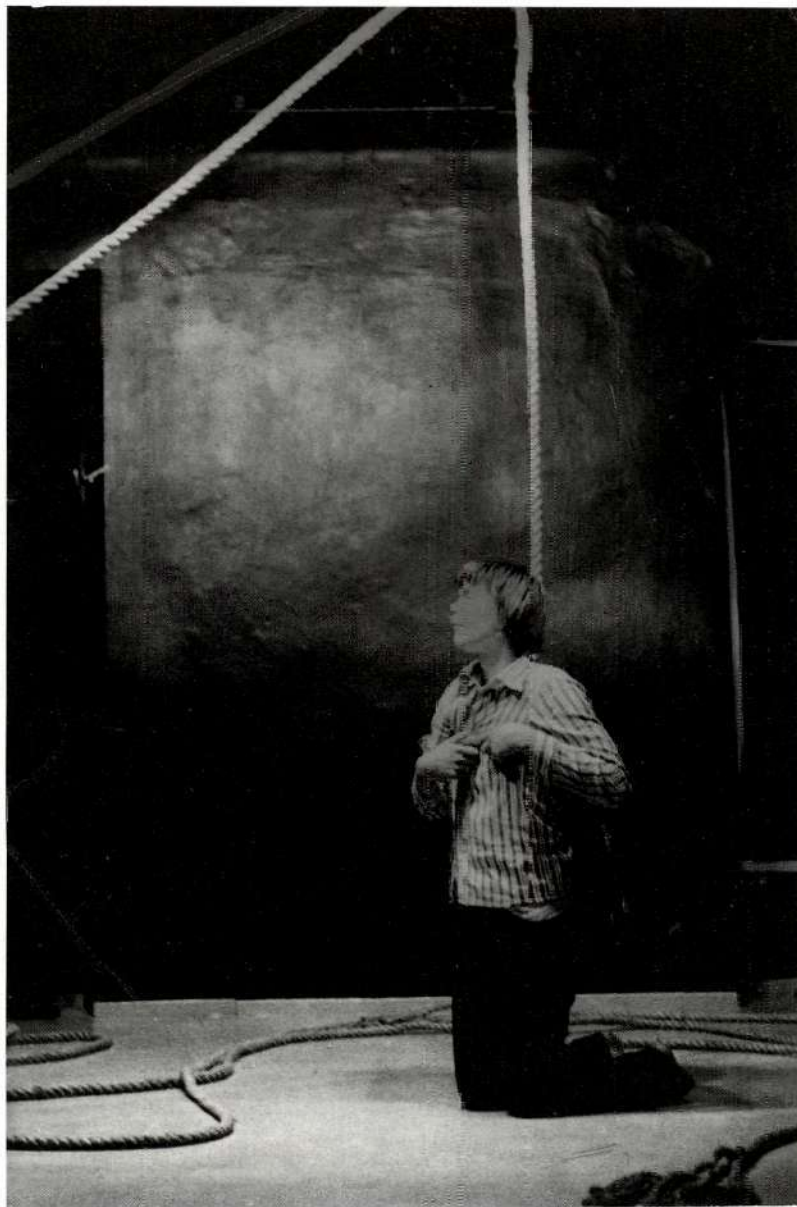
R. Saluri, "Poiste sõidud" (lavastaja Mikk Mikiver). Eesti Draamateater, 1978.
Kotipoiss — Tõnu Oja.

midagi olulist puruneda. Tihtilugu on Tõnu Oja rollide hingeelus mõrad ja kahtlused juba enne lavaelu algust. Neis on ebakindlus, süütunne, argus ja hirmud. Kramplik kohanemisesoov ja kohanemisvõimetus, püüd "õigeid" vastuseid õhust aimata. Aga ka sedavõrd siiras olek, et isegi nende eksi-valikud, ummik-otsused ja äraandmised on puhtsüdamlikud, mõistetavad ja imelikult ausad.

Rein Saluri "**Poiste sõitude**" (lav Mikk Mikiver, 1978) Kotipoiss on nagu väike räsitud varblane. Varmas varastama ja lipitsema, peksupoisi osaga nii harjunud kui võimalik — et ellu jääda. Ta teekaaslane on Poiss, kes

sõidab koju (Arvo Kukumägi). Kodutu Kotipoiss ei suuda taluda teise juttu kodust, ta silmad muutuvad kuulates aina abitumaks ja viimaks ta pahvatab: "Valetad!" Noore Tõnu Oja mängus oli see südamlük hetk — ei kalki lootusetust ega ülbust, mis varjaks hingevalu. Kotipoiss viskub peadpidi kojusõitja sülle ja nuuksub: "Kes sind usub!" Armutus ajas, julmas olelusvõitluses tahab ja suudab ta veel headust usaldada. Kui keegi korraakski ta sasipead silitab, aitab see üks pai uusi hoope taluda.

Tõnu Oja oma pastelse huumoriga võiks olla Tšehhovi-näitleja. Ta seni ainus selline roll on olnud Nikolai Ivanovitš Triletski ("Pianoola ehk mehhaaniline klaver", Jav Elmo Nüganen, 1995). Varaluitunud "noor arst" näib oma aastatest vanem. (Üks väheseid osi, mis näitab, kui huvitavalt võib Tõnu Oja vananeda!) Kolja lõtv-lõbus minnalaskmismeeleolu, vuntsi muigav veiderdamine on omajagu petlik. Mõni häbelik, kurbnaerukil (jürijärvetlik) intonatsioon laseb aimata tundlikumat siseelu. Kõlama jääb murdumishetk,



Tõnu Oja lavakunstkateedri 3. kursusel, 1979. Sõnatu etüüd A. Valtoni novelli "Silmus" ainetel.
Tõnu Tormise foto

mil Nikolai oma elu tühisust tunnetab ja tunnistab, silmad heitunud — viimaks vaikselt nuttes laua alla peitu kägardub nagu laps, kes tahaks olla nähtamatu. Taas üks kinnitus: Tõnu Oja tegelaskujude hingekeeltele ei saa mängida nagu mehaanilisel klaveril. Vist ainus tüüp, kelle puhul valdavaks saab põlgus (ikka läbi muige), on Gustav **“Ainsas ja igaveses elus”** (lav Jaanus Rohumaa, 1996), kes ministeeriumi ametnikuna reedab teatri. Kui Gustav lavalt lahkub, ei lähe mulle saalis korda, mis temast saab. Aga tema on erand. Üldjuhul panevad Tõnu Oja rollid endast hoolima, raske on neid hukkla mõista ja hinnanguliselt vaagida, kerge(m) on mõista.

“Vana maja” Oleg jäi ilma oma esimest (ajapikku selgub, et ainsast ja tõelisest) armastusest. Kaksteist aastat hiljem ei ole enam tähtis süü või reetmine. On üksindus. “Vana maja” teine vaatus on Tõnu Oja loomingu kordumatu. Nii reserveeritud kõrvaltvaataja pole ta hiljem olnud. Oleg kuulab kõik teised viisakalt ära, ei sekku, oma suhtumist peaaegu ei avalda. Aimatav on vaid põgus (enese)pilge, leebe ironiakirme (kui “ironia” pole Tõnu Oja väljenduslaadi kohta liiga löikav sõna?). Oma meenutustega üksi jäädes on Olegi silmades jälle seitsmeteistkümnenda-aastase poisi rahutu, paanikale lähenev ilme. Ja Sašaga taaskohtudes avameelsuse pinget: Oleg ei taha rääkida triviaalseid asju, vaid ainult olulisest, sisetundest.

Tõnu Oja: “Vanast majast” ma ei mäleta suurt midagi. See on kõige rohkem see minu rollidest, mida ma ei ole vist ise teinud ja ma ei teadnud, mida ma teen. Siis ma olin ka niuke vastuvõtlik, et kui Gvozdkov ütles “tee niimoodi”, siis ma tegin ja tundsin tagantjärele: ahah, nii võib küll. Tänapäeval ma mõtlen läbi: kas nii ikka saab. Ma ei lähe niimoodi, et režissöör annab ülesande ja

siis hüppan... Siin on tegelikult üks asi, mis mulle tihtipeale meelde tuleb. Ma ei olnud Juhan Viidinguga mingi sõber, aga aeg-ajalt... (Temaga ei olnudki võimalik sõber olla, ta oli väga enesekeskne inimene, temal oli vaja sind kuulajaks, aga mina tahan ikka ise ka rääkida.) Aga ta ütles teinekord väga täpseid asju. Ma mäletan, “Vana maja” oli just välja tulnud... Siis ta ükskord võttis mul nõobist kinni ja ütles, et “Tõnu, see on tubli kõik, aga mõtle selle peale, kas sa ei püüa asjadest natukene puhtalt välja tulla...” Küllap ta rääkis mingeid oma asju lihtsalt minu kaudu iseendale. Aga tegelikult on see ütlemine mulle väga meelde jäänud ja väga tähtis. Ja ma mõtlen tihtipeale, et ma pigem kukun läbi, kui et lasen kuidagi ära... Jah, “Vanast majast” ma tegin rolli. Tänapäeval ma tegelikult ei tee rolle. Teen muudugi ka, aga mitte eeskätt. Eeskätt ma räägin asjadest, mis minu jaoks on olulised, esindan üht mõtteviisi. Ma arvan kasutada selleks ka laulusõnade vormi — minu arvates ma olen oma laulusõnadest ka väga väljaloetav.

(Siin ja edaspidi tsitaadid vestlusest Tõnu Ojaga
14. oktoobril 1998.)

Oleg pihib Sašale: “Kui ma tühjalt ringi käin või kellegagi tülli lähen, siis ma kujutan ette, et ma rebin ennast maast lahti... Siis muutub kohe kõik väikeseks... Nii muutub kogu maakera nagu mu mängukanniks.”



Tõnu Oja Mihhail Kolossovi filmis “Ema Courage ja tema lapsed”, 1985.

Heino Mandri ja Tõnu Oja filmi “Pihlakavärvad” võtetel, 1981.

Sellist irdumisvõimet, üksildust Tõnu Oja oma tegelastel hiljem enam kogeda ei lase. Aga teatav ettevaatlikkus, sündmustest eemale nihkuv hoiak on olnud nii mõneski ta rollis. Malbe viisakus, hea kasvatus, rauge naeratus. Kohane näide on Fass Ken Campbelli noorsootükis "Skangpoomijad" (lav Kaarel Kilvet, 1988). Stiilne inglismann ja jõmpsikas ühes isikus, kannab kaabut ja pidžaamat — sellised kentsakad dissonantsid Tõnu Ojale passivad! Fass leiab ühel pahural hommikul, et sõnadel on särts ja hoog seest läinud. Ta leiutab uusi absurdseid "sõnu" ja tobevaltatuid tegevusi. See "skangpoomimine" paisub üha uljamaks anarhiaks. Üsna pea eelistab Fass (või Tõnu Oja?) sammukese võrra taanduda, teisi muigamisi seirata, tagant õhutada. Samas ei ütle ta lahti lõbusa kaose käivitaja, idee autori osast. Naudib seda häbeliku edevusega. Tunnustusenälg on ka üks Tõnu Oja rollide tunnustemasid, see haakub ebakindlusega. Mõnusa huumoriga paotab mehelikku edevust Pääru Tolksti roll Jaan Tätte näitemängus "Tere!" (lav Jaan Tätte, 1997) — kui tahes niru jõulukuuse mees ka tuppa toob, oma saavutuse üle on ta uhke. Kui meest küllalt ei kiideta, pjedestaalile ei tõsteta, mees solvub.

Fassi vaevas probleem, et sõnadest kaob särts ja hoog. Ju hakkas Tõnu Ojagi sel põhjusel ise näidendeid tõlkima. Esimene tõlge oli Ken Campbelli "Vana kuningas Cole" 1990 kahasse Villu Kanguriga, siis Lyle Kessleri "Orvud" 1991 iseseisva Laur Lomperina. (Laur Lomper on Tõnu Oja varjunimi kirjamehena, tõlkijana, laulusõnade autorina jms. Vahva nimi, Tõnu Oja loomusele ehk lähedasemgi kui ta enda ilma "r"-täheta nimi!?) Uusim tõlge on Roger Vitraci "Victor ehk Laste võim". Kindlasti on tõlkival näitlejal tekkinud tihedam, isiklikum osadus sõnadega. Hääle värvil, rütmil, intonatsioonil on oluline osa Tõnu Oja (lava)sarmis. Ajapikku on ta soetanud endale isevärki vaimuka tekstiandmisviisi: konarlikus rütmis, improviserivate sõnamängudega, veidrate seksumiste-õiendamiste-targutamistega. Liiga siledaid, literatuurseid lauseid ta pigem väldib, ajab sõnade järjekorra sassi, pistab "kohatuid" nüansse lusti pärast vahele.

Tõnu Oja: *Ma arvan küll, et ma valin rohkem sõnu kui näitlejad keskmiselt. Kõnepruuki. See pakub ikka suurt rahuldust, kui kuuled oma sõnastatud asju — näitemängudes, mis ma tõlkinud olen. Või sõnades, mis lauludele teinud.*

Hetk Veljo Käsperi filmist "Pihlakavärvad", 1981.





D. Wasserman, "Lendas üle käopesa" (lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov). Eesti Noorsooteater, 1985. Candy — Merle Jääger, Billy — Tõnu Oja.
Gunnar Vaidla foto

Näitlejad räägivad — ja see kõlab! Praegu "Victori" proovides tajun ka mõningaid asju, mida ma ütlen ju 46. korda juba — kurat, ikka mulle meeldib! Küll see on magus tunne. Sest see ei ole mulle lihtsalt kätte tulnud. Ma olin ju kehv kirjutaja, kukkusin kirjandiga keskkooli lõpus läbi... Kirjutamine on selles mõttes vajalik, et ma iseendale iseennast tõestan: kui ma ikka ühest otsast minema hakkam ja valmis saan, siis see on minu tehtud. Näitleja amet ei ole selles mõttes nii kindel. Eks ma mingit alaväärsustunnet olen endas kandnud küll läbi kogu elu. Ja see on ka üks ora, mis mul nagu tagumikus on: ma pean ikka iseendale tõestama, et ma millegagi hakkama saan.

Kui Tõnu Oja rolle Teatri- ja Muusikamuuseumi videotelt üle vaadates oma teatrimälu virgutasin, oli kelmikas üllatus Agatha Christie "Hiirelõks" (lav Jaanus Rohumaa, 1993). Tõnu Oja osa on Giles Ralston, algaja võõrastemajapidaja, kes kannab "moekaid" dressipükse ja valget särki (vist koguni lipsuga!), ise sama vähe "dressinimene" kui lihvitud esindusmees. Vastaks sell: agar sahmija, pirts ninatark, huumorimeelt on kasinalt, taltsas tuhvialune, aga armukadedusest läheb "pööraseks"... On kirjeldamatult koomiline, kuidasmoodi Tõnu Oja Giles mõrvajuurdluse sekka oma mõttelõnga heietab ja jutulõnga puntrasse ajab!

Hiljuti korraliti "Vikerraadios" Tõnu Oja esitatud järjejuttu "Mannichoni lahus" aastast 1996. Irwin Shaw' teravmeelse jutu on Tõnu Oja ise tõlkinud, lugu haakub imehästi tema oma teemaga, sõnastamise mõnu pealekauba. Tõnu Oja hää on soojalt osavõtlik, tsipake kaasatundev, kui ta muigamisi samastub nimategelasega, keskpärase keemikuga, kes kogemata leiutab lahuse, mis surmab kollaseid elusolendeid. Mannichon, kelle täitumatud unistused on uus auto, abielulahutus ja "tiirased tüdrukud", hakkab tegema koostööd edukate kuttidega. Nende ülbeid maneere ja küünilist mentaliteeti vahendab näitleja mahe da pilkega (öeluse värvid on Tõnu Ojale võõrad). Globaalne (ohu)satiir on kõrvalisem, huvitav on lihtsameelse inimese sisesegadus, kes ei aimagi ümbritseva üle-laipade-mängureegleid.

Tõnu Oja: Teinekord võib mõne järjejuttu lugemine olla palju tähtsam kui mingi teatriroll.

Phillipi roll "Orbudes" (lav Jüri Jürgenthal, 1991) on Tõnu Ojal üks murranguline, põnevalt arenguline. Esmapilgul ootuspärane osa: hea ja südamluk poiss, hää lapselik-kähe ja silmad eluahnelt pärani; vanema venna terrori all rabe ja trotslik, hoope pekjates kõssis. Phillipi heitumuspinge all laseb Tõnu Oja algusest peale aimata intelligentset, erksa huumorimeelega isiksust, kes vajab ainult "julgestavat puudutust", mille annabki vendade maailma sattunud Harold (Eero Spriit). Phillipit muserdanud hirm ja segadus hajub ruttu, asemele tuleb elu- ja enesusaldu. Näidendi lõpuks on Phillip kahest vennast täiskasvanum, noorem on valmis vanema eest vastutama (vanemat venda Teatri mängis "Orbudes" Tõnu Oja vanem vend Rein Oja). Ja seda ei oleks osanud oodata.

"On sind häirinud ka mingi ampluaa, mis sind on saatnud?"

Tõnu Oja: Mind on häirinud, et see teisi häirib. Ja must käib ikka jutt läbi küll, kui räägitakse

hilispuberteedist ja...Siis tekib minus reaktsioon, mida ma tegelikult ei salli: "Ise oled loll!" Ma tahaks kohe küsida, et mis määrab siis selle puberteedi või...Mis asi — et mul on ümmargused silmad? Et ma näen oma east 10 aastat noorem välja? Ma arvan, et ma olen keskmisest eesti näitlejast targem — ja see näitab, et ma ei ole... (hää! vaibub muigesse).

Et näitleja reaktsiooni lahti seletada, olgu toodud pooleldi tendentslik valik fraase 90. aastate kriitikast: Tõnu Oja "oma kapriiside, egoistliku nooruki sarmiga" (L. Vellerand), "sobib romantiliselt tundliku ja heitliku nooruki roll" (M. Kapstas), "täiendas oma subtiilsete igaveste noorukite rida" (M. Unt), "peksupoisid ja lapsemeelsed on "kaubamärk"" (M. Kruus), "äkitselt purtsatavaid ja makaronjalgseid ülekasvanud puberteete oleme Tõnu Oja ettekandes ennegi näinud" (S. Karja).

"Aga kas pole nii, et üks asi on roll ja teine on näitleja?"

Tõnu Oja: Stanislavski süsteem — ma õppisin selle koolipõlves võrdlemisi hästi ära. Ausalt öeldes natuke liiga hästi, Merle Karusoo käskis õppida... See, mis üks inimene tahab — mina teen endale selle väga konkreetselt selgeks ja mängin seda. Loomulikult läheb see sellega kokku,

mida ma inimestest tean. Ja inimestest tean mina seda, mida ma tean iseendast. Ja lõppkokkuvõttes tähendabki see seda, et ma mängin ikkagi iseennast. Ega ebahuvitavaid inimesi ole mõtet lavalt näidata. Aga mis teeb inimese huvitavaks. Erakordsus? Saladus? Kindlasti, aga selle piirini, kus temast ikka on võimalik aru saada ja talle kaasa elada. Seega peaksid tegelase tahtmised, kired, salasoovid ikka väga mõistetavalt olema. Ning seetõttu ongi kõige huvitavamad nimelt erakordselt tavalised inimesed. Erakordsus olgu siis nende tavaliste tahtmistele intensiivsuses ja lihtsuses. Jah, võib-olla ma teinekord teen seda liiga ägedalt, sellepärast tundubki nagu poisikene. Ja veel, ma lasen oma mõtteid võrdlemisi selgelt saalisolijatel lugeda ja see tundub ka poisikeselik, suured inimesed ju pigem peidavad oma mõtteid. Aga lavalolek on ikkagi enese avamise, mitte sulgemise akt.

Koos Phillipiga naasen oma loo pealkirja juurde. Palju aega Phillipi elust on möödunud aknal vahtides. Kas tähed talle paistavad, ei tea. Aga päike tõuseb enne loojumist ta kodutänaava kohale ja kaob kohe. Ja süttivad tänavalaternad. Phillipi jaoks pole sel nähtusel kuigivõrd pistmist elektriga — iga latern on tükike päikest, see on imeväärne.

K. Campbell, "Vana kuningas Cole" (lavastaja Kaarel Kilvet). Eesti Noorsooteater, 1990.
Fass — Tõnu Oja.
Harri Rospu foto





J. Tätte, "Tere!" (lavastaja Jaan Tätte). Tallinna Linnateater, 1997. Pääru Tolksti — Tõnu Oja.

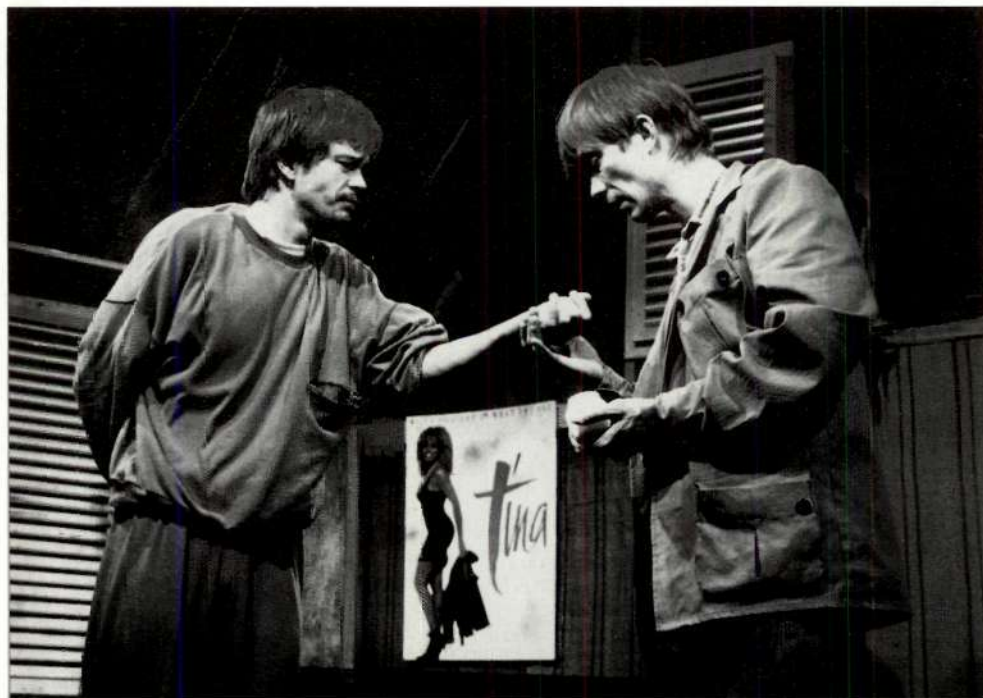
Priit Grepi foto

Mõned aastad hiljem on tähtedega omad arved Tõnul — Mart Kivastiku näidendis "Peeter ja Tõnu" (lav Hendrik Toompere jr., 1997). Nimekaimu roll oleks nagu Tõnu Ojale loodud (ehkki algselt oli pealkiri "Peeter ja Erik" ja mängima pidi hoopis Erik Ruus). Tõnu on üks kohanemispüüdlikke, kes ei ole valmis täiskasvanuks saama. Vanus on sel Tõnul "üle 30, tead!", aga nii tema olemise pide kui ka ebakindlus on lapsepõlves. Oma meenutuste külge klammerdub ta pidevalt, kord heldides, kord nõrdides. Kui Tõnu on veinist purjus ja härduseni aval, pärib ta Peetrilt (Peeter Volkonski) tähtede nimesid. "See ei ole täht, see on Jupiter," kostab Peeter, silmad sihtimas sootuks teise kanti kui küsijal. Tõnu on pettunud, tema arvas, et "kõik on tähed". Jonnakalt asub ta targutama: "Kõik on tähed — aga üks ei ole! Kogu taevast on tähti täis, aga tema on tühi-tähi..." Hiljem, öö hakul pöördub Tõnu kaineneva nukurusega oma tähele tagasi: "Tegelikult on see naljakas. Naljakas, et ühel tähel ei vedanud. Kõik teised on õiged, aga tema on... lihtsalt mingi latern. Ei olegi täht — see on ebaaus, eks?"

Mulle näib see tähe- ja laternajutt Tõnu Oja loomingus oluline. Äkki siin peitubki

L. Kessler, "Orvud" (lavastaja Jüri Jürgenthal). Eesti Noorsooteater, 1991. Phillip — Tõnu Oja, Treat — Rein Oja.

Harri Rospu foto



miski, mis muudab tema tegelaskujud nii lähedaseks ja äratuntavaks. Tõnu sisim ebakindlus, kurblik lootus: tahaks ka olla täht. Üks konkreetne täht, keda keegi unistava pilguga vaataks ja nimepidi kutsuks, mitte "niisama latern". Vastu- ja tasakaaluks on Phillipi puhas lapseusk: tänavalatern on ka osake päikest, selle paistel leiad pimeduses oma tee ja ei eksi enam kunagi ära! Muide, Peetri mainitud Jupiter läks Tõnul täitsa kõrvust mööda. Olgu planeet või Jumal, mõlemad on midagi liiga tundmatut, hõlmamatut.

Tõnu Oja: *Mulle meeldib suure inimese väiksus, veel rohkem meeldib väikse inimese suurus. Mind ei huvita... Väikse inimese väiksus natuke huvitab, aga suure inimese suurus mind küll tõesti mitte üks raas ei huvita (hää! muutub vaikseks, hoolivaks). Väike inimene oma suurte tahtmistega. Rumal on ta natuke ja... Maailmas võõrsil, ei oska olla. Ja natuke naljakas. Nad on tõsised inimesed, sellepärast on nad naljakad. Valtoni juttudes on see maailm mulle väga vastuõdetaval moel olemas.*

"Sa näed elus ka inimesi naljakatena?"

Jaa, jaa, näen küll. Ma näen ikka iseennast ka naljakana. Kui ma iseennast liiga naljakana näen, siis mul kaob tihtipeale huumorimeel ära, aga... Tegelikult see on ju koomiline, mis me siin maailmas teeme. Kosmos on meil ju iga päev käepärast võtta ja me saame aru, et kõik see, mis me siin maamunal teeme, ei loe midagi. Aga inimene tahab ikka olla oma naabrist parem ja uhkem — "Mina olen vahva mees! Tublim kui sina!" See eputamine on naljakas, või kurb, ja tihtipeale inetu. See esmane liikumapanev jõud on ikka meie kõige väiksemad inimlikud kired ja tahtmised. Me võime oma teotsemist muidugi nimetada eneseteostuseks või et me tahame Jumalale lähemale. See on ju naljakas, miks peaks üks väike inimene tahtma Jumalale lähemale, küki oma kännu otsas! Tegelikult see on ikka väga piinlik, kui me jõuame selle esimese tõukejõuni välja. Aeg-ajalt on piinlik küll oma pingutuste pärast — miks ma tahan keegi olla?

On sügistalv 1998. Ligi kaksikümmend aastat Noorsoo-/Linnateatri koosseisus olnud Tõnu Oja on vabakutseline näitleja. Tema kaks uut rolli, Osvald ja Victor, on väga eriilmelised, aga seavad just koosmõjus kahtluse alla senised stampkujutelmad näitleja võimetest, piiridest. Tundub, et nii rõõmsalt murrangulist aega pole Tõnu Oja loomingus olnudki.



N. Mihhalkov/A. Adabašjan, "Pianoola ehk mehaaniline klaver" (lavastaja Elmo Nüganen). Tallinna Linnateater, 1995. Liisa — Piret Kalda, Nikolai Ivanovič Thiletski — Tõnu Oja, Veera — Ene Järvis, Petrin — Andres Ots.
Priit Grepri foto

OSVALD. AVATUD MUINASJUTURAAMAT DOLLARIKASTIDE VAHEL

Jaan Tätte "Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest".

Osvald, nagu Jaan Tätte tema on kirjutanud ja Tõnu Oja teda mängib, on üks omasemaid ja olulisemaid inimesi, keda nüüdisajas-teatris-elus kohanud olen. Teda ei raatsigi rollina vaadelda. Ta on isikupärane hea inimene.

Tõnu Oja: *Minust ei saa staari teha. Ma ei oska staarina käituda, ega taha, mul hakkab häbi. Kui keegi hakkab mind kiitma, muutun ma irooniliseks, tõmban ennast ise alla. Ise muidugi mõtlen, et räägi veel. Ma tahaksin kangesti praegu seda "Ristumist..." alla kiskuda. Ta teeb minu teistele osadele liiga. Mul ei ole Osvaldi rollis mitte midagi uut — mitte ühtegi liigutust, mida ma varem ei teadnud, mitte ühtegi kõnepruuki, mitte ühtegi mõttemalli! Kuigi ma tean, et seda rolli nagu tõstetakse esile... See on mulle üllatus, et teda kriitika järgi nii... Mitte ainult kriitika, vaid ka muidu inimesed tulevad juurde ja ütlevad... Ja väga palju, ja pole halba sõna vist isegi kuulnudki seni. Siis peab asjal ikka mingi viga küljes olema, kui keegi midagi halba ei ütle, see on kahtlane. Ega mulle meeldi ütlemine, et "rollid on su lapsed", kus nad nüüd lapsed on, aga... Ikka kogu elu on armas ja... Lõppude lõpuks Faulkner kirjutas kogu aeg ühte romaani ja mina mängin peaaegu et ka eluaeg ühte rolli. Vanasti ma ei teinud seda teadlikult, nüüdseks ma teen seda teadlikult.*

Osvald elab kõrvalteel "tupiku märgi all". Ka temale on oluline aken: vaadata tõtt

oma vastupeegeldusega aknaklaasil on üksildaste osaks. "Ega siin ei olegi midagi muud teha", üksnes pikki tunde aknast välja vaadata — kui Osvald seda ütleb, on ta hääle teistmoodi, tuhm, õhinata. See on üks kriipiv hetk, mil saalis naer kurku kinni jääb. Aga Osvald ei vaata aknast välja huupi nagu Phillip või Tõnu ("Peeter ja Tõnu"); ei vaata minevikku nagu Oleg "Vana maja" mõrased pööninguakna ääres. Osvald ootab üht konkreetset tüdrukut, kelle pärast kuldkalake ta soovi täitis, talle neli miljardit dollarit andis.

*Toob õhuaknast tuppa
öö haiget hingust kuu
taas päev on läinud hukka
kus on need käed ja suu
too hing kes mulle truu*

*Las tõusta kõhukoopast
mu mällu magus piin
me kohal on metsad lookas
oma unelmais olen prii
olen prii
oma unelmais olen prii
(Laur Lomper, "Unelmais olen prii", 95)*

Kes olnud üksildane ja unistaja, mõistab Osvaldi hingeseisundit, kuhjuvat

J. Tättet, "Ristumine peateega" (lavastaja Jaan Tättet). Tallinna Linnateater, 1998.
Osvald — Tõnu Oja, Laura — Piret Kalda.

Priit Grepri foto

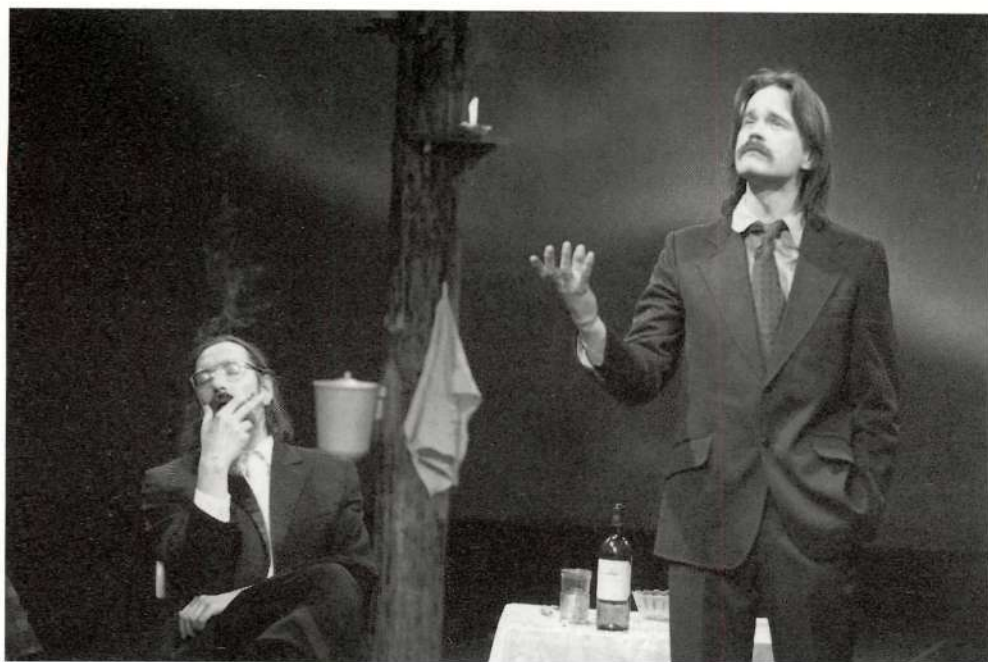


ootuspinget, kuni ei saa enam aru, kas "on päriselt või unistus, oled elus või surnud". Sestap ei tihka Osvaldit "ullikeseks" pidada, pealegi on Tõnu Oja lavaelu sissemängides muutunud loomulikumaks, mahedamaks. Tõsi, Osvaldi veendumus, et muinasjutt läheb täide, on vankumatum kui "tavaelus". Tema teab, et ta ei ole kõrvaltvaataja, vaid aktiivne osaline imes, mis peab ilmsi tõeks saama. See osadusveendumus on tugevam kui Tõnu Oja senistes rollides.

Kui oodatud Laura (Piret Kalda) viimaks tõesti kohal on, tahaks Osvald lendu tõusta. "Õhus" tantsisklevail sammudel ümbritseb ta Laurat, naisele liginedes aga nõrkeb õnnest, kukub kuidagi luuleliselt pikali. Osvald on naljakalt kaitsetu nagu õnnelik inimene ikka. Ta pikad käed justkui kallistaksid õhku, kahmates tühjusest lootust (meenub don Quijote). Kui tundub, et kõik laabub, et kalalt saadud raha aitab vabaneda "sekeldustest" ehk Laura kallimast Rolandist (Andres Raag), ei mahu rõõm Osvaldi sisse ära: ta sööstab õue oma eufooriat välja karjuma ("Oi, kurat!"), et jälle hardunud silmadega tuppa tulla. Areldi seisab Osvald küljetsi Laura embuses, ei julge hingatagi. Temas on nii suur õnnelootus, et hakkab valus: pealtvaataja ju teab, et Laura klammerdub raha, mitte Osvaldi külge. Pikkamisi, lootuse ja kahtlustega innukalt heideldes, mõistab Osvald ise ka, et muinasjutt ei saa reaalsuseks. Laurat sõnadega ära tõugates tahaks Osvald teda ometi kinni hoida. Ta nutab, pea Laura süles — nii nuttis kord väike Kotipoiss, kes oleks tahtnud uskuda, et kusagil on temagi päris kodu...

Aga Jaan Tättet "Ristumine peateega" on tulvil üllatusi, lõpuks on varuks veel üks pööre. Mina ei saa aru kriitikutest, kes näidendi lõppu peavad ülearuseks või koguni õnnetuks või ütlevad "vaene Osvald". Mu meelest on lõpp tähtis osa muinasjutust, lõpp kingib lootuse tagasi uuel, selgineval tasandil. Raha on minema viidud, Laura-Roland lahkumas ja ime peaks olema otsas. Äkki teeb Osvald näo, et midagi erilist polegi juhtunud, hakkame aga otsast peale. Ta nagu keeraks aja tagasi või edasi. Naerukil vanamehehäälega (jällegi kumavad läbi järvetlikud toonid) heietab ta armastusest ja usaldusest, mis tulevad ei tea kust ja lähevad ei tea kuhu... Räägib lepitavalt ja leppinult, lausa tänulikult. Sest kui raha enam ei ole, on võimalus taas loota. Oodata. Unistus võib olla tõelisem kui selle täitumine.

Üks armsamaid detaile, mis Osvaldit iseloomustab, on õhuke muinasjuturaamat (sarjast "Saja rahva lood"), mis tal parajasti pooleli. Ta peidab selle padja alla, enne keerab



M. Kivastik, "Peeter ja Tõnu" (lavastaja Hendrik Toompere juunior). Von Krahlite Teater, 1997. Peeter — Peeter Volkonski, Tõnu — Tõnu Oja.

Toomas Tuule foto

hoolikalt leheküljenurga järjehoidjaks. Tagatoas on teine raamat, seal sättides pistab Osvald raamatu avatult dollarikastide vahele. Kui kastid minema tassitakse, kaob ka raamat... Tõnu Oja on Osvaldit niimoodi mänginud, et süda jääb valutama: tühja neist miljarditest, aga kuhu te viite muinasjutud?! Loeb neid veel keegi? Pillavad ehk raamatu maha ja Osvald leiab selle varahommikul kahutanud lombist? Küllap on kõik need muinaslood Osvaldil juba peas, aga üksipäini ju ikka hea lugeda, kui väljas pimedaks läheb...

Lavastuse lisapuänt on Tõnu Oja võrratu soolo. Osvald viskab voodisse pikali ja kukub omaette pikalt-laialt arutama, et mis see kõik oli, tea kas tuleb jälle, ega ei pruugi ju tulla... Räägib ta tüdrukust, imest, rahast, kuldkalast, aplausist, ilmaelust üldse? Mine tea, aga naljakas ja õdus on kuulata, mitte ei raatsi iversearki "monoloogi" plaksutamiseks lõhkuda. Tekib hasart, et kes kauem vastu peab, saal või näitleja — tundub, et Tõnu Oja võiks hommikuni häirimatult heietada! Teatrist koju minnes on meel rõõmsam, süda rahulikum. Mõtled, et kuni sääl kõrvalteel veel ükski Osvald elab, on maailm tervem ja terviklikum.

*Mu hing on arme täis
kuid vaengi säält on läind
kõik see mis sinust mulle jäi
on hing mis arme täis*

*On pää taas mõtteid täis
sääl maailm ringi käib
et arm mu hinge seest on läind
on hää — või nii vaid näib.
(Laur Lomper, "Hing on täis", 96)*

VICTOR. AINULAADSUSE VIIMANE SEADUS JA ESIMENE TANTS

Roger Vitrac, "Victor ehk Laste võim".
Eestindanud Laur Lomper.

Üheksa-aastane Victor, lavastaja Jaan Tooming, "Vanalinnastudio" — üllatav "kolmainsus" on Tõnu Oja teel täh(t)is. (Toominga lavastus tervikuna väärriks kirglikku poleemikat. Olen seni näinud nelja etendust, iga kord suubunud hingesegadusse, võnkudes depressiivsest masendusest üleemeelikuma vaimuseni. "Victor" ärritab ja äratav.)

Kriitikute vestlusringis pärast esietendust ("Vikerraadio" saade "Maailmapilt", 4. nov 1998) andis võtme Victori tõlgendamiseks Lilian Vellerand: tema mõtestas Victori 1990. aastate Hamletina, kes "otsustab mitte olla". Muide, Tõnu Oja on mänginud Hamletit, aga üsna ebamäärase kõrvalrollina (Tom Stoppard, "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud", lav Roman Baskin, 1989). Nüüd

tuleb välja, et ükskord mängid oma Hamleti ikka ära (parafraaseerides "Peetrit ja Tõnu", kus Tõnu avastab, et ükskord pead oma lasteaias tegemata jäänud kükid ikka ära tegema!).

Üheksa-aastane Victor, silmad mahe-
da säruga piidlemas naiivsete kulmude alt —
Tõnu Oja "standard-roll"? Ei, juba žanr
"sürrealistlik tragifars" on näitleja jaoks uus.
Välispidi nii klantsitud on Tõnu Oja laval
harva nagu see sametist põlvpükstes või
ingelvalges öösärgis "musterlaps". Aga kui ta
pailapse juuksetuka laubalt tagasi äigab, on tal
täitsa uus ilme, uus vanus ("Toominga nägu!"
märkis üks vaataja). Victor on mängitud
paindlikuma füüsilise, pillavama teatraal-
susega kui varem. Tõnu Oja on enda kohta
väitnud, et ta "looduse poolest pidurdamatu
hing ei ole". Laval on ta aeg-ajalt olnud üsnagi
"pidurdud", kahtlustesse takerduva siserüt-
miga. Nüüd katsetab näitleja uusi "sõidu-
stiile" — Victorina vingema vungiga vigur-
sõitu kuristikul veerel. Victor seisab pea peal ja
trambib pidulaual, dirigeerib ja irriteerib. Kui
saab kõrvakiile, ei nuta, vaid võtab hoobid vastu
"jonnipunnina, kes on paugu pihta saanud".
Tõnu Oja mäng on temperamentne, vaimukate
etüüdidega pikitud. Tundub, et siin on varjul ka
"meelevaldseid tiraade tulevastest rollidest"
(näiteks Victori seitsmes keeles soovitud "head-
öod-emme", paljutöötav koomik-soolo). Näit-
leja hääles vahelduvad vilkalt mehe ja lapse
tämb, on ennekuulmatuid jultunud, osatavaid
toone. Õrnad hetked, mil Victor loot(us-
etus)easendisse kägardub, on harvad kesk lär-
makamat möllu ja salvavaid provokatsioone.
Victori sisim valu tabab vaatajat ootamatult, ja
puudutab seda rohkem.

Victor on muu hulgas võluvalt
mängitud *enfant terrible* — seda silti on
otsekohese meele ja ütlemislaadiga, tõejanune
Tõnu Oja elus vist sagedamini pidanud kandma
kui laval.

Tõnu Oja: See on kiüll üks väike murdu-
mine, mille ma olen nüüd läbi teinud. Me elame
paraku niuksel ajal — Linnateater on üks
permanentne autahvel. Kõik seinad aukirju täis.
Kui originaal pole kiüllalt kena, maalitakse see ka
ilusamaks ja nimi kirjutatakse kuldsete tähtedega
juurde. Proovisaal on auaadresse täis nagu
"leninskaja komnata". Mind see muserdab: minul
ei ole midagi ette näidata, ma polekski nagu
täisvereline inimene. Tänapäeval ei võta keegi
sinuga suheldagi, kui sul kujukest kodus kapi otsas
pole. Kää kogu aeg ringi, selg häbikoorma all
kiiürus. Hea rolli puhul poetab sulle ehk keegi
pissuaari taga tasasel häälel, et "tore" — aga, kurat,
võta mõni preemia, siis on "õnniluse õnnitlejaid"

nagu kärbseid meepoti otsas. Aga ega selliseid
tegelasi nagu mina mängin saagi premeerida.
Premeeritakse tugevaid isiksusi, rolli tugevus
laieneb inimesele ka. Aga väikest mängida — see
pole päris see. See on üks komistuskivi, mis mind
segab kiüll, ja ma olen võtnud nüüd väga selgelt
sihkule ka mõni preemia ära võtta. Mis parata, 40-
aastaselt päris ilma olla on ka piinlik. Sedapsi on
lood. Tõsiselt ma rääkisin, ja näe, piinlik hakkas.

Victoril on üsna analoogiline tekst. Ta
räägib Heraklesest, Pascalist, Mozartist,
Jeesusest kui "muserdavatest eeskujudest" ja
küsib retooriliselt: "Mis on minul selles väikeses,
kiitusekirju täis kuhjatud kodus tegemist, mis on
minul sellega asja?" — Ühel "Victori" etendusel
olid saalis kolleegid Linnateatrist, Elmo
Nüganen ka. Arvasin märkavat Tõnu Oja
"kiitusekirja"-repliigis lisälakitust: ta naeratus
oli avalam, silmanurgas sõltumatuse säde.

Et Victori mäss osatab /täiendab üksiti
Tõnu Oja isiklikku ampluaad, lisab rollile lusti
ja pinget. Victor paiskab segi tähtede-
laternate-jupiteride süsteemi. Tõnu Oja nagu
kargaks kaalutu kergusega üle korrektsuse ja
komplekside kaitsevallide, heites tagantkätt
kamalutäie (komistus)kivikesi ulakalt üle öla.

"Esimest korda elus olin ma juhusest
lahti ütelnud," oli kord ühe Tõnu Oja rolli
löpureplik (Brian Friel, "Imearst", lav Prit
Pedajas, 1992). Nüüd tuleb see lause äkki
meelde, saab tähenduse. Just seda teeb
varaküps Victor oma üheksandal sünnipäeval
(näidendi tegevusaeg on 1909, Victor on XX
sajandi laps): ütleb lahti elu(farsi)st pahelises,
labases täiskasvanute maailmas. See ei ole
süü(dima)tu mäng taganemisteega nagu
"skangpoomimine". Lavakaoses näeme
Victori silmades hetketi last, kes tahaks veel
imestada, loota, usaldada. Ent juba ta jätkab
vapra hoolimatusega, lööb eesriide kahte lehte
ja kõnnib uhkelt keskele ära — paradoksaalne,
aga Victor on tugev isiksus!

Põnevamad partnerlused on Tõnu Ojal
Liina Tennosaarega (Victori ema Émilie
Paumelle, ere roll), Marika Koroleviga (kuue-
aastane Esther) ja Egon Nuteriga (Antoine
Magneau). Victori näib ahvatlevat hullu-
meelsus kui võimalus: Antoine'i hullusehooge
seirab Victor huviga, matkides, samastumis-
lootusega. Aga ka hullus ei ole tugevam kui
surm. Esietendusel oli Victori surm stseen, mis
kipps žanrist hälbima. Hiljem on tema surija-
naeratuses ja tõdemuses "Ega ainulaadsuse
seaduste peale üleliia ka loota ei saa!" olnud
peenem distants. Avastatud ja unustatud
ainulaadsuse seadused jätab üheksa-aastane
Victor enda teada, tema "olla või mitte olla"
jääbki sõnastamata.



R. Vitrac, "Victor ehk Laste võim" (lavastaja Jaan Tooming). "Vanalinnastuudio", 1998. Émilie Pau-melle — Liina Tennosaar, Victor — Tõnu Oja.
Peeter Sirge foto

*Nüüd las tõusta kõhukoopast
mu mällu valus piin
mu üle on maailm lookas
oma unelmaist olen prii
olen prii
oma unelmaist olen prii
(Laur Lomper, "Unelmais olen prii")*

Vaatan "Victori" eht-toomingalikku finaali, sugestiivset rituaaltantsu ümber maski — ega saa Tõnu Ojalt silmi lahti. Tema tantsus on diplomilavastuse intensiivsust kõige paremas tähenduses. Epiloog kasvab proloogiks!

*

"Oled sa üle lugenud, mis Merle Karusoo kirjutas "Vana maja" aegu?

Tsiteerin: "Tõnu Oja näitlejanatuur oma orgaanilisuse ja lausa kassiliku kohandumisvõimega (NB! mitte võtta hinnanguna inimesele — veel) sobib algselt potentsiaalilt füüsiliselt liikuvate ja/või psühholoogiliselt nihestatud karakterite kehastamiseks.""

(Merle Karusoo, "Peegeldusi ja probleeme", TMK 1984, nr. 4)

Tõnu Oja: *Mh? Näedsa...Teatrikoolis võrreldi mind vist jah vahel Hermakülaga. Vahepeal kadus see nn orgaanika mus väga ära —*

just sellesse mõttekrampi, mille Karusoo mulle peale pani. Ma olen ikkagi väga Merle Karusoo õpilane olnud ja see on mulle tänini otsaette kirjutatud. Kohanemiskeskused tekkisid mul koolis väga suuresti. Selles mõttes, et iga samm, mida sa koolis tegid — Karusoo astus nagu kärbsele peale. Õeldakse ju muidugi, et mida armsam laps, seda valusam viits, ja Karusoo armastas mind küll, mis seal salata. Aga see tunne, mis mind kauaks saatma jäi, et ma midagi ei oska, ei ole hea tunne. Ma ei usaldanud enam oma maitset, mõtet, ennast tervenisti...Nüüd ma olen sellest lõpuks vist peaaegu et üle saanud.

...Jah, aga teisest küljest — kui mu enesehinnang oleks kõrge olnud, siis ma oleksin tänaseks päevaks juba joodik ja...Ma oleks ruttu läbi põlenud võib-olla, selleks olid mul ka kõik eeldused. Ei tea. Kõik, mis minu elus on head, olen ma ise teinud, aga kõik, mis minu elus on halba, seda on kurjad inimesed mulle korraldanud. Sedapsi. Ma ei tea, kas ma pean lisama, et see oli nali.

Kohe pärast seda resümeeid läheb Tõnu Oja oma teed. Ja tema küsivad lapsesilmad leiavad ikka just selle ühe tähe... Tegelikult on see naljakas. Naljakas, et ühel tähel on vedanud.

MÄNGU LÕPP

CHODERLOS DE LACLOS' "OHTLIKUD SUHTED" EESTI LAVAL



C. de Laclos/C. Hampton, "Ohtlikud suhted". Lavastaja Peeter Raudsepp, kunstnik Jule Käen. Esietendus 27. novembril 1998 Rakvere Teatris. Vikont de Valmont — Erik Ruus, Markiis de Merteuil — Marika Vaarik.

Ma ei kirjutanud alapealkirjas kogemata autorina (erinevalt teatrireklaamist) Choderlos de Laclos' nime. Tänapäeval on saanud halvaks tavaks üle hinnata proosateose dramatiseerijat,

justkui polekski lavasündmuste tõeline autor romaanikirjanik. Küllap on asi autoriõigustes. Jah, mis parata, kui de Laclos on ammu surnud ja tema õigusi ei kaitse enam keegi...

Christopher Hamptoni instseneering pole halvim omataoliste hulgas, kuid ka mitte nii originaalne, et oleks põhjust rääkida sellest kui iseseisvast kunstiteosest. De Laclos' romaani lavaletoomise raskus peitub žanris: tegemist on romaania kirjades. Hampton on läinud kas just kergeimast, aga kindlasti sissetallatud teed: ta on võtnud de Laclos' intriigi ja seadnud selle ümber stseenidesse. Tegelased, kes romaanis suhtlevad üksteisega kirja teel, ajavad nüüd laval neidsamu asju kohtudes, dialoogi abil.

On arusaadav, et niisugust võtet kasutades polnud võimalik ehitada kogu dramatiseeringut üles de Laclos' tekstile — tahes-tahtmata tuli Hamptonil võrdlemisi suur osa repliiki kirjutada ise. Kuid mis kukub nii sädelevalt välja geeniusel, sellega saab käsitööline hakkama vaid läbi häda. "Kas tõesti?", "Mida sa sellega öelda tahad?", "Juba jälle!" — niisugused on tüüpilised, tühjad fraasid, mida Hampton *jutu ülevahtamiseks* sobitab de Laclos' mõtterikka teksti vahele, vähendades niiviisi teose kirjanduslikku tihedust.

Sest me peame meeles pidama — de Laclos ei ole Scribe, ja "Ohtlikud suhted" ei ole salongikomöödia, vaid esimene suur prantsuse romaan. Ka praegu, kakssada aastat hiljem kõlavad temas väljendatud mõtted nii aktuaalselt, nagu oleks "Gallimard" selle kõite üllitanud möödunud sügisel. Kirjutatud XVIII sajandi lõpus, täpsemalt 1782, veidi enne Suurt Prantsuse Revolutsiooni, on "Ohtlikud suhted" kogu XIX sajandi prantsuse kirjanduse eelkäija. Balzac, Zola, Stendhal, Maupassant — kõik nad olid suuremal või vähemal määral de Laclos' järglased. Ja üheskoos löid nad nii vundamenti kui ka mälestusmärgi tervele meie aja kultuurile.

Siiski ei arva ma, et Hamptoni dramatiseering oleks nii halb, et teda poleks tasunud üldse kasutada. Erinevalt Ljudmilla Razumovskajast, kelle "Therèse Racquin" "Ugalas" ajas hirmujudinad peale, oli vaadeldav instseneering võrdlemisi autoritruu ega jätnud endast muljet, et tegemist on n-ö "topelttõlkega" (prantsuse romaan inglise dramaturgi vahendusel eesti laval). Proosa-teose lavaleseadmine on suur kunst ja mina igatahes küll ei julge väita, et oleksin ise sellega paremini hakkama saanud. Ehk oleksin ainult katsunud olla modernistlikum: jätnud osa kirju alles, vaheldanud neid dramaatiliste stseenidega, ja kui lisanud pisut oma teksti, siis vaid de Laclos' stiili matkides. Kuid kes teab, mis sellestki oleks välja tulnud.

Peeter Raudsepa lavastusi olen huviga jälginud juba kaks hooaega. Meie noorema põlvkonna režissööride seas tõuseb

ta esile oma tõsise, ütleksin lausa põhimõttelise repertuaarivalikuga. Tennessee Williams, Ingmar Bergman, Arthur Miller, Franz Kafka, ja nüüd de Laclos — ei ühtki juhuslikku nime! Raudsepp ei sea endale eesmärki lahutada publiku meelt, ta otsib teoseid, milles oleks probleem.

Stanislavski süsteemi mõju eesti teatril on viimasel ajal kahanenud. Sellest on kahju, sest nii on meie lavale peale Läänest ülevõetud postmodernistliku esteetika (kui saab esteetikaks nimetada nähtust, mis rajaneb inetuse põhimõttel) ja nn atmosfääriteatri jõudnud ka rahvateatrilik, tundeid vaid pealiskaudselt kujutav näitlemisviis.

Raudsepa lavastuste näitlejatööd mõjuvad sellel foonil üllatavalt värskena, hoolimata sellest, et läbielamisteatri võimalused on ammuilma läbi uuritud. Stanislavski süsteemil on üks suur eelis võrreldes "moe-röögatustega": ta põhineb inimloomusel endal, mitte välisel efektil. Ja kui lavastajal ja näitlejatel jätkub annet näha tegelasi tavatu nurga alt, loob läbielamisteater parimad eeldused huvitava kunstiteose sünniks. Lavastuste "Tramm nimega "Iha"" kui ka "Stseenid ühest abielust" näitlejatööd mõjusid uudsete ja kaasaegsetena ("Hinda" ja "Metamorfoosi" ma pole näinud).

Kuid de Laclos on hulga keerulisem kirjanik kui Williams või Bergman. "Ohtlikes suhetes" on rohkem inimese kaitsekihtidest läbitungivat, selget pilku, rohkem misantroopiat (sentimentaalset ellusuhtumist on ju alati lihtsam kujutada), rohkem pooltoone, rohkem varjatud nõrkuste eristust. See romaan on paiguti (mis on üldse omane prantsuse kirjandusele) justkui üks pikk-pikk essee, mida tänu kõitvale intriigile on võimalik lugeda püsiva huviga. Aga võib öelda ka vastupidi: "Ohtlike suhete" intriigi on võimalik jälgida püsiva huviga tänu de Laclos' esseistlikkusele. Ja see pole sugugi vale! Mõtted on need, mis iseloomustavad nii head proosakirjandust kui ka head dramaturgiat, nii de Laclos'd kui Pirandellot. See aga tähendab, et hipp-hopp, ilma tõsise eeltöötä niisugust romaani lavale ei too. Ütleksin isegi veel rohkem: minu kindla veendumuse järgi on "Ohtlikud suhted" praegu meie laval endevuustest teostest kõige raskem (kui Shakespeare välja arvata). Peeter Raudsepp ei jäänud päriselt algmaterjalile alla. Kuid üle tal sellest ka olla ei õnnestunud.

Kustav-Agu Püüman kurtis hiljuti ühes telesaates, et teatrikriitikud pööravad vähe tähelepanu lavakujundusele. See on tõsi. Ka mulle näib, et mitte ainult kriitikud, vaid ka lavastajad ei oska sageli hinnata teatrikunstniku töö üht olulist funktsiooni — seda, et

kujundusest sõltub suurel määral lavastuse misanstseneiline rikkus ja omapära. Näiteks pole ainult horisontaalis liigendatud laval võimalik viia näitlejaid kõrgemale "maapinnast", mis kohe kahandab lavastuse ruumilise vormistuse võimalusi. Ma ei taha öelda, et igas lavastuses peaks kindlasti olema "teine korrus", aga kui seda ei ole, on vaja üles näidata tavalisest veel suuremat leidlikkust lavapõrandal aset leidvate liikumiste (ja ka staatiliste stsseenide) kujundamisel. Eriti kehtib see dekoratsioonide kohta: tavapärastel, neutraalselt paigutatud mõobel kutsub peaaegu automaatselt esile tavapärased, ammu ära-leierdatud misanstseneid.

"Trammis" ja "Stseenides" oli Raudsepal koos kunstnikega leitud huvitav lavakujundus, mis mõlemal korral vastas lavastuse sisule ja aitas luua õige atmosfääri, kus näitlejatelgi oli kohe kergem mängida. De Laclos' puhul sama korrata ei õnnestunud. Lavastajal justkui ei õnnestunudki kunstnikule arusaadavaks teha, et tegemist ei ole salongikomöödiaga. Valge tüllriie tagaseinas, ees kord diivan paremal, toolid ja laud vasakul, kord vastupidi, vahepeal voodi keskel — see kõik oli liiga lihtne, liiga igapäevane, ja mis veel hullem — liiga steriilne. Missugune oleks pidanud kujundus olema, kas rikkalik rokokoomõbleering või geomeetriline lahendus või hoopis midagi muud (sümbolistlikku, impressionistlikku), see on probleem, mille kallal lavastaja ja kunstnik oleksid pidanud kaua pead murdma. Praegu dikteeris sümmeetriline ja igav kujundus kohe ka sama igavad misanstseneid; aga kui lavastuse ruumiline lahendus on üksluine, kannatab selle all seaduspäraselt ka näitlejate looming, nende mängu vaheldusrikkus.

Täpselt nii see juhtuski. Taas, nagu varasemates lavastuste puhul, olid peategelaste kujud laias laastus lahendatud huvitavalt. See kehtib nii Erik Ruusi (de Valmont) kui eriti Marika Vaariku (madame de Merteuil) kohta. Esimene etendas kergemeelset seelikukütti, kes romantilise fleur'i varjus, aeg-ajalt kaht kätt korralta taeva poole tõstes (praktiliselt ainus žest, mida Ruus terve etenduse jooksul korduvalt tegi) mõtleb vaid sellele, kuidas üks või teine neiuke sāngi saada, teine kandis külma arvestuse katte all (kui hoolega Marika Vaarik mõõtis iga sõna, mis ta huulilt tuli!) kirejanus sõdant, seda sama hästi kui paljastamata.

Ent lage lavakujundus, ikka ja jälle korduvad misanstseneid ei andnud näitlejatele võimalust oma tegelasi detailiseerida. Nad mõlemad mängisid hästi, huvitavalt, kuid liiga "ühes tükis", ilma nüanssideta. Eriti

kaib see de Valmont'i kohta, kellelt oli täiesti võetud tema kui mänguri pale. See ei pruukinukski kogu aeg olla esiplaanil, ka praegune, romantilis-hedonistlik südamedemurdja oli osalahendusena respekteeitav — kuid vahetevahel oleks see de Valmont'i tahk kindlasti pidanud end ilmutama. Marika Vaarik madame de Merteuil'na mängis täpsemalt välja selle, mida võib nimetada isiksuse ja tema rollide vahekorraks (ja millest on omal ajal nii palju kirjutanud Vaino Vahing), kuid temalgi jäid kasutamata mitmed pooltoonid võimalused. Koos sellega jäi aga kohe vaesemaks ka de Laclos' interpreteering, sest just mäng, mängurlus on see, mille eest autor hoiatab, mitte lihtsalt kombelõtvus. Muide on niisugune sõnum eriti aktuaalne tänapäeval, kus "mängivast inimesest" on saanud lausa meie aja kangelane. Inimtunded on devalveerunud, suurt keegi ei võta enam tõsiselt niisuguseid mõisteid nagu armastus või õnn, seda kõike on kutsutud asendama Tema Ekstsellents Mäng. Kui riskantne on niisugune vahetus, milleni see viib, sellest räägibki de Laclos' romaan.

Kõik eeltoodud tähelepanekud viisid mind ühele mõttele eesti teatri kohta. See on peaaegu niisama troostitu nagu meie, kirjanike olukord. Turu puudumine ei luba meil kas või suhteliseski rahus keskenduda peamisele — romaani kirjutamisele. Selleks, et üldse eksisteerida, peame me kõik tegelema saja muu asjaga — muu hulgas ka kirjutama teatritsensioone. Peaaegu sama võib öelda meie lavastajate kohta. Et sünniks tõeline kunstiteos, selleks oleks vaja palju rohkem ettevalmistusaega, kui olukord meie teatriturul seda võimaldab. Ja et nende teoste loomisel oleks natukenegi rohkem mõtet, oleks tarvis tunduvalt rohkem mängukordi. Hea lavastus peaks püsima repertuaaris aastaid, praegu sellist asja suurel laval praktiliselt ei juhtu. Ka Raudsepa "Trammis" nimega "Iha" võinuks mängida veel mitu hooaega. Aga mis me sellest räägime, kui Draamateatri eelmine juhtkond kõrvaldas lavalt isegi Evald Hermaküla lavastatud Beckett'i "Lõppmängu". Raudsepal on lõpupäe lõpuks veel palju aega, ta on noor, Hermaküla lavastused vajaksid säilitamist aga ka siis, kui need poleks nii meisterlikud nagu mainitud töö, mille hävitamist ma pean kuriteoks kunsti vastu.

Kui tulla tagasi "Ohtlike suhete" juurde, siis on ilmne, et see teos vajanuks peenemat, episoodide kaupa analüüsi, põhjalikumat tööd lavakujundusega ja pikemat prooviaega (kui peategelastele veel tähelepanu jätkus, siis väiksemad rollid olid jäetud üsna juhuse meelevalda ega paku kahjuks



“Ohtlikud suhted”. Markiis de Merteuil —
Marika Vaarik.
Priit Grepi fotod

põhjust, et neist üldse rääkida). Kas Peeter Raudsepal oleks olnud, millega sisemiselt lavastust täiendada, sellele küsimusele puudub vastus nii kaua, kuni tal niisugust võimust pole olnud. Võib-olla oleks tulemus olnud üpris samasugune — siis oleks Raudsepp saanud hinnalise kogemuse, kui raske asi on tegelikult teater; aga võib-olla oleks sündinud lavastus, mida võinuks näidata ka rahvusvahelisele publikule. Et noorel lavastajal on, mida öelda, seda näitas ta kõigest hoolimata ka “Ohtlikes suhetes”, kviteerides lavastuse lõpus püssipaukudega vahetult enne kõlanud küsimust: mida küll võiks meile tuua varsti algav aastasada (loe: aastatuhat)? Maailma, kus inimesed ei oska piirduda lauamängudega, vaid kannavad teravmeelsed kombinatsioonid üle sinna, kus pole nende koht — tunnetesse —, niisugust maailma ähvardab paratamatult sõjaoh.

Lõpetuseks paar pealtnäha kõrvalist märkust. Eesti teatris on mõned üldised vead, mis korduvad lavastusest lavastusse ja millele on ülim aeg tähelepanu juhtida. Poolharitud rahvas, nagu me veel paljuski oleme, on meil harjumus üksteist valimata sinatada — kuid see ei tähenda, et samamoodi käituvad ka teised rahvad, eriti nende aadel. Kust võttis “Ohtlike suhete” tõlkija (või kes?), et madame de Merteuil ja de Valmont räägivad teineteisega “sina”? Nad poleks seda tõenäoliselt teinud isegi mitte siis, kui oleksid olnud abielus.

Edasi: meie laval ei osata mängida seisustevahelisi suhteid. Teenrid käituvad isandatega nii üleolevalt, nagu ei peaks mitte nemad igal õhtul härraste rõivaid harjama, vaid vastupidi (Rakvere teatri “Ohtlikes suhetes” olidki lakeide kostüümid uhkemad kui markiidel ja vikontidel).

Ja kolmandaks. De Laclos’ tekst ei anna vähimatki põhjust arvata, et de Valmont on oma võidud saavutanud, kasutades naiste suhtes “murdmistehnikat” à la Stanley Kowalski. Hulga tõenäolisem oleks eeldada, et mees, kes niimoodi daamidele “käppi külge ajab”, saab hakatuseks kõrvakiilu ja saadetakse siis salongist määramatuks ajaks minema. Armastus, nagu teati Prantsusmaal ka ilma “Kamasuutrata”, algab näpuotstest.

VABADUS, ARMASTUS?

Henrik Ibsen, "Naine merelt"

Lavastaja: Katri Kaasik-Aaslav

Kunstnik: Mae Kivilo

Valguskunstnik: Maldar-Mikk Kuusk

Esietendus 18. detsembril 1998 Tallinna

Linnateatris

Käsi kipub kirjutama, et naislavastaja ja vist ka naispubliku jaoks on Ibsen endiselt huvipakkuv, kui meenub, et aasta lõpul esietendus Linnateatri "Naine merelt" kõrval Mati Undi telefilm "Norbert". Mis võib (aga ei tarvitse) tähendada, et meestele sobivad Ibseni naispoolsed iseseisvuse ja vabaduseideed veel ainult narrimiseks. Ibseni enda hoiakutes ei saa tema tegelaste käitumise või jutu järgi kunagi päris kindel olla, niivõrd näeb see vana norralane inimest ja tema ihasid läbi.

Katri Kaasik-Aaslavile on see kolmas Ibseni lavastus pärast koolikaaslastega tehtud "Väikest Eyolfit" (1990) ja Draamateatri "Hedda Gablerit" (1993). Sajandi jooksul on "Naine merelt" võrreldes teiste suurte naisdraamadega Ibsenile vähem kuulsust toonud, kuigi näidendi ilmumise ja mitmel pool Euroopas toimunud esmalavastuste aegu tahtis mõnigi autorile lähedal seisev naine näha end peategelase Ellida prototüübina, ja Ellidat mängis suur Duse. Georg Brandes nägi näidendis psühholoogilis-fantastilist eksperimenti, mis päädis häirivasse vormelisse. Aga aeg-ajalt on sedagi näidendit lavastatud, Eestis 1917. aastal "Estonias", 70-ndatel Pärnus (Vello Rummo), 90-ndatel Rakveres (Tõnu Virve).

Üheksakümnendatel aastatel on "Naine merelt" laval muuhulgas ka Inglismaal ja Saksamaal. Vastukajadest nähtuvalt eldkõige kohanemisdraamana. Mees, kelle mälestus on Ellidat aastaid hoidnud oma kütkes ja toitud tema vabaduseiha, tuleb ja valmistab pettumuse. Frank Castrofi oma lavastuses Berliinis (1994) on otsinud seoseid Saksamaade ühinemisega. Ellida loobub kulunud rockkitaristist, sest kolme aasta jooksul pärast mainitud ühinemist on ta jõudnud oma uue eluga kohaneda. Meil võiks ju Wangelite perekonnarahu leidmise vulgariseerida nägemusse viisavabadusest ja ühinemisest Euroopa Liiduga.

Aaslav Ibseni nii jämeda kaasajastamiseni ei lasku. Ta ei tee Võõrast meest (Jaani Tätte või Marko Matvere), kes tuleb oma kümne aasta tagust pruuti nõudma, üheks tõlgenduse võtmekujuks. Aga ta ei võta kuulda ka Ibsenit, kes ütleb, et keegi ei tea, kes või mis see turistina ilmuv võõras mees öieti on. Lavastuses vihjab võõra kostüüm mere-mehele, isikuna jääb ta vaatajale mittemidagi-ütlevaks. Teatavat külgetõmbavust või sugestiivsust on Ibsen temas näinud, kui juhtus kiitma näitlejat, kellel oli pikk sale figuur, hauka nägu ja läbitungivad tumedad silmad ja kes rääkis sügava käheda häälega. Isikupära eeldab ju Ibsen igas oma tegelaskujus.

Ellida, viikingite laeva nimega merineitsi on kasvanud avamere ääres, sealsamas kohtunud talvevangis võõramaise laeva võõramaalasest tüürimehega, temaga romantilisel viisil kihlunud (ka Ibsen ise elanud kunagi läbi sellise armurituuali, kui heitnud kokkuseotud sõrmused meresügavusse). Mees põgenes, kui oli oma kapteni surnuks pussitanud. (Põhja-Soomest pärit poisi puhul pole see teab mis üllatus.) Lumm haihtus ja Ellida tühistas kirjades kihluse, aga mees nõudis endiselt ootama jäämist. Mõne aasta möödudes abiellus Ellida endast vanema doktor Wangeliga. Kui sündis ja õige varsti suri nende laps, juhtus midagi Ellida psüühikaga. Nüüd juba kolm aastat ei ole Ellida oma mehele õige naine, käib iga päev fjordis ujumas ja igatseb karge avamere järele. Kui talle räägitakse lugu uppunud meremehest, kes tuleb oma truudusetu pruudi järele, alustab Ellida haiglane kujutlus uut palavikulist tõusujärku.

Endast tunduvalt vanem mees ja selle kaks neiuohtu tüdruku, kellel on ühised mälestused ja ka ühiseid saladusi, on soodustanud Ellida üksijäämist oma fantaasiate ja merega. Epp Eespäev nimitelgelasena ei rõhuta Ellida ebamaisust või merelembust kui sümbolset iha vabaduse järele. Ellida haigust ei garanteeri müstikaga. Ta ilmub lavale ootamatult rahulikuna, rõõmsana, äsjasest ujumisest õhetavana. Mis tema suhtes valvsaks teeb, on seesama rõõmus, pidevalt naeratav rahu. Vanema võõrastütre Bolette (Katriina Lauk-Tamm) vihje sellele, et isa söötab Ellidale ravimeid, seletab peategelase monotoonse- võitu äraolevat lavaelu.

Ibsen on kirjutanud näidendile proosa-visandi. Selle umbkaudne lühikokkuvõte on niisugune. Mägede varjus on elu monotoonne, aga õnnelik. Siis ilmub kusagilt teadmine, et selline elu on varjuelu. Ei initsiatiivi ega võitlust vabaduse eest. Niiviisi elatakse lühikesel suveajal. Siis tuleb pimedus. Hakatakse igatsema elu järele laias maailmas. Aga koos parema ümbruse ja arenenuma mõistusega kasvavad ka soovid ja ihad. Kuni igatsuseni suhelda teiste planeetidega. Ikka jäävad piirid, ikka sünnib sellest melanhoolia. Ikka tuleb särava suvepäikesega järel pime talv.

Aaslavi režiis on valguse ja varju vaheldust. Kohe lavastuse alguses katab särava

va suvepäevavalguse otsekui fjordi kohale tõusnud pilv. Kui nad hiljem kõik koos sealt kõrgelt ülevalt merele vaatavad, valgustab innustunud nägusid pehme soe helk. Tekib soov aimata, kes on kes. Edasi valgusemuutusi ei märganud. Tähelepanu keskendus inimesele.

Ibsen on geniaalselt tabanud seda globaalsuse- või kõiksusejanu, iha, kirge või tarvet, mis sunnib inimesi sirutama end kauge ja kättesaamatu järele ja mis on oma erinevates avaldustes saatnud teda kogu ajaloo vältel. (Vt Andres Herkel, "Sirp", 8. 1. 1999.) Võiks ehk öelda, et Ibsen on seda janu oma näidendites ühest küljest inimlikult konkretiseerinud,



H. Ibsen, "Naine merelt". Lavastaja Katri Kaasik-Aaslav, kunstnik Mae Kivilo. Esetendus 19. detsembril 1998 Tallinna Linnateatris. Doktor Wangel — Ago Roo, Ellida — Epp Eespäev.



“Naine merelt”. Hilde — Külli Teetamm, Bolette — Katariina Lauk-Tamm.

teisest küljest ühiskondlike ideedena serveerinud. Minetamata endas poeeti, jääb ta samas võimalikult objektiivseks skeptiliseks kõrvaltvaatajaks.

Katariina Lauk loob Bolettena toreda, karikatuuri piiril karakteri. Tütarlapse õhin oma kogreitiigist välja pääseda võiks parodeerida Ellida sundiha mere ja vabaduse järele. Ent Eespäeva Ellida välises käitumises ei ole midagi parodeeritavat. Kui ehk, siis see pidev isevärki naeratamine, mida Bolette järele ei tee. Niiviisi on paroodia suunatud pigem abstraktselt globaalsusejanule kui avamere-haigele Ellidale. Paralleelid võõrasema ja -tütre puhul tekivad asjaolude tõlgendamise tasemel. Mõlemad justkui müüksid enda ja oma noorse vanale mehele. Seda kumbki kõnealune mees õieti veel ei ole. See sobib Ibseniga, kes pole kunagi see, mis näib.

Nagu öeldud, ei ole Eespäeva Ellida nii palju igatsev kui eemalolev. Ja eemalolev pigem oletatava dopingu kui vabaduseiha tõttu. Mõtte lavastusest kui õnnelikult lõppevast perekonnadraamast annavad viimased minutid, eriti selle kõige emotsionaalsem hetk. Kui Ellida on juba teinud valiku, otsustanud jääda, ja kui nähtavaks saab tema ja noorema võõrastütrel Hilde (**Külli Teetamm**) igatsus teineteise järele. Siingi kuulub intensiivsem eneseväljendus väikesele Hildele. Külli Teetamm teeb oma Linnateatri-debüüdi säravalt. Selles rollis võib aimata teist, Ibseni tulevast

Hildet, kes võib ära Solnessi ja ta praktiliselt hävitab. Vaba valik on selle viikingi-plika olemuses, tema ei hakka seda kelleltki nõutama.

Ellida ja doktor Wangeli dialoogi tõttu, milles avanevad Ellida hirmud, ka kinnisidee, et ta on turvalisust otsides münud end Wangelile, on arvatud seegi näidend oma aja uute nn diskussioonidraamade hulka. Seda kõnelust võib võtta ka kui psühhoanalüütilist seanssi. “Hüsteerias” on Eespäev sellesarnase asja juba läbi teinud, küll teises žanrivõtmes. Aaslavi lahenduses kujuneb lavastuse “Naine merelt” “diskussioon” rahulikuks vestluseks. **Ago Roo** Wangeli distsiplineeritud käitumisest võib välja lugeda nii armastava mehe kui ka hea raviarsti kannatlikkust. Võib-olla lisaks põnevust nii sellele kõnelusele, nende kahe suhetele üldisemalt kui ka Wangeli rollile kirgliku meedikliku eksperiment, mis Roo kotkanäoga sobiks. Ta ongi targa, oma ametisse kiindunud arsti tüüp, kelle puhul oleks huvitav küsida, kas kogu suuremeelsus, mida ta Ellidat vabaks andes ilmutab, tuleneb armastusest ja loomupärasest mõistvusest või on siin tegemist oma naise haigusluku fanaatiliselt süvenenud nupuka hingearstiga. Üks ei välista teist, aga võimalus nii küsida teeks asja keerulisemaks ja kergelt pahelemaks. Mis takistaks seda lugu liiga ilusaks muutumast.

Georg Brandes on näidendi "Naine merelt" vaba valiku imerohtu suhtunud umbusuga. Ta ütleb, et vähe on asju, mis võivad rahustada kogu hingest uue elu poole püüdlevat naist, saati siis selline eetiline hüve nagu vaba valik isiklikul vastutusel. Pole nali mängida valikuhetke ja kogu senise kinnismõtte järsku pea peale pööramist nii, et ideenäidendi traagelniidid välja ei paistaks. Sellega saab Eespäev oma naiselikus äraarvamatuses hakkama. Ta paneb uskuma, et tasakaalutu (ja vahest ka paraja tabletidoosi alla neelanud) Ellida meelemuutus pole midagi loogikavastast. Vastupidi. Nagu Nora nii võib ka Ellida oodata oma mehelt — imet. Ellida saab oma kanni ja jääb rahule. Nora oma imet, oma kanni ei saa, ja jalutab minema. Ohku paiskub vaid pilveke põlgust pragmatilise ja konventsioonide vangis Helmeri suhtes. Nii Nora kui ka Ellida "imes" võib otsida omamoodi armastuseideaali. Vaevalt Ibsen ideaalide teostumisse usub. Aga Wangel teeks selle hetkeks justkui kättesaadavaks. Ibseni naised, olles niigi ühiskondlikest ahelatest vabamad kui mehed — oma mõtteviisis —, tahavad vabalt valida ja täita oma kohustused iseenda vastu. Ja ikka läheb sealjuures midagi viltu. Ennetades ohtu kellestki sõltuma hakata, jõuab Ibseni järgmise näidendi kangelanna Hedda enesetapuni. Kui palju paremini Ellidal läheb, oleneb hindaja vaatekohast. Maalermeister ja juukselõikaja Ballested (Kalju Orro) ütleb näidendi lõpus



"Naine merelt". Ellida — Epp Eespäev,
Võõras mees — Jaan Tätt.

"Naine merelt". Lyngstrand — Andero Ermel,
Ballested — Kalju Orro.

Priit Grepri fotad



oma kavalal moel, et merineitsi sureb, ei leia enam teed tagasi mere juurde. Inimesed seevastu aklimatiseeruvad.

Ellida: Jah, vabaduses nad suudavad, härra Ballested.

Wangel: Ja omal vastutusel, armas Ellida. Ellida (kähku, sirutab talle käe): Just nimelt.

Muidugi võib seda lõppu võtta kui kahe inimese teineteiseni jõudmist. Nii viisi leebelt ja õnnelikult seda ju mängitakse. Või mitte? Aaslav ütleb "Sirbi" esietenduse-eelses intervjuus, et põhiküsimus on üksteiseni jõudmine. Aga ta ütleb ka: "Armastus. Võimetus armastada." Ehk võiks siis lavastuse lõpust kübeke peidetud ironiatki otsida?

"Naist merelt" vaadates meenus, ime-lik küll, Eugen Jannseni monoloog Heino Mandri esituses ("Pöördtoolitund", 1979), ja eriti see koht, kus vana tensor räägib, et on elanud nagu kahel tasapinnal: kõrgemal, kuhu ideaalid ära paistsid, ja teisel, madalamal tasapinnal — kui teadlik kodanik ja seltskonnaliige, kui praktiline inimene ja kompromissimees. Ibseni näidendites ju nii viisi kahel tasapinnal elatakse: väikesed inimesed titaanide ümber sebimas. Mis tegelikult, maapealseis asjus juhtub, sellest kõnelevad kõrvaltegelased. Siin on Hilde kerge tõmme naljaka haige kunstnikuhakatis Lyngstrandi (**Andero Ermel**) poole, Bolette ja Lyngstrandi leebelt groteskne lähenemine, Bolette ja ülemõpetaja Arnholmi (**Raivo E. Tamm**) dramaatilisel praktiline teineteiseleidmine. Siin on Lyngstrandi (teine õnnestunud debüütroll) mehelik egoism, mille Andero Ermel rõõmsameelselt puhtaks küpsematuseks mängib, ja Arnholmi ostukaup, mis Raivo E. Tamme esituses ei mõju ebameeldiva tehinguna, vaid küpse (ehkki natuke naiivse) mehe lootusena ühest sinisuka kalduvustega lollikesest naine ja inimese teha. Siin on Hilde julguse ja uudishimuga segatud helluse ja sügavuse (surma) igatsus.

Võib-olla on Ibsen ka ise Ellida — Wangeli suhted liiga ebaselgelt lahti kirjutanud, aga Eespäeva ja Roo mängus oli esialgu mõndagi ebamäärast, ehk ka vähe tõuse ja mõõnu, valgusi ja varje, pöördeid ja vasturääkimisi. Oma deemonite, trollide ja viikingitega kurnab Ibsen ju maailma äärel elavate inimeste üksluist elu. Mõeldes Aaslavi "Hedda Gable-rile" meenub kõigepealt ja endiselt erutavana assessor Bracki (Mikk Mikiver) ja Hedda (Ülle Kaljuste) lõpueelne stseen. Kui peenelt see teise inimese oma tahte allutamine käib. Kui suur võib olla hirm alla jääda ja olla ostetud. Kas ikka veel? "Kõik müügiks"-ajal võiks see ju asjaosalisi ainult muigama panna? Kui selle

üle ei muianud sada aastata tagasi ka Ibsen ise oma habemesse?

Lavastus, tundub mulle, on tõlgen-dustele küllalt avatud, et kriitik võiks vabal valikul ja isiklikul vastutusel fantaseerida.

Olen üks neist, kellele Aaslavi Ibseni- ja klassikalavastused üldse on meeldinud. Võib-olla on näitleja vahel jäetud liiga omapead, kuid see annab talle jälle suurema vabaduse. Värvid ja valgused on hõrgud, ilu seostub orgaaniliselt rahuga. Partnerite män-gus leidub imeväärseid hetkekontakte. See jätab tunde, et lavastuses on elu.

Ja ostab ära ning maksab kinni Ibseni vanamoodsuse.

1998. aastal Oslos toimunud Ibseni festival keskendus "Brandile" ja "Peer Gyndile". Kõige tõe-truemat "Brandit" võis näha Norra Rahvusteatri suurel laval. Stein Winge tingliku kujundusega lavastuses mängis sisemiselt lõhestunud nimitegelast Norra silmapaistvamaid näitlejaid Sverre Anker Ousdal. Morten Jostadi "Eepiline Brand", mis sisaldas ka näidendiväliseid tekste, kaasa arvatud kirjavahetus, süvenes muu hulgas klassiku loo-minguprotsessi. Kolmandaks "Brandiga" seotud tööks (samuti Rahvusteatri), oli Cecilie Loveidi "Austria" (lavastaja Jon Trombe). Näidendi tegelas-teks on Norra fjordide vaikus tõmbunud filosoof Ludwig Wittgenstein ja tema naiskõliline. Tegevus toimub majakeses, mida kohalikud inimesed kutsuvad Austriaks. Lähtekoht ja paralleelid "Brandiga" on ilmsed.

Veel ilmsamad on Ibseni mõjud kreeka tuntuima dramaturgi Iakovos Kambanellise näidendis "Ibsenland" (lavastaja Petros Zivanos). Thessalonikist pärit teatri lavastuses mängiti lahti "Kummituste" peategelase proua Alvingi ja pastor Mandersi suhted. Dimitris Nazirise Mandersit, kes ehitab sisemise barjääri enda ja armastuse vahele, peeti Ousdali Brandi kõrval festivali teiseks tipprolliks.

"Peer Gyndile" kõige lähedasem versioon kuulus esimesena USAst Ibseni festivali külastanud New Yorki *Theater for the New City* lavastusele "Gint". David van Pelti kehastatud Peter Ginti, vaest, ent fantaasiarikast mägede last Apalatsidest, on nimetatud festivali kõige liigutavamaks osatäitmiseks. Norra Rahvuslik Ringreisitrupp ühistöös *Black Box* teatriga esitasid Peeri-ainelise modernitantsuetenduse (Jon Strömgreni koreograafia). Ja Norra *Bak-truppen* "Dada-cum-Pythoni" traditsioonis pidurdamatult lustaka "Super-Peeri". Nii "Super-Peeri" ülevoolavust kui ka tõsiibsenlikku disiplinaaritust leidis Rahvusteatri näitlejatest koosneva väikese eritrupi lavastuses "Väike Eyolf & Co".

Suhteliselt konservatiivsed, ent tõlgen-duse ja soorituse poolest väljapaistvad olid Terje Maerli "Rosmersholm" Norra Rahvusteatri ja Stein Winge vitaalselt sardoniline "Rahvavaenlane" Rootsi Kuninglikus Draamateatris. Psühholoogiliselt elek-triseerivat tulevikulootuseta "Rosmersholmi" peeti festivalilavastuste hulgas kõige venavamaks demonstratsiooniks Ibseni dramaturgia jätkuvast elujõust.

Mööduks ja vahelduseks oli festivalil Eimuntas Nekroosiuse "Hamlet".

Louis Muinzeri ülevaadet refereerinud L. V. (Plays and Players 1998, november).

HOOAEG NEW YORGIS IX



Jaak Rähesoo Times Square'il.

Algus TMK nr 5, 1998

XI RICHARD FOREMAN. LEE BREUER

1960. aastate ühiskondliku mässu hüüdsõnaks oli inimeste aktiviseerimine, mis teatris sageli tähendas otsest kihutustööd, lava ja publiku vahejoone kustutamist, katseid muuta publik passiivseist vaatlejaist tegutsesjaks. Nagu siinsetes artiklites juba mitmel puhul jutuks olnud, hääbusid need katsed koos kogu mässu taltumisega 1970. aastate algupoolel. Enamik tollaseid avangardseid rühmi lagunes, allesjäänud tõmbusid teatripildi äärtele, muutusid taas peaaegu nähtamatuks. Joseph Chaikini suhteline "nähtavus" hooajal 1996/97, millest kõnelesin eelmisel korral, on erandlik. Peale Chaikini paistab New Yorgi teatriavangardi vanast kaardiväest praegu teokam ainult Richard Schechner, ja temagi rohkem teoreetikuna.

Nagu varemgi ajaloos, pöördus avangard ühiskondliku otserünnaku luhtudes taas

kitsamalt taju- ja esteetikaalastesse otsingutesse. Iseloomulikult rõhutati nüüd just publiku distantseeritust, staatilist vaatlejaseisundit. Staatiliseks muutus ka laval nähtav, kulgedes pikaldaselt, aegluubis, mikroskoopiliselt. Tundelist kaasahaaramist asendasid meditatsioon ja kontemplatsioon, ühtaegu aistinguline ja mõistuslik vastuvõtt. Eelnevat rühmaeetost asendas üheainsa autori-kujundaja-lavastaja isiklik nägemus, mille ilmutamiseks heli- ja valgusefektid olid sageli sama olulised kui esinejad, kellenäht ei kasutatudki õppinud näitlejaid, vaid täpselt ette näidatud toiminguid sooritavaid asjaarmastajaid. Sellise "kujunditeatri" esindajatena nimetati tavaliselt kaht meest — Robert Wilsonit ja Richard Foremanit. Kolmandaks märksõnaks kujunes trupp *Mabou Mines*, mille tegevusalused mõneti meenusid eelnevaid rühmalavastusi.

Seegi põlvkond on nüüdseks vanemas keskeas, kuuekümnene ringis, kuid veel üsna aktiivne. Wilson on muutunud lausa rahvusvaheliseks figuuriks, kes toob oma suurejoonelisi ja kulukaid lavastusi, eriti opereid, rohkem välja Euroopas kui Ameerikas. Temalt ei olnud selle kaheksa kuu jooksul, mis ma New Yorgis olin, midagi laval, võisin vaadata üksnes videoid. Foreman ja *Mabou Mines* on jäänud seotumaks Off-Offi vanade tuttavate tegutsemispaikadega Manhattani all-linnas. Neid sain siis elavalt näha.

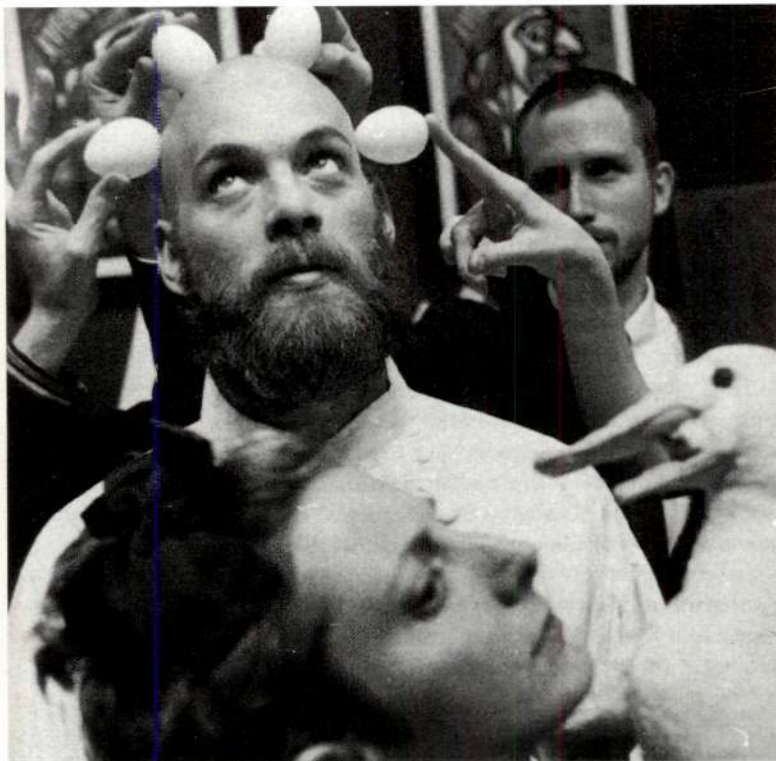
Foremani parajasti mängitav lavastus "Püsiv ajukahjustus" (*Permanent Brain Damage*) oli vist üldse neljas teatrietendus, mida varsti pärast New Yorki saabumist detsembris 1996 nägin. Mängiti seda Off-Offi teenekas teatrikeskuses, episkopaalses (anglikaani) Püha Markuse kirikus (*St. Mark's in the Bowery*). 1960. aastate hakatuses alustas seal üks esimesi Off-Offi lavasid, *Theatre Genesis*. Hiljem on kiriku kõrvalruumid olnud eriti moderntantsu käsutuses. Nüüd oli ühe teise korruse saali hõivanud Foremani ainuautorlik *Ontological-Hysteric Theatre*, kuid ühtlasi juhtis Foreman ka laiemat programmi, üürides lava teistele truppidele. Aktiivne kultuuritegevus, sealhulgas teater, pole Ameerikas kirikutele võõras ja sageli ei tähenda see üldse iseäranis usulist rõhuasetust. Palju sõltub konkreetse koguduse suhtumisest. New Yorgi vaesemate

ja boheemlikumate linnaosade asukad, sealsete kirikute koguduseliikmed, lubasid lahkelt ka sellist teatrit, mis heakodanlikku sündsust põrpis. Põhjenduseks enamasti, et laval näidatav on vaid ümbritseva suure maailma peegeldaja või lahkaja või ilmutaja. Nõnda sai mitu kirikut mässulise kunsti varjualuseks.

Nagu enamik Off-Offi kestvamaid institutsioone, on Foremani Ontoloogilis-Hüsteeriline Teater aastate vältel korduvalt kolinud. Kuu aega kasutas ta üht pikka ja kitsast ruumi, kus vähesed publikuread olid surutud ühte otsa, nii et sai ehitada sügava vaateperspektiivi, mida võis lükandseintega jaotada mitmejärguliseks, paigutades ühe stseeni kaugusse, teise lähedusse. Olin Foremani tolle perioodi ruumilahendustest lugenud ja asjakohaseid pilte näinud. Püha Markuse kõrvalhoones, kus ta tegutseb 1991. aastast, oli tal nüüd hoopis teistsugune lava — küllalt lai, aga erilise sügavuseta. Nõnda oli kolmas ruumimõõde peaaegu kadunud, vaataja nägi nagu tasapinnalist pilti. Pilditunnet suurendasid esimeste istmeridade ja esinemisala vahel kõlkuvad lüümed klaasplaadid, mida kohati katsid graveeringud. Lava ja vaatajaid eraldasid veel puurinnatis ning juhtmeid meenutavad elastsed nõõrid, mis jagasid ka lavaruumi mitmeks sektoriks.

Sellised nõõrid on Foremani kujunduste ammuseks firmamärgiks. Siin-seal rippusid nõõridel kellukesed, mida aeg-ajalt helistati. Teinekord oleksid "juhtmed" nagu särtsu andnud — mis nagu helinadki oli üks paljudest vahenditest, millega etendust pidevalt katkestada, tarretada.

Laval valitses katmata lampide kalk kiiskav valgus, mis aeg-ajalt levis ka 100-kohalisse tillukesse vaatesaali, enamasti siis, kui esinejad pingsalt publikusse vahtisid. Esimene mulje lavast tundus olevat täielik segadus. Põrandal vedelesid ajalehed ja muu paberipraht, ruum paistis täis veidrat kilakola, mille hulgast torkasid silma väikesed tuulikud ja suured metronoomid, mis hiljem etenduses ettearvamata hetkedel käivitusid ja jälle seiskusid. Laes rippusid kummalsed puped ja muud kaadervärgid, mis vahel jälle ettearvamatult alla prantsatasid, tavaliselt tegelaste pähe. Kuid tähelepanelikumalt silmitsedes hakkas segaduses märkama korda või vähemalt kordumisi. Juba värvitoonid kuulusid üksnes piiratud ringi: punane, must, pruun, hall, valge. Põhiliseks kujundusmotiiviks osutus kavalehelegi trükitud konguninaline krooniga mehepea, mis meenutas vana Mesopotaamia kunsti. Kordus ka eten-



Richard Foremani "Püsiv ajukahjustus" (1996): peategelane kiusajate-austajate keskel.

duses peaaegu pidevalt, kord valjemini, kord tasemini kõlav muusika, taandudes kolmele-neljale viisile.

Kui mäng algas, selitus sellegi näilisel aoloogilisest segadusest varsti üks ja muutumatu põhisituatsioon. Teadsin ette, et Foremani teater püüab vältida lugu (süžeed) ja tegelast (karakterit). Ometi oli seekordses näidendis selge peategelane — juba visuaalselt oma valge ülikonnaga muust seltskonnast eristuv mees, kelle kurbnaljakaid, meeleheitlikke katseid elu üle järele mõelda teised pidevalt takistasid. Ning toda veidrat ja loogilise järgnevuse taakistamistööd võis teatud tinglikkusega siiski nimetada looks, ehkki kavaleht eelistas määratlust “teema variatsioonidega”. Takistamisvõtted olid tihti laadateaterlikud — *slapstick* ehk kolkimiskomöödia, nagu kunagi nimetati lihtsakoelismat janti. Midagi laadateaterlikku oli ka takistajate kostüümides, kus eelmise sajandi vahetuse dekadentlik mood segunes (vähemasti meestel) traditsioonilise juudirõivastuse tükikestega. Taustmuusikas ja -kõnes kõlas muide jüüdišit — ilmselt Foremani ambivalentseid viited omaenda päritolule.

Ambivalents, ambiguiteet, kahetisus või mitmetisus võiksidki olla siin keskseid kirjeldamissoonu, seda enam, et Foreman on väitnud ambiguiteedi tunnustamise, sallimise üheks elu ja kultuuri põhitingimuseks. Selline hoiak pole uuel kunstitaustal muidugi erandlik. Aga kahetisus ilmses tõesti lavastuse igal tasandil. Alustades peategelase pendeldamisega mõtlemispüüde ja selle eest pagemise vahel. Jätkudes ümbritsevate suhtumises temasse, kus segunesid ühelt poolt pilge ja põlgus, ka sadistlik kiusamishimu, teisalt aga kartus ja austus, mida väljendasid paroodiline kroonimine ja peategelase rõvedavõitu nukk-kujutise kummardamine. Kahetisus avaldus ka makilindilt tulevase Foremani kommentaaris, mis laval toimuva ikka ja jälle katkestas ning seda paroodia piiril turnivate pseudofilosoofiliste arutlustega täiendas või tõlgendas. Seekordne lavategevus oli muide peaaegu sõnatu, lubades näitlejatele üksnes harvu arusaamatuid häälitsusi. Muidu on Foreman aastate vältel kasutanud mitmesuguseid teisi tekstivõõritusi, näiteks seda, et lause jupitub sõnahaaval erinevatele tegelastele, kuigi peaks nagu kuuluma ainult ühele. Või siis on tegelastekst jagatud maki ja elava näitleja vahel. Foremani enda vahetekstid olid just sellised, nagu kirjelduste järgi kujutlesin — aeglased, sügavahäälsed, monotoonseid, kõiki sõnu võrdselt rõhutavad. Nende teksti- ja muusikalintide, osalt ka valgusega manipuleerib ta alati ise, nii et kõik etendus on otse autorliku kontrolli all.

Ja lõpuks avaldus kahetisus jandi-vormi ning mõru elutunde vastuolus. Vaatamisel oli too pöörase tempoga jant tihti lõbustav, järelemõtlemisel kurvastav. Aga mind üllatas siiski, kui vähe publik naeris: alles Ameerikasse saabununa ootasin ikka veel sealse vaataja väidetavat lolli naerulembust. Minu arust võinuksid nad hoopis rohkem naerda. Ei tea, kas takistas Foremani kui “filosoofist teatrimehet” või “teatrimehes filosoofi” kuulsus või mis. Ent näidendi lõbustavust tunnustamata oli samas raske seletada tema menukust. Sest kui enamik Off-Offi lavastusi kestab paar nädalat, siis “Püsivat ajukahjustust” mängiti ligi pool aastat, kevadeni välja. Ja kuna pilet oli üliodav (10 \$), vaatasin seda mitme kuu pärast uuesti, ning ka siis oli kohast ilmajaajaid. Ülevaatamine oli osalt kontrolliks, kas tugev esmamulje polnud pigem New Yorgi esialgse põnevuse peegeldus. Kuid ei: lavastus kannatas proovi auga välja. Ja päris sellist teatrit pole ma Eestis ega mujalgi näinud. Kuigi mingid foremanlikud laenud olid Kanada eestlase Hillar Liitoja lavastuses esimesel “Baltoscandalil” vist olemas; see poleks ka ime, kuna Liitoja on mõne aja Foremani juures õppinud. Võib-olla lähtusid ka Peeter Jalaka vahetekstid tema esimesele “Libahundile” (uuemat pole ma näinud) Foremani eeskujust; ent neist püsib mu mälus mingi amatööruluse mulje.

“Püsivat ajukahjustust” üle vaatama tõukas ka asjaolu, et nii vahepeal *Performing Arts Library's* nähtud Foremani varasemate lavastuste videod kui ka tema näidendite trükitekstid olid osutunud pettumuseks. Hiljem kevadel viibisin ühel Foremani austamissohtul, kui toosama New Yorgi Linnaülikooli kraadiõppekeskuse teatriharu, mille tiiva alla ma formaalselt kuulusin, oli määranud talle oma preemia. Tseremooniajärgsel väikesel peol kasutasin võimalust küsida, milliseid oma lavastuste videojäädvustusi ta ise paremateks peab. “Nad kõik on halvad,” kõlas lohutu vastus. Niisamuti oli raske vaimustuda trükitekstidest, kus tegelaskõne põhitunnus paistis olevat pikapeale tüütav aoloogilisus: üksnes märksõnadena antud muud lavavõtted ei virgutanud kujutlust muidugi samavõrra kui elav etendus. On koguni võimalik, et mitut sellist lavastust nähes muutub etenduski tüütuks. Vähemasti on Foremanit, kes juba kolmkümmend aastat toob igal hooajal välja üks-kaks sellist oma näidendit, süüdistatud enesekordamises. Igal näidendil on küll eelnevaist erinev põhiteema, aga võttestiku kordamine võib tõepoolest nüristada. Ma ei taha oma tollast teatrielamust kuidagi pisendada, kuid igatahes näib, et

erinevat traditsioonilisemast näidendist ei jäta Foremani teater endast adekvaatset jälge. Näidendeid trükki andes on ta küll eeldanud, et neid võivad lavastada teisedki, ja seejuures hoiatanud, et ei jäljendataks tema enda teatrivõtteid, vaid et iga uus tegija lähtuks isiklikust nägemusest. Aga ei üllata, et nii iseäralikud tekstid pole läinud laiemalt käibele. Üks suurem katse langes siiski just minu New Yorgi aega: seoses Foremani 60. sünnipäevaga korraldasid Off-Offi teatrinoored suvel 1997 tema näidendite väikese festivali. Ühele etendusele (*Egyptology*) põikasin sisse. See toimus õige armetus keldriteatrikeses, kuhu oli tulnud tosinkond vaatajat, ka Foreman ise. Aga nähtu kukkus üsna asjaarmastajalikult välja: nii vaba- või ebaloogilisi tekste peab lavastama kas ülima formaalse täpsusega või siis mingi tõesti suurejoonelise hooletusega. Muidu mõjub etendus veel plassimalt kui tavadraama taidlusesitus, sest saab juurde pretensioonikuse maigu.

Pretensioonikuses on vahel süüdistatud ka Foremani teatrisseesid, mis võivad siiski jääda näidenditest püsivamaks lugemisvaraks. Nii sisult kui vormilt on nad XX sajandi avangardile tüüpilised tekstid, kirjutatud tõsise veendumusega radikaalse teatripöörde vajalikkuses. Nende hulgas on koguni paar manifesti, mis tänases modernis või postmodernis (ja eriti Ameerikas) kipub juba muuseumlikuks žanriks. Igatahes paistab Foremani kirjutistes vihjatud nimedestki ära, et tegu on kõiki uuemaid mõttevoole tundva ja väga teoorialembese inimesega. Teooria on alati loogiline diskurs: Foremani teater rõhutatult aalooline, juhusega mängiv — kuid see pole avangardi ajaloos esimene selletaoline paradoks. Kandvaks ideeks on tema kirjutistes ikka lineaarse ja sihipärastatud mõtlemise ühiskondlik ettekitsendatus, loendamatu kōrvalvõimaluste eiramine. Sellele vastutõimaks pakutakse keskendumist olevikule, praegusele hetkele, vahetatult tajutavale, mida tavamõtte jäik rōōbastatus ei märkavat. Ideaalne inimseisund oleks pidev erksus, "vibratsioon", "energiseeritus". Neid kirjutisi lugedes tulid meelde samasuguselt vāārtustatud maagilised "kogemusaatomid" Virginia Woolfi esseedest, mida olen ise tõlkinud. Foremani vahetuks mõjutajaks paistab küll olevat üks teine avangardi naisiidol, Gertrude Stein, eriti tema hilisperioodi kummalised lühinäidendid ja "ooperid". Lisaks oli Foremani varajastel aeglustatud tempoga lavastustel, kus iga eset ja liigutust pikalt eksponeeriti, nähtavasti ühisjooni prantsuse "uue romaani", eriti Alain Robbe-Grillet' "asjasusega", *chosisme*'iga, mida omakorda

seotakse fenomenoloogilise filosoofiaga. Hilisem ümberlütumine kiirele, ehkki endiselt katkestatavale tegevusele, kujundite virvarrile ja ka sagedasele erootikale püüdvat aga võimalikult täpselt kajastada autorliku kujutlustöö tegelikkul kulgemist. Ühelt poolt võiks seda pidada ülisubjektiveks ürituseks. Ent teisalt läbib Foremani esseesid avangardile jälle nii iseloomulik publiku ümberkasvatamise paatos. Need on tihti virgutavad lugemised, kuid nende tõsine toon ei kajasta üldse seda koomikat ja riukalist leidlikkust, mis sārtsus "Püsivas ajukahjustuses" ning on arvustuste järgi otsustades sārtsunud Foremani muudeski lavastustes.

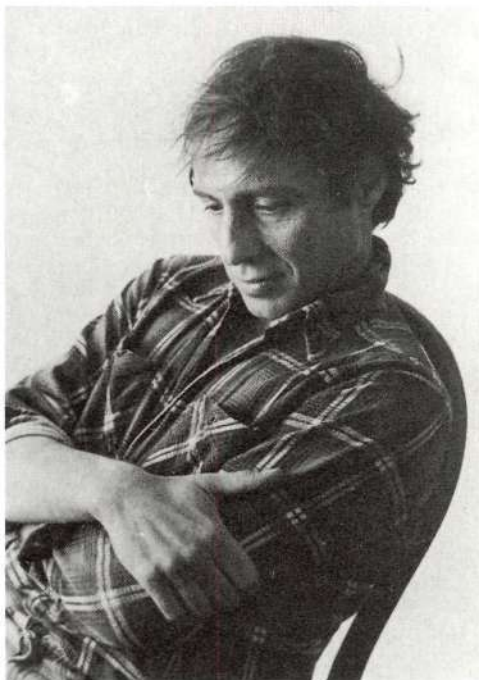
Väike eksperimentaalrühm *Mabou Mines*, mille nimi on võetud ühelt asulalt Nova Scotia provintsis Kanadas, alustas tegevust Richard Foremaniga umbes samal ajal, 1960. aastate lõpul, ehkki ametlikult registreeriti ta 1970. Eelnevalt olid mõned selle liikmed tegutsenud Californias ning viibinud pikemal õppereisidel Euroopas, muide ka *Berliner Ensemble*'i juures ja Grotowski teatrilaboratooriumis. *Mabou Mines* ei järgi ainult ühe autori-lavastaja ideid. Pikka aega lavastasid seal kõrvuti Lee Breuer ja leedu päritoluga Joanne Akalaitis. Peale nende kuulusid rühma tuumikusse näitlejad Ruth Maleczek ja eriti Becketti esitajana tuntuks saanud David Warrilow, samuti Akalaitise tollane abikaasa, helilooja Philip Glass. Lisaks Breueri ja Becketti tekstidele on rühm tänu Akalaitise erihuvile iseāranis tutvustanud saksa näitekirjanikku Franz Xaver Kroetzit. Hiljem tekkisid Akalaitisel tihedamad lavastajasidemed Joseph Pappi aktiivse *Public Theatre*'iga. Pärast Pappi surma (1991) tegutses ta mõned aastad koguni Pappi teatriorganisatsiooni (*New York Shakespeare Festival*) kunstilise juhina, kuid pidi siis lahkkelide tõttu loobuma. Seepärast kaldus *Mabou Mines* vahepeal rohkem esindama Lee Breueri nägemust. Ka kõik kolm nende lavastust, mida mina nägin, olid Breueri lavastatud.

Mabou Mines sai algselt tuntuks Breueri kolme "animatsiooniga" — "Punane hobune" (*The Red Horse*, 1970), "P. Piiber" (*The B. Beaver*, 1974) ja "Pulstunud koer" (*The Shaggy Dog*, 1978). Nende tekstid on trükis avaldatud, ent kuuluvad jälle liiki, kus tekst annab lavastusest üksnes hāmuse kujutluse. (Teksti tavatule kasutamisele viitab ka see, et "Punane hobune" on trükis teisendatud koomiksiks.) Lavastustest endist nägin ainult pisikatkendeid ühes *Mabou Mines*'i kogutegevusele pühendatud videos. Nii jäävad põhiliseks allikaks kirjeldused. Nende järgi oli tegemist nappide, askeetlike lavastustega, kus peami-

seks vahendiks oli näitlejate kehakeel. Ükski näitleja ei olnud iseseisev tegelane, kes oleksid omavahel suhelnud, vaid kõik kokku moodustasid kujutatava looma, tema tekst kord ükshaaval ära jagatud, kord koorkõnes või paariti esitatud. Tükati need etendused olevat meenutanud kunstnike hulgas parajasti moodi läinud *performance'*eid, ja esimest kahte mängitigi algselt kunstigaleriides, "Punast hobust" seejuures nõnda, et enamasti olid näitlejad põrandal maas, moodustades seal oma kehadega visuaalseid kujundeid, mida tõusvale istmestikule paigutatud vaatajad jälgisid nagu horisontaalpinnale projitseeritud maale või filmi. Sisult oli iga nimiloom parasjagu inimesestatud, esindas tema teatud püüete, tungide, käitumismallide võoritavat "allegooriat". Otsesteks allikaks Kafka loomalood ja animafilmid, kaugemaks kas või folkloorsed loomamuinasjutud. Hobune kehas eelkõige otsingut, rändu, vabadusiha; kokutav piiber turvatungi, aina luhtuvaid püüdeid end tammide ja muude rajatiste abil stiihia eest kaitsta; pulstunud koera orjalik kiindumus peremehele esindanud aga armastust, nagu see Hollywoodi stereotüüpi-

Lee Breuer.

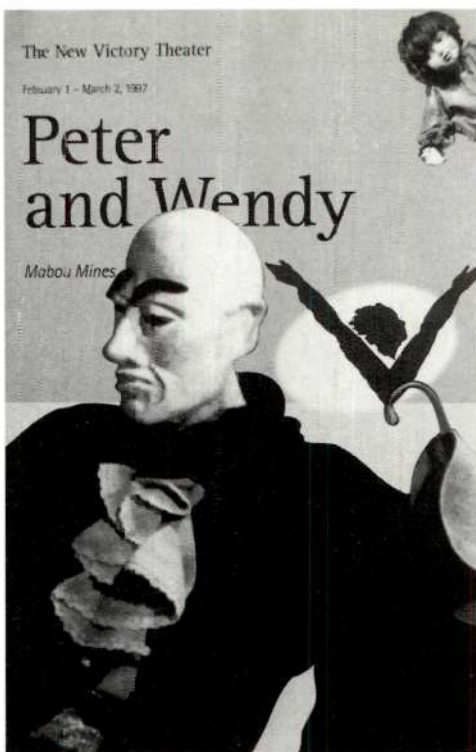
Lee Breueri lavastuse "Eelmäng surmale Veneetsias" algvariant (1979).



deks on vormitud. Vastavalt kandunud too viimane, kõige pikem ja keerukam "animatsioon" filmimaaailma ning asendanuvat eelmiste vahendinappuse tehnikauputusega. Hoiak (seda võis ka tekstidest jäeldada) olevat olnud alati kahetine, mängeldes tõsiduse ja paroodia piiril. Tekstiliselt kajastas seda pidev libisemine ühest käibeväljendist teise, nagu eesti luules on harrastanud Jüri Üdi. "Animatsioonide" trükitekstid olid laotud veel proosana, kuigi meenutasid keelekäsitluselt moodsat assotsiatiivset luulet. Edaspidi on Breuer oma tekstid enamasti vormistanudki luulena, eelistades mingipärast eriti dantelike tertsine, ehkki need pole tal riimitud, isegi mitte regulaarselt rütmistatud, või siis kasutavad üksnes harvu reasiseseid peitriime. Sõna eripära Breueri lavastustes näitab samuti, et raamatus *Sister Suzie Cinema* on ta ühed ja samad tekstid esitanud kahel korral — luuletusena ja näidendina, kusjuures viimane tähendab üksnes teksti jaotamist osaliste vahel ning tegevust, valgust ja muusikat kirjeldavaid remarke.

Esimesena nägin ma Breueri/*Mabou Mines*'i lavastustest ka eesti lugejale-vaatajale

hästi tuntud Peeter Paani lugu **Peter and Wendy**, mida mängiti ilmselt üsna menukalt lausa teatri-Broadwayl — ühes 42. tänava pompoosse sisustusega hoones, mis ehk ainult istekohtade arvult jäi päris suurtele, üle 1000 kohaga komertssaalidele mõnevõrra alla. Ent kõigepealt räägiksin kahest monoetendusest, mida vaatama tuli sõita *down-town*'i, Off-Offi tavalisele tegutsemisalale. Nägin neid mais 1997, kui olin elanud New Yorgis juba pool aastat ning Off-Offi füüsilise armetusega ammu tuttav. Kuid ikka üllatas mind veel, kui nigelates tingimustes selline rahvusvahelise mainega ja (mitte ainult Peeter Paani looga) ka laiemat publikumenu pälvinud teatritrupp oleleb. Esinemisaigaks oli nimelt üks parasjagu räämas hoone, mis asus Esimesel avenüül, paaris varasemas artiklis mainitud-kirjeldatud *Theatre for the New City* vastas, ning paistis olevat koduks õige mitmele trupile. *Mabou Mines*'i käsutuses oli nähtavasti ainult üks mitte eriti suur ruum, mille ühte otsa oli vaatajate tarvis seatud paarkümmend õige kulunud tooli. Samas istus ka Lee Breuer, ja teda pärast etendust kõnetades kuulsin, et see armetu paigake oli üldse esimene koht, mida *Mabou Mines* pärast kahtkümmend seitset tegutsemisaastat võis pidada päriselt omaks. (Nad olid küll varem esmalt *La MaMa* ja siis *Public Theatre*' püsitruppide hulgas, ent nähtavasti tähendas see siiski ebakindlamat või sõltuvat staatust.) Teiseks üllatas, et kummalgi monoetendusel oli kõigest tosinkond vaatajat — välimuse järgi enamasti teatri-



Lavastuse "Peter and Wendy" (1997) kavaleht. Esiplaanil piraatkapteni nukk, ülal paremal Peter Paani nukk.

Lavastuse "Hadž" (1997) kavaleht. Ainuesitaja Ruth Maleczech kolmikpeegli ees, millel lisaks veel tema näo videosuurenduse projektsioonid.



tudengid. Sest tegu oli taastuslavastusega, mis esmalt umbes viieteistkümne aasta eest mängituna olid leidnud kriitikas üksjagu tähelepanu. Jälle tõdesin, kui omaette süsteemidena toimivad New Yorgis Broadway, Off-Off-Broadway ja ka vastavalt jagunenud mitmekihiline teatrikriitika, nii et menu ühes sfääris ei pruugi üldse ulatuda teiste teadvuseni.

Esimene monoetendus osutus pettumuseks. Selles mõttes võis publikunappust ju õigustada; aga ma ei usu, et eelarvamus oli juba levinud. Selleks oli "**Hadž**" (*Hajj*). Mängis seda nagu kunagi alglavastuseski Ruth Maleczech, ja nagu aru võis saada, kasutati tema eluloolist materjali, eriti suhteid isaga. Ent minu jaoks ei kujunenud sellest ei õiget "lugu" ega ka midagi muud huvitavat: tekst hajus ebamäärasteks, katkelisteks assotsiatsiooniridadeks. Kõige silmatorkavam oli tehnika kasutamine: kolmikpeeglite, mille ees Maleczech istus ja end minkis, projitseeriti videokaameratega suures plaanis tema nägu ja käsi; või siis näidati jutu taustana filmi, mis illustreeris või teisendas tema lapsepõlve-seiku. Võib-olla olid need vahendid viieteistkümne aasta eest uudsed, kuid nüüdseks on teater seda laadi tehnika kõikjal tarvitusele võtnud. Pealkiri oli muide puhtsümboolne: kuigi esinemisala kaunistasid idamaised vaibad, peeglit oli idamaine vorm ja taustana kõlas dervišmuusika, võis esineja meenutusi palverännakuks tõlgendada ainult kaudselt.

Omajagu meelevaldne tundus mulle ka teise monoetenduse pealkiri "**Eelmäng surmale Veneetsias**" (*A Prelude to Death in Venice*). Vahetekstina põikas sinna küll korra katkend Thomas Manni jutustusest "Surm Veneetsias", toomata ometi selgust, milleks seda vaja oli, sest silmanähtavat seost etenduses toimuvaga ei paistnud jutustusel olevat. Algversioonis oli näidendit mänginud Bill Raymond, kes manipuleeris seal suure nukuga, just nagu tema eest kõneldes. Nüüd esitas teksti Stephen Peabody ilma nuku abita. Oli ka muid lahknevuksi algkujust (mõlema monoetenduse tekstid on raamatus *Sister Suzie Cinema* olemas). Ent põhisituatsioon jäi samaks: mees seisab öösel tänavanurgal ja peab korraga kaht telefoniautomaati kasutades kõnesid ema, isa, armukese, sõbra ja Anonüümseid Alkohoolikuid meenutava organisatsiooniga. Vastavad rollivahetused olid hoopis näitlikumad ja selgemad, kui olnuksid suhtluses laval viibiva partneriga, sest tähelepanu koonduks jäägitult ainuesinejale. See meeleheitlik rollimäng oli ühtaegu ülimalt lõbustav kui ka kurb, sest ilmutas, kui kunstlikud on kõik need isiksused ja maskid, kelleks me end suhtlemises vormime ja kes algselt manipuleeritavaten hakavad viimaks meie endiga manipuleerima. (Küllap toonuks nukktegelane selle siiski ilmekamalt esile.) Igatahes kurnas rollimäng helistaja nii välja, et lugu lõppes tema kokkuvarisemisega. Aga kuigi see oli hea etendus, ei osanud ma talle

Lee Breueri lavastus "Sõdursipelgas" (1986).



omistada sellist uudsust ja tähtsust, nagu käsitluste järgi oodanuks. Tegelikult jättis *Mabou Mines*'i askeetlikumast poolest mulle kõige huvitavama mulje Beckett'i *The Lost Ones* näitleja David Warrilow'ga aastast 1976, mida nägin videojäädvustusena.

Kuid kõrvuti kitsamale publikule suunatud askeetlike töödega on Lee Breuer teinud nii või teisiti massikunstile lähenevaid lavastusi. Üldse pole *Mabou Mines* kunagi olnud nii tserebraalne ja esoteeriline nagu Richard Foreman. Isegi assotsiatiivse teemaarenduse puhul on nende lavastustes tavaliselt mingi jälgitav lugu, ja samuti on sagedase võõrituse kõrval säilinud emotsionaalsuse, kaasahaaramise taotlus. Kui nende varajastes "animatsioonides" nähti puutepunkte visuaalsete kunstidega, siis hilisemad publikumenukamad lavastused on haakunud muusikateatriga, kasutades eriti Ameerika neegrimuusika populaarseid vorme, aga ka mitmesuguste Aasia ja Aafrika muusikatraditsioonide sümptomeid. Mõnd seesugust lavastust on Breuer nimetanud koguni oratooriumiks, sest tegevus on neis äärmiselt napp ja staatiline. Teatava "avangardse" võõritusvõtena püsib peaaesjalikult mingi tegelase rolli/teksti jagamine mitme laulja/esineja või koguni mitme ansambli vahel. Suhtumine massikunstisse on neis lavastustes olnud kõikuv — kord valdavalt ironiline, kord massikunstis peituvaid sügavamaid kihte avav ja tunnustav. Esimese näiteks sobib kino ulmadevabriku mõju vaatlev *Sister Suzie Cinema* (1980) või siis pikema projekti osana esitletud "Sõdur-sipelgas" (*The Warrior Ant*, 1986), kus sõdur-sipelga sündi ja surma on kirjeldatud sellises kõrgelennulises, "müstilises" luulekeeles, et sunnib taotluseks oletama end "looduse krooniks" kuulutanud inimlooma eneseupituste pilamise, nagu seda juba aastatuhandete eest tegi hiirte ja konnade sõjaga "Iliast" parodeeriv "Batrochomyomachia". Samas ei olnud ilmselt mingit paroodiat "lavalises oratooriumis" *The Gospel at Colonus* (1980/83), kus Sophoklese "Oidipus Kolonosese" teisendati neegrite *gospel*-jumalateenistuse vormi ja muusikasse. Samuti paistab karge tõsidus valitsenuvat nõiajäädvustest kõnelevas rahvaballaadlikus loos "Punased helmed" (*Red Beads*, 1982). Need otsustused on siin tehtud üksnes (teadagi puuduliku) tekstimulje ja kriitiliste käsitluste põhjal, ent sellisel üldistustasandil ei karda ma eriti eksida.

Järg lk 96

ÕNNITLEME!

1. märts
AUGUST LÜÜS
koorijuht, noodigraafik — 70

10. märts
PEETER JÜRGENS
näitleja — 60

12. märts
HÄRMO SAARM
näitejuht — 60

14. märts
HELLE MERI
näitleja — 50

17. märts
LEHTE MARK
laulja, ooperi- ja operetisolist — 75

18. märts
REET LAUL
Pianist, kontsertmeister — 60

18. märts
MILVI KÖNNUSAAR
ballettiartist — 60

20. märts
REIN LAUL
muusikateadlane, helilooja,
pedagoog — 60

20. märts
ÜLLE SISA
pianist, pedagoog — 60

27. märts
OTTNIEL JÜRISSE
koorijuht, helilooja, pedagoog,
luuletaja — 75

29. märts
LENNART MERI
Eesti Vabariigi president, kirjanik,
dokumentaalfilmide stsenarist
ja režissöör — 70

ROMANTISMI IROONIA JA NARRATIIV MUUSIKAS

Kui peaks lühidalt määratlema romantismi sügavaima olemuse muusikas, tuleks kindlasti kõnelda kas subjektist ja subjektiivsusest — või siis muusika narratiivsest olemusest. Need kaks vaatenurka romantismile on siiski lähedased. Kui muusika jutustab mingi loo, küsime loomulikult esiteks, kes jutustab, kes on muusikalise jutustuse subjekt: helilooja ise või — samamoodi kui romaanides sisemine jutustaja, kujutletav “mina” — mingisugune muusika sisekuulaja, kes on sama vähe helilooja kui esitajagi. Nüüd, kui Nicolaus Harnoncourt'i leidude järel on hakatud vanamuusikateoorias üha enam kasutama väljendit “kõnelev muusika”, võiks ka küsida, kes muusikas kõneleb? Romantismil oli sellele küsimusele vastus valmis. Loomulikult oli see helilooja või poet ise: *der Dichter spricht*, nagu juba kõlab Robert Schumanni ühe teose pealkirigi.

Sel juhul kui muusika on kirjutatud rohkem või vähem teksti saateks, näiteks laulus, on muusika jutustavus ilmne. Romantilises ooperis, tõi küll, ilmnas ka sofistlikum variant: ooperis võidi jutustada jutustamisest enesest. Kõigile on tuttavad Wagneri ooperite lõputuina tunduvad monoloogid, kus vaid räägitakse sellest, mis juhtus eelnenud vaatuses, ooperis või ehk hoopis kahe vaatuse vahel. Romantismiajastul muutus muusika jutustavus kõikvõimsaks *idée fixe*'iks, ka puht-instrumentaalmuusikas. Sündis sümfooniline poeem, mis pidi Franz Liszti sõnade kohaselt alati väljendama “poetilist mõtet”. Sedavõrd kui poemi pealkiri sisaldab viite ilukirjandusele — näit Liszti “Faust”, “Tasso”, Sibeliusse Kalevala-ainelised teosed — on kuulajatele antud viide ka teose jutustavale sisule. Jutustavaks muutus ka selline muusika, kus puudus igasugune programmiline viide, ja seda ka tunnetati ning tunnetatakse praegugi sellisena. Kuidas on see võimalik ehk kuidas võib muusika jutustada, kõnelemata siiski ü! tegi konkreetset lugu?



Eero Tarasti.

Üldiselt on loo miinimumtingimuseks see, et midagi peab juhtuma, miski peab muutuma millekski muuks. Teine tingimus, mis liitub eelnevaga: lugu areneb ajas ehk triviaalselt öeldes on sellel algus ja lõpp. Narratoloogid väidavad, et seeläbi sünnib n-ö narratiivne kaar või pinge alguse ja lõpu vahel. Otseselt muusikasse ülekantuna tähendaks see, et näiteks ühel staatilisel seisundil baseeruv muusika ei saaks olla jutustav. Ometigi tuntakse muusika puhul vahel, et mingi eriline koht, kas tämber või miski muu, tekitab kuulajas teatud eepilise assotsiatsiooni. Muusika võib siis olla jutustav ilma jutustuseta. Paradoksaalne.

Mõnikord piisab juba teatud instrumendi kasutamisest sellise efekti esilekutsu- miseks. Mõelgem kas või inglissarvele romantilises muusikas. Hector Berlioz ütles juba oma orkestratsiooniõpikus, et “inglissarv jätab mulje unelevast häälest, mille kõlas on midagi varjatut ja kauget. Seetõttu eelistatakse inglissarve, kui tahetakse tekitada meeleliigutust, äratades ellu minevikupilte ja tundeid”.

Berlioz "Fausti" Margareta aarias on inglissarvel just selline tähendus, nagu ka Sibeliuse "Toonela luiges".

Sellised seosed on siis muusika narratiivsuse esimene aste. Samamoodi võib mingi kooskõla iseeneses omandada jutustava rolli — mõelgem kas või A-duurtoonikakolmkõlale Wagneri "Lohengrinis" või Es-duur kolmkõla laotumist madalaimast bassklarnetist üle orkestri "Reini kulla" avamängus.

Vahel võib ka kogu heliteos või selle osa olla olemuselt ja mõjult jutustav, ehkki seal iseenesest ei juhtugi mingisuguseid dramaatilisi pöördeid. Selline on näiteks "Vana loss" Mussorgski tsüklist "Pildid näitusel", mis jätab samasuguse mulje kui mõnede vene maalikunstnike, näiteks Repini, Šiškini, Šurikovi lõuendid ajaloolistel või mütoloožilistel teemadel. See muusika ei sisalda mingeid dramaatilisi kontraste, on aga olemuselt siiski narratiivne ja muutub selleks veelgi enam erinevais orkestratsioonides. Tänapäeva kuulajal on niivõrd kõrvus Raveli orkestratsiooni saksofonikõla, et tal ei tule pähegi teised võimalused, mida kasutavad Funtek, Goršakov, Tušmalov ja Ashkenazy. Adorno väide, et Wagneri ooperite tegelased on kui kehastunud orkestriinstrumentid, peab niisiis paika. Näiteks "Parsifali" Kundry karakteri vastaspoolel ilmnevad klarneti eri registrite kontrastide kaudu.

Kõik need juhtumid, instrumentidele ja kooskõlale omistatud narratiivsed tähendused, on loomulikult sõltuvad sellest kultuurist, kus nad esinevad ja kus neid tuntakse. Suutmata eristada tähenduste vahesid ja nüansse, peab inimene olema n-õ asjatundlik muusikakuulaja. Ei ole võimalik tõestada nende olemasolu statistiliste väidete või kognitiivsete katsetega sellele, kes neid ei tunnetata.

Just romantismiajastul sündis selline ebamäärane tähendusvõrgustik, mis suunas kuulajate muusikalisi elamusi. Näiteks Pariisis sündis oma Chopini-tõlgenduse traditsioon, mis anti edasi ühelt klaveriõpetajalt teisele ja on säilinud tänapäevani. Nõnda võis vana maestro Jules Gentil rääkida veel 1970-ndatel *École Normale de Musique's* õpilastele, kes mängisid Chopini f-moll fantaasiat, et selle algus kujutab vangistuses poolakaid Veneemaal, et teatud teine motiiv on George Sand, jne. Poolas kaua säilinud ja praegugi õitseva Chopini-traditsiooni järgi kujutas fantaasia võidumars vana tunnusauset *Noch ist Polen nicht verloren* ("Veel ei ole Poola kadunud").

Kuid nende momentide tõttu ei teki muusikas veel terviklikku jutustust, need viitavad üksnes esmatasandele. Tänapäevane narratoloogia lähtub sellest, et lugude alguses esitatakse sageli mingi probleem, millega puudumine, algkuritegu, mingi tegu või sündmus, mis nõuab jätku ja käivitab tegevuse, peab pinget ülal, kuni probleem on lahendatud, vastuolu kõrvaldatud, puudus korvatud, kuritegu avastatud, headus tasutud. Tüüpiline näide on Wagneri "Nibelungide sõrmus", mis käivitub sellest, et Alberich rõõvib Reini kulla. See tagastatakse Reini tütardele alles tetraloogia viimase osa lõpus.

Helilooja saab kujutada mingit probleemi ja selle lahendust ka puhtmuusikaliste vahenditega. Chopini Polonees-fantaasia on muide näide sellisest muusikalisest vormist, mis jääks mõistatuslikuks, kui me ei pööraks tähelepanu selle ülesehitust liigendavale narratiivsele printsiiobile: alguses kõlav omapärane poloneesrütm, harmooniliselt tumenev, laskuv modulatsioon bemollhelistikesse ja seejärel müstilis-akustiline, ülemhelirida jäljendav kõlailming moodustavad selle loo lähtepunkti, lahendus hoitakse teose päris lõpu jaoks. Alles seal saab üraajänu, apoteos ja kinnitus.

Enam-vähem sama moodi on üles ehitatud ka Chopini g-moll ballaad, mille alguses kuuleme prelüdeerivalt tõusvat arpedžeeritud liikumist ja seejärel vabalt retsiteerivat melodiat. Kuulaja ei aima veel, et siin peitubki kood, teose tõlgenduse võti, mille Chopin avab alles samal materjalil põhinevas traagilises kulminatsioonis teose lõpus (kus pöördub tagasi põhihelistik g-moll ja meetrum muutub kolmeosalisest kaheosaliseks *presto's*); tegemist ei ole mitte niivõrd küsimus-vastus-juhtumiga, kuivõrd alguses esitatud idee arendamisega äärmuslikuks, saatuslikuks plahvatuseks.

Neist näidetest ilmneb, et muusikalises narratiivis on oluline liikumine muusikalises ajas, pinge loomine muusikaliste sündmuste vahel, mis on üksteisest lahutatud pikkade ajavahemikega. Alates Beethovenist võttiski jutustav helilooja arvesse nimelt seda printsipi. Meenutagem kas või sonaati "Waldstein", mille aeglane keskosa juhib kuulaja nii loomulikult alguse rütmilisest ja energilisest helimaailmast viimase osa sillerdava kolmkõlateemani. Esi-algu kavatses Beethoven küll aeglaseks osaks hoopis variatsioonitsükli *Andante favor'i*. See, et ta otsustas teistsuguse lõppplahenduse kasuks, tuleneb sellest, et ta soovis kujundada teose ühtsema joonega, teha see jutustusena homogeensemaks.

Muusika võib olla narratiivne mitte ainult ülesehituse, vaid ka "jutustava" esitamise kaudu. Mõnel interpreedil on võime kõita kuulajate tähelepanu tõlgitsuse kõigi detailidega, teha isegi sellisest muusikast, kus iseenesest ei ole midagi jutustavat, olemuselt narratiivne. Kui võrrelda sellist interpretatsiooni mõne teisega, mille puhul sellist tulemust ei taotle, on erinevus ilmne.

Artur Rubinstein ja Samson François esindavad Chopini *b*-moll nokturni tõlgenduse kaht vastandlikku tüüpi: Rubinstein laseb muusikal objektiivselt kõnelda, François tahab aga ise jutustaja positsioonilt otsustada, millised sündmused teoses on kesksed. Rubinstein esitab meloodia lihtsalt, nii nagu see on kirjutatud, vormides homogeenseid ja muutumatuid kõlapindu, kasutab kogu teose jooksul ühesugust klahvipuudutust, nokturnikõla, püsib samas tempos. Ainsa stilistilise vahendina kasutab ta tõlgenduses klavesiini koolkonnale omast motiivi esimese heli venitamist. François seevastu eraldab meloodia saatet ekslevaks monoloogiks ja muudab selle kõnesarnaseks diskursiks. Ta taotleb pidevat muutumist ja üllatuslikkust, kasutades vahelduvat klahvipuudutust, maksimaalset tõlgendust isegi nooditeksti eirates, toob olulisi helisid tekstuurist esile, kipub kiirendama kiireid ja aeglustama aeglasemaid temposid, kasutab ohtralt *rubato*'t — ühesõnaga teeb muusikast jutustuse üksnes interpretatsiooniga.

Tegelikult esindab François oma ülitõlgitsemises just sama esteetikat, mida kritiseerib Roland Barthes oma essees "Kodanlik laulukunst" prantsuse baritoni Gérard Souzay kohta. Laulule kiputakse andma rohkem tähendust kui sel on: kui laul peegeldab õnne, hääldatakse see sõna nii "õnnelikult", et tundub, nagu sülgaks laulja ploomikivi suust. Samuti konstateeris Barthes ühes teises, juba klassikaks muutunud essees "Hääle olemus", et Schuberti mõistmine jääks tänapäeva kuulajale kättesaamatuks, kui ta ei respekteeeriks Fischer-Dieskau laulustiili.

Õigupoolest on kõik need näited toonud esile narratiivi subjekti probleemistiku. Romantismi on peetud subjektiivsuse ajastuks, aga millise subjektiivsuse? Väga paljud ühendavad romantilise minakujutluse pateetilise, melanholise, traagilise, sangarliku, juurdleva enesesse tõmbunud isiksusega, kes oma tõsimeelsuse tõrjub kõike kerget, mänglevat, humoristlikku. Selline lähenemine on siiski eksitav, kuna romantismi esteetika löi

päris oma huumoriliigi, mida on hakatud nimetama romantiliseks irooniaks.

Romantiline iroonia sai alguse Saksa maalt, kuid filosoofiliseks printsipiiks vormis selle kõige selgemalt taanlane Søren Kierkegaard. Raamatus "Enten-Eller" ("Emb-kumb") oli Kierkegaard romantilist maailmanägemust kujutlenud erinevate elusuundadena, mille vastu ka ta ise oli suurt huvi tundnud. Aga juba kaks aastat varem avaldatud väitekirjas "Om Begrebet Ironie" ("Iroonia mõistest") oli ta arutlenud samade asjade üle. Kierkegaard väitis, et esteetik ei jõudnud kunagi õige suhteni eluga, vaid jäi tegelikkusest eemale. Esteetiku egoistlikkus ehk subjektiivsus ilmnis sulgumises enesesse ja neisse vahelduvasse meeoludesse, mida temas ärastasid välismaailma sündmused. Tema elu ainu pidev koostisosa oli tülpimus. Seevastu esteetilisest kõrgemal, eetilisel tasandil ei olnud elu enam pelk sündmuste summa, vaid inimese oma tegevuse tulemus. Kolmas aste — Hegeli järgi — oli religioosne positsioon, kus subjektiivsus ilmnis veel suurema enesepiiramisena ja alistumisena vaid sellele, millel on tähtsust igaviku seisukohalt. Kierkegaard oli saanud need ideed peamiselt saksa romantikutelt, vendadelt Schlegelilt, Novaliselt ja Ludwig Tieckilt. Ka nemad kõnelesid romantilise inimese suhtest maailmaga ja eelkõige iroonilisest seisukohavõtust.

Kierkegaard defineeris iroonia ellusuhtumiseks, mis ilmnis isiksuse teatud arenguastmel. Nimelt oli Kierkegaardi meelest romantikale omane eelkõige igatsus teispoosuse järele. *Det romantiske — en ud över verden liggende tilfredstillelse*¹. Kui naasta igavikulisuse ja lõpmatuse piirilt argiellu, paljastub see kogu oma suhtelisuses ja tühisuses.

Kuidas kajastus romantiline iroonia erinevais kunstides? Ennekõike ilmnis see kõigi reeglite rikkumises, vastuvõtja ootuste purustamises — selles mõttes sisaldus romantismis juba meie sajandi modernismi seeme. Iseloomulik näide on Ludwig Tiecki näidend "Saabastega kass". Selles parodeeritakse just nimelt romantilist ettekujutust poeetist kui loovast geeniusel, kes valitseb elu ja kunsti täiuslikult, suutes neid käsitleda mängleva kergusega. Nõnda pöörab Tieck Novalise, Schlegeli jt õpetused pea peale. Näidendi luuletaja esineb laval tavalise tegelasena, kes ei valitse sugugi enda loodud olendeid ega ka

¹ Romantiline — eemal maailmas laiuvast rahulolust (taani k).

publikut, nagu võiks oodata suveräänselt geeniuselt. Selle asemel satub ta kõiksuguste alanduste ja pilgete märklauaks. Näiteks lausub näidendis kass Skaramuz, hakates vastu kirjanikule: "Mis pagana näidend? Ka mina kuulun näidendisse ja ka mul on õigus sõna sekka öelda. Või arvate, et mul ei olegi tahet? Armsad luuletajad, kas te tõesti arvate, et näitlejad peavad käituma alati nii, nagu teie käsite. Oi, kulla mees, ajad muutuvad sageli väga ootamatult."

Tiecki näidendis parodeeritakse mõnes kohas ka Mozarti ooperit "Võlufloöt". Tiecki näidendi teises vaatuses ilmuvad loomad lavale kellamängu kuulama ja "Võlufloödist" on laenatud laul:

*Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckhen finden
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden.*

"Võlufloödis" võib juba tegelikult leida romantismi iroonilisust vastand karakteri paarides Tamino — Papageno, Pamina — Papagena jne. Mozarti ooperites kulgeb alati paralleelselt kaks tasandit: tõsine ja mänglev, ning mänglev on sageli tõsise paroodia. Ooper koosneb muinasjutulistest illusioonidest ja meeleoludest ning nende rikkumisest irooniaga.

Võib-olla kõige tüüpilisem näide romantilisest irooniast on E. T. A. Hoffmanni romaan "Kõuts Murr", alapealkirjaga "... ja tema elutarkus ning juhuslikke paberikorvikatkendeid kapellmeister Kreisleri eluloost". Hoffmanni romaani kapellmeister Kreisleri jäädvustas muusikaajalukku Robert Schumann oma klaveriteoses "Kreisleriana". Igaüks, kes tahab süveneda sellesse Schumanni meistriteosesse, peaks läbi lugema ka Hoffmanni romaani.

Juba Hoffmanni romaani väline esitusvorm on piisavalt eriskummaline: seal on segamini kõuts Murri mälestused ja kapellmeister Kreisleri memuaarsed ülestähendused. N-ö väljaandja eessõnas lausutakse selgituseks:

Triikitöö algas ja väljaandja (Hoffmann) sai kontrollimiseks esimesed näidispoognad. Ehmatuse oli suur, kui ta märkas Murri jutustust aeg-ajalt katkevate ja vahel esinevaid võõraid löike mingist muust, kapellmeister Kreisleri memuaaride sisaldavast raamatust. Põhjالية uurimuste järel jõudis kirjastaja lõpuks tõeni. Oma elutarkusi üles tähendades oli kõuts Murr ebaolulise rebinud tükkideks peremehe riulilt leitud juhusliku raamatu, kasutades lehti osaliselt kirjutusalusena, osalt kuivatuspaberina. Need lehed jäid käsikirja

*vahele ja — justkui oleksid olnud osa sellest — triikitööst tähelepandamatult ära!*²

See fantastiline romaan sisaldab ka kaks autori sissejuhatust, millest teinegi oleks nagu eksituse tõttu trükki sattunud. Juba need sissejuhatused paljastavad, et tegemist on tõeliselt romantilise irooniaga, romantilise kunstnikuhinge armutu paroodiaga. Esimene sissejuhatus kõlab nõnda:

Häbenedes, kartlikult ja vabiseva südamega loovutan maailmale mõningaid elu, kannatuste, lootuse ja igatsuse õilmeid, mis on puhkenud minu sügavamas sisemuses poeetilise innustuse õrnadel hetkedel. Kas suudan ma üle elada kriitika karmi kohust? Vaid teile, te tundelised, te puhtalt lapsemeelsed, te sugulashinged, vaid teie jaoks olen kirjutanud...

Berliinis maikuul 18...

Murr, *Étudiant en belles lettres* (ilukirjanduse õpilane).

Teine, juhuslikult sissesattunud eessõna kõlab:

Säärase rahu ja enesekindlusega, milline on iseloomulik tõelisele geeniuksle, loovutan maailmale oma memuaarid, et kõik võiksid õppida, kuidas arenetakse suureks kassiks, saaksid teadlikuks minu täiuslikkusest kogu ulatuses, armastaksid mind, peaksid au sees, respektteeriks ja jumaldaksid ja kuigivõrd kummardaksid. Juhul kui mõni juhtuks olema nii kergemeelne, et kavatses esitada mingeid kahtlusi käesoleva suurepärase kirja kaalukuse suhtes, peaks ta võtma arvesse, et tal on tegemist kassiga, kellel on talenti, mõistmist ja teravad küüned.

Berliinis maikuul 1800

Murr, *Homme des lettres très renommé* (eriti hinnatud kirjanik)

Tänapäeva lugejale tundub kapellmeister Kreisleri romantiliselt segaduslik elulugu, mis vaheldub kõuts Murri mälestustega, märksa ebahuvitavamana ja lugeja sooviks sellest üle hüpata. Robert Schumanni klaveriteoses on siiski ka Kreisleril selgelt oma roll. Kõuts Murr seevastu jutustab oma elutee päris algukest.

Tema isand, meister Abraham, oli oma kambrisse sulgunud teadlane, kelle juures Murr salaja lugema õppis. Nimelt oli Abrahamil kombeks häälega oma kirjutisi lugeda, kass aga valis sellise paiga, et sai jälgida ka loetava raamatu teksti. Murr kõneleb: "Võrreldes kirjatähti tema lausutud sõnadega, õppisin lühikese ajaga lugema."

²Hoffmanni tsitaadid on tõlgitud Tarasti raamatust, st soome keele vahendusel.

Tülikam oli õppida kirjutama, aga käppade abil suutis Murr sedagi.

Õige pea tundis Murr vastupandamatut soovi ise kirjanikuks hakata. Ta teatab: *Et maailm ei peaks hiljem asjatult vaidlema minu surematute teoste kronoloogilise järjekorra üle, tahaksin siin öelda, et kirjutasin esiteks filosoofilis-didaktilis-sentimentaalse romaani "Mõte ja ettekujutus ehk kass ja koer". Juba see teos oleks võinud äratada ebaloomulikult suurt tähelepanu. Seejärel, valitsedes kõiki valdkondi sama vabalt, kirjutasin poliitilise teose nimega "Hiirelõksust ja nende mõjust kasskonna (vrd inimkonna) loomuaarengule ja loovale jõule". Seejärel tundsin kutsumust tragöödia loomiseks ja esinäidendi nimeks sai "Rotikuningas Kaudallor".*

Kõuts Murrile oleks saanud peaaegu saatuslikuks sõprus villakoer Pontoga. Nimelt haaras Ponto ükskord salaja hambu katkendi Murri tekstist ja viis selle oma isandale, kes juhtus olema esteetika professor. See omakorda usub, et meister Abraham on leiutanud mingi uue kasvatusmeetodi, mille abil võib kassi õpetada kirjanikuks, ja kartes kassist endale konkurenti, tormab Murri peremehe juurde. Professor Lothario on raevunud sellest, et kassi abil oleks meister Abrahamil nüüd võimalus kõiges oma tahet läbi suruda. Sellest elukast tuleb magister legens, ta saab doktorikraadi ja peab lõppude lõpuks esteetika professorina loenguid Aischyloset, Corneille'ist ja Shakespeare'ist.

Ka kõuts Murr taipab, et peremees võib ta sekretäriks alandada, ja otsustab seetõttu oma andeid varjata. Sellest algab uus ajajärk Murri elus: ta liitub kassiloožiga — midagi samalaadset nagu Wilhelm Meister, kes satub Goethe romaani lõpus eriskummalisse vennaskonda. Kogu romaan ongi romantismiajastu keskseimate mõtete ja teooriate võrratu paroodia.

Ei olnud ime, et Robert Schumann tundis selle teose vastu sümpaatiat. Kõuts Murri romaani erilist katkendlikkustehnikat jäljendas ta lisaks "Kreislerianale" ka vastuoluliste lõikude ettevalmistamata vastandamisega "Fantaasia" viimases osas.

Nõnda sai romantilisest irooniast muusikalise jutustuse tehnika osa. Berlioz'i "Fantastiline sümfoonia" on näide romantilisest irooniast prantsuse muusikas. Kujutades nõidade sabaatit sümfoonia lõpus, paisutatakse ja moonutatakse lüürlist peateemat. Ka Liszti sümfoonia "Faust" kolmanda osa Mefisto teema on parodeerivalt moonutatud Fausti teema, mille heroilised motiivid on hajutatud kuueteistkümnendik-figuuridesse ja harmo-

seeritud teisiti. Esitusjuhiseks on kirjutatud *Allegro ironico*.

Kas ei võiks romantilise irooniana käsitleda ka Beethoveni Viienda sümfoonia kolmanda osa triot, mille kuulus kontrabasside fugaato tekitab alati tunde koomilisest kohmakusest?

Iroonilisusest sai muusikaline narratiiv puhtmuusikaliste vahenditega, ilma mingisuguse sõnalis-poetilise programmita.

Robert Schumanni ilukirjanduslikuks eeskujuks oli E. T. A. Hoffmanni kõrval ehk veelgi rohkem üks teine, tõsi küll, tänapäeval peaaegu unustatud kirjanik — Jean Paul. Pauli iroonia sündis kaugel ja lähedase vastuolulisusest. Tema meelest on muusika just kaugel, kättesaamatu kunst ja seetõttu puhtaim ja täiuslikem kunstiliik. Tema jutustamisstiilis esineb mammutlikult pikki arendusi, kus lugeja mööda lõputuid kui-kõrvallauseid pealause poole tormab, tundes lõpus pettumust: pealause on liiga piiratud olemaks kogu eelneva liikumise eesmärk. Lugeja ootus kasvab, aga ei täitu kunagi. Kaugus, kättesaamatus ei muutu tänapäevaks.

Seda tüüpi ootused on üsna iseloomulikud kogu romantilisele mõttelaadile. Romantikud käsitlevad lõpuks kogu elu vaid ootusena, mingi täiuslikuma, tundmatu tõelisuse eelmänguna. Friedrich Schlegel ütles: "Igas luuletuses peab ilmnema pürgimus sügava, piiritu tähenduse poole." Elusündmusi lõpmatusena võrreldes sündis romantilisele irooniale omane mängulisus. Franz Liszti sümfoonilise poemi "Les préludes" motoks on sama mõte: *la vie n'est elle pas autre qu'une prélude à ce chant inconnu...*³

Raamatust "Romantiikan uni ja hurmio"
(Porvoo, Werner Söderström OY, 1992) tõlkinud
PEETER SARAPUU

³ Kas pole elugi üksnes eelmäng tundmatule laule...

SIBELIUSE "FINLANDIA" — EESTLASTE RAHVUSLIKU IDENTITEEDI SÜMBOLEID



Erinevatest aegadest ja erinevate maade ajaloost on näha, kuidas poliitiline surve on tugevdanud rahvuslikku ühtekuuluvust. Üldmaksev on ka tõde, et normaalne rahvustunne, mis allasurutuse, mahasurutuse tõttu jääb välja elamata poliitilises elus, kuhjub kunstivaldkonda, võttes seal sageli utreeritud kuju. Aga miks on pikemat aega poliitilise surve all kannatanud rahvaste kunstis ja muusikas rahvuslikkuse teema märksa olulisemal kohal võrreldes demokraatlikes ühiskondades sündinud kunstiga? Vastus on siingi vaid üks: tasakaalustatud demokraatlikus ühiskonnas, kus rahvuslik identiteet ei ole ohustatud, kus rahvuslikkusega kaasnevaid mõtteid ja tundeid on võimalik väljendada mis tahes eluvaldkonnas, puudub selle teema

erilise rõhutamise vajadus kunstis. Mitmed uurijad on väitnud, et kuna Kesk- ja Ida-Euroopa maades oli rahvuslikkus poliitilises elus keelatud, siis seda kirglikuma väljalamise leidis see kunstis ja kirjanduses.

Miks näiteks rahvusromantism oma üldtuntud joontega ei tahtnud mahtuda inglise muusikasse? Miks ta jõudis sinna kui hilinevad moelainetus? Põhjuseks oli see, et neid protsesse, neid probleeme, mis sünnitasid Kesk- ja Ida-Euroopas rahvusromantismi, Inglismaal ei eksisteerinud.

Poliitilise surve all kannatavates ühiskondades valitses ja valitseb seevastu kahepoolne eelsoodumus rahvuslik-patriootiliste teoste sünniks. Ühelt poolt eksisteerib nendes ühiskondades selliste teoste järele rahva hul-

gas laialdane nõudmine, n-õ sotsiaalne tellimus. Nii kirjutab näiteks soome muusikateadlane Matti Huttunen, et möödunud sajandi lõpu soome muusikaelus leidis küll kohta isamaaliste, mitte aga originaalsetele rahvuslikele heliteostele (Huttunen 1998: 88). Teisalt, kunstnik, kes tunnetab igasugust ülekohut mitu korda teravamini kui tavainimene, elab tekkinud pinged välja enamasti kunstis, väljendab selle kaudu oma seisukohti ja otsib neile rahvapoolset toetust. Samas ütleb saksa kunstiteoreetik Paul Gröber: "...tavaline inimene ei saa oma olemasoluga ise hakkama, ta vajab juhtimist (...) Juhiks on ikka (...)kunstnik, kes kuidagi on tulnud toime tumedalt aimatavate probleemidega (...)" (Kompus 1976: 180—181). Sageli jääb üksikutest teostest enamasti väheseks, et maandada ühiskonnas valitsevaid pingeid ja hoida alal ning toetada rahva elujõudu vältimaks rahvasterviku lagunemist. Nii toimusid näiteks Baltimaades ja ka Soomes erinevatel surveaegadel rahvuse identiteedi hoidjana massiüritustena suurepäraselt laulupeod.

Mõõta rahvuslikkuse astet ühes või teises heliteoses või koguni ühes või teises muusikakultuuris on väga keeruline, seda ennekõike erinevate kultuuride tiheda põimumise tõttu. Ometi on sellel teemal palju kirjutatud ja just viimasel ajal vägagi originaalsete seisukohtadega välja tulnud. Neist on eriti imponeerinud soome helilooja ja muusikateadlase Erkki Salmenhaara tõdemus, et muusika võib olla rahvuslik kahel viisil: *funktionaalselt*, s.o tellimusmuusikana ja *substantiaalselt*, s.o heliteose süvaolemusest tulenevalt (Salmenhaara 1998: 203). Parim näide rahvuslik-funktsionaalsest muusikast on Salmenhaara arvates Paciuse "Maamme". Ta väidab, et olgu selle laulu muusika algupära kui küsitav tahes (teatavasti oli Pacius päritolult sakslane ja selle laulu meloodia aluseks arvatakse olevat saksa rahvalaul), on see funktsionaalselt soomlaslik, kuna laul on saavutanud soome hümni staatuse. Salmenhaara jätkab: "'Maamme laulu' võidakse heal juhul kutsuda 'tellimusmuusikaks' või 'tellimusteoseks'." "Tellimus" osutus ajalooliselt ja sotsiaaljalalooliselt nii ootuspäraseks, et see mõjutas püsivalt heliteose tulevikku." (Salmenhaara 1998: 203).

Rahvusliku muusika jagamine substantiaalseks ja funktsionaalseks on siiski suh-

teline, enamik funktsionaalselt rahvuslikke heliteid on seda ka substantiaalselt. Kuid sellele vaatamata avab selle liigitamine uusi perspektiive. Kuigi järgnev paralleel võib tunduda meelevaldsena, viib selline rahvusliku muusika jaotus mõtted eesti uuema nn riimilise rahvalaulu juurde. Selles eristatakse mõisteid rahvalaul ja rahvalik laul. Kasutades silmapaistva eesti etnomusikoloogi Herbert Tampere määratlust, mõeldakse viimase mõiste all trükitud (noodistatud) päritoluga ja enamasti teada oleva autori loodud laule, mille rahva laiad hulgad on küll omaks võtnud, kuid loominguks edasi ei arenda. Mõisted rahvalaul ja rahvalik laul kutsuvad omakorda (olgugi kaudseid) paralleele tõmbama mõistete "substantiaalne" ja "funktsionaalne rahvuslik muusika" vahel. Siin assotieeruks mõistega "rahvalaul" nimelt substantiaalne ja "rahvaliku lauluga" funktsionaalne rahvuslik muusika.

Rahvuslik-funktsionaalseid teoseid peaks iseloomustama ennekõike see, et nad on sageli sündinud laiade rahvahulkade tellimisel, oodatuna. Nende järele on valitsenud suur ootus. Sellised teosed sünnivad enamasti ühiskonna sügavate poliitiliste kriiside ajal. Need heliteosed on üldjuhul patriootilised selle sõna kõige otsesemas tähenduses. Ja nii nagu rahvaliku laulu puhul ei ole oluline selle looja rahvus, ei tohiks see mängida erilist rolli ka rahvuslik-funktsionaalse heliteose puhul. Nagu praktika näitab, liiguvad needki maalt maale.

Eesti on mitmeid teoseid üle võtnud Soomest, mis on omandanud ka siin rahvuslike sümboolide tähenduse. Nimetagem kõigepealt eesti hümni, mille muusika on kirjutanud Fredrik Pacius (sama "Maamme") ja sõnad Johann Voldemar Jannsen. Saksa päritoluga soome kapellmeistri ja organisti Christian Fredrik Kressi (1767—1812) loodud kuulus "Porilaste marss" oli sõjaeelses Eesti vabariigis presidendi tervitusmarsiks, praegu on sellest saanud aga Eesti kaitsevägede juhataja tervitusmars. Teoste puhul, mis on omandanud riigi ja rahvuse elus sümbooli tähenduse, ei tohiks rahvuslikkuse tähendust välistada. Rahvuslikkuse sümbooliks on Eestis tõstetud ka Sibeliuse sümfooniline poeem "Finlandia".

Niisamuti kui XIX sajandi lõpu Soome, vajas ka tollane Eesti "Finlandia" taolisi heliteoseid toetamaks rahva vastupanu karmile venestuspoliitikale. Teatavasti teostas seda Soomes kindralkuberner Nikolai Bobrikov, Eestis — kuberner Sergei Šahhovskoi.

¹ Paciuse "Maamme" sünni taustaks oli Euroopast 1848. aastal haaranud revolutsioonide laine, otseseks komponeerimise põhjuseks aga samal kevadel toimunud Helsingi ülikooli kevadpidu, mille puhuks laul telliti.

Eestile oli venestamissurve veel ohtlikum seetõttu, et siinsed juhtivad rahvuslikud jõud ei leidnud omavahel üksmeelt, samuti valitses ületamatu lõhe eestlaste ja kohalike sakslaste vahel. Seda enam tunti sellises olukorras vajadust teatavate sümbolite järele, mis lõhestunud rahvust ühendaks. Loeme, mida kirjutas 1908. aastal sajandialguse Eestist näiteks väga mitmekülgse inimesena tuntud (närviarst, poliitik, filosoof, kunstiarvustaja, ajakirjanik jne) Juhan Luiga: "Soomes kogunevad Runebergi hauale soomlased ja rootslased. Neid ühendab selle mehe, inimese kuju. Runebergis oli midagi kõrgemat kui see, mis neid kahte rahvust lahutab. [- - -] Paciuse "Laul"² ühendab oma püha tundega soomlased ja rootslased ja üle Soome lahegi ulatub ta mõju. Ka meie kodus kodumaa, vaenuvalla poolt ära tallatud laanes, oleks kõrgema vaimu avaldus kõige parem lepitaja. [- - -] Runebergisarnane vaim köidaks ja ühendaks. Meil ei ole hauda, mis kõneleks, et kaugemale kuulda oleks! Missuguse mehe hauale võiksite koguneda, kelle mälestus oleks nii suur ja kõrge, et ta viha ajutiselt ära varjaks...?" (Luiga 1995: 561). Luiga mõtles siin rohkem küll eestlaste ja baltisakslaste vahelist lõhet, otsides sellele teatavat lepitust. Aga samavõrd või veelgi enam vajas nn lepitavat vaimu, lepitavat ja ühendavat sümbolit ka lõhestatud eestlaskond. Seega valitses ka Eestis ootus rahvuslik-patriootiliste heliteoste järele, mis oleksid sobinud nii lepitavaks sümboliks erinevate rahvakihtide vahele kui ka vastu-panu õhutajaks poliitilisele survele.

Siinkohal võiks ehk küsida: kui Eestis oli nii suur nõudmine vastavate heliteoste järele, kas siis eesti heliloojad ise selliseid teoseid ei kirjutanud? Kirjutasid küll. Käesoleva sajandi algul looduist võiks nimetada eelkõige mõningaid patriootilisi koorilaulu nagu näiteks eesti esimese naishelilooja Miina Härma "Meestelaul" (Jakob Liiv) ja Mihkel Lüdigi "Koit" (Friedrich Kuhlbars), XIX sajandi keskpaigas sündinuist olid populaarsed Aleksander Kunileidi "Mu isamaa on minu arm" ja "Sind surmani" (mõlema teksti autoriks on Lydia Koidula). Kuid ükski nimetatuid ei suutnud millegipärast võistelda näiteks Paciuse "Maamme" populaarsusega. Muide, kui taasiseseisvunud Eestis tõusis päevakorrale riigihümni küsimus, pakuti selleks ka Gustav Ernesaksa laulu "Mu isamaa on minu arm" (sõnad Lydia Koidula), mis Nõukogude okupatsiooni ajal oli omandanud peaaegu et

eesti rahvushümni staatuse. Ent ometi otsustati jääda senise Paciuse viisiga "Mu isamaa..." juurde — ilmselt õigustatult, sest see oli eesti rahva mälus hümnina niivõrd kinnistunud, et millegi uuega asendamine oleks tekitanud tugevat vastuseisu.

Möödunud sajandi lõpul ja käesoleva algul kirjutatud eesti heliloojate instrumentaalteosed ei sisaldanud aga kahjuks ükski Sibeliusi "Finlandiaga" võrset rahvuslik-patriootilist laengut.³ Nii hakkaski viimane Eestis seda tühja kohta täitma. Selle koha hõivamine soome ja konkreetset Sibeliusi heliteose poolt oli üsnagi ootuspärane, sest oli ju Soome muutunud paljudes eluvaldkondades Eestile eeskuju andvaks maaks. Ei olnud Eestis teadmata ka soome muusika, ennekõike aga Sibeliusi teoste jõudmine rahvusvahelise tunnustuseni 1900. aastal Pariisis toimunud maailmanäitusel. (Muide, lootus, et soome orkester teel Pariisi esineb ka Tallinnas, läks tühja.) Oma rahvusvahelised tuleristsed sai Pariisis teatavasti ka "Finlandia", muutudes sellest ajast, Salmenhaara väljendit kasutades, "Soome pildi kirgastajaks" väljaspool kodumaad (Salmenhaara 1996: 129).

"Finlandia" jõudis Eestisse 1902. aasta kevadel, kui dirigent Georg Schneevoigt, kes siis juba teist korda Eestis oli, seda oma suvekontsertideks moodustatud orkestriga Tallinnas ja Tartus esmakordselt tutvustas. Teos leidis kohe nii baltisaksa kui ka eestlaste seas head vastuvõttu. Pisut üllatav on see, et tol korral mängiti seda teost Eestis tema õige, s.o "Finlandia" nime all, samal ajal kui mujal tuli pahanduste vältimiseks sellest nimest loobuda.

"Finlandia" ja üldse Sibeliusi orkestri- muusika jõudmist Eestisse tuleb pidada Schneevoigti teeneks, kes aastatel 1901—1905 juhatas Tallinnas Kadrioru supelsalongis (*Badesalong*) suvemuusika kontserte ja esines mitmel korral ka Tartus. Schneevoigt oli ka see, kelle innustusel kahel kevadel, 1903 ja 1904, külastas Tallinna ja juhatas siin oma helitööde kontserte Jean Sibeliusi ise. Oma 1903. aasta kontsertide (toimused vastavalt 17. ja 19. mail) kavasse oli Sibelius valinud "Finlandiagi", mis seekord küll "Impromptu" nime all esitati. [Nendest kontsertidest on huvilisel võimalik lugeda ühest minu vara-

³ Kõige rohkem ehk väljendab kodumaa-armastust vahest — küll lüürilises laadis — Heino Elleri "Kodumaine viis", mis klaveriteosena valmis 1918, eriti mängitavaks sai aga orkestriplana 1953. aastast.

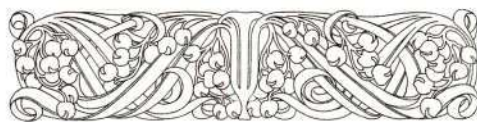
² Luiga mõtleb siin Paciuse laulu "Maamme".

semast artiklist (Männik-Kirme 1996).] Sibelius autorikontserdid olid aga omalaadsete seas esimesed Eestis. Ei peaks olema raske ette kujutada, kui suure tõuke andsid Sibeliuseloomingu, sealhulgas ka "Finlandia" edasisele populaarsusele Eestis helilooja enda juhutatud Tallinna kontserdid. "Finlandia" koos "Valse triste'iga" võeti ruttu käesoleva sajandi esimesel kümnendil Tallinnas ja Tartus tegevust alustanud põhiliselt eestlastest koosnevate sümfooniaorkestrite repertuaari. Esimese maailmasõjani olid need kontserdid Eestis, eriti Tallinnas ühtedeks enim mängitavateks teosteks, leides enamasti alati ka sooja vastuvõtu. Väga sageli tuli mõlemaid korrata. 1910. aastal kirjutati näiteks "Finlandia" kohta: "Et kuulsa soome komponisti (...) Jean Sibeliuselühavajõuline helitöö "Finlandia" kõiki pealtkuulajaid oma rohke mõjuduse läbi üllatavalt suudab kütkestada, kõigest oma meloodiate ehitusest hoolimata, see on muuseas ka varasematel hr O. Hermannil orkestrikontsertidel ilmsiks tulnud..."⁴ Huvipakkuv peaks olema fakt, et Tallinnas on käesoleva sajandi esimesel kümnendil "Finlandiat" ette kantud ka orelil, seda tegi baltisaksa organist Heinrich Greiffenhagen.

Sajandi esimesel kümnendil toimunud "Finlandia" ettekannetest Eestis oli arvata-vasti üks suurejoonelisemaid ja paremaid Tartu muusikapäeval 21. juunil 1909. aastal. See esitati 36-liikmelise orkestriga, varasemad ettekanded olid tõenäoliselt toimunud väiksemate koosseisudega. Tartu muusikapäeval oli suur ajalooline tähendus, seal kõlas seni loodud eesti sümfooniilise, kammer- ja kooriloomingu paremik. Et sellise suorkontserdi kavasse võeti "Finlandia", on omamoodi sümboolne. Lisaks "Finlandia" ja eesti heliloojate orkestriteostele — Tobiase "Capriccio" ja Lüdigil "Lembitu", kõlasid sümfooniakontserdil veel Beethoveni Viies sümfoonia ja Wagneri avamäng ooperile "Tannhäuser".

Sajandi teisel kümnendil, samuti sõjaeelses Eesti vabariigis, ei olnud "Finlandia" enam nii tähenduslik, sest iseseisval riigil olid nüüd ametlikult kinnitatud sümboolid. See ei tähendanud aga, et teost oleks oluliselt vähem mängitud. Eesti muusikakultuur oli kolmekümnendaiks aastaks tõusnud rahvusvahelisele tasemele, mida tõestas nii aktiivne kontserdi- ja teatrielu kui ka tulemuslik loomingu-tegevus kõikides muusikažanrites. Kõige selle taustal ei torganud "Finlandia"

ettekanded enam nii teravalt silma, need ei olnud enam sensatsioonid. Kuid "Finlandia" oli selleks ajaks juurdunud kindlalt eestlaste teadvusse. Võib-olla oli "Finlandia" kui sümboli tähendus pisut avardunud, pisut müstilisemaks muutunud. Kui 1939. aastal Frans Eemil Sillanpää sai Nobeli preemia, kirjutas eesti kirjanduse suuremaid klassikuid Anton Hansen Tammsaare: "Tahes-tahtmata meenub Sillanpääd lugedes Sibelius oma "Finlandiaga" ja kõige muuga, ainult et see viimane tundub veel vägevamana, sügavamana. Tema nagu ei kõnni ainult Soome kaljudel, ei lendle Soome lugematute järvede



JEAN SIBELIUS

FINLANDIA

TONDICHTUNG FÜR ORCHESTER

OP. 24 NR. 7

BEARBEITUNG
FÜR PIANOFORTE ZU 4 HÄNDEN

N³¹¹
S¹⁰



1. E. Böttcher
Lith. u. Holz-
druckerei
Helmstedterstr.
11
1910

EUCE J. EVJANDT
Muusikilistiteerustuste
K O U P I O S
Tallinn, Pika tee nr. 29
Postkast nr. 51

ja avarate laante kohal, vaid ta nagu suudab kõike seda ka oma loomisvõime tampmasinasse heita, kust ta varsti tõuseb uuendatud, mõõtmatuseni suurendatud kujul, täis kangelaste kisa ja inglite laulu" (Tammsaare 1990: 451). Nagu sellest katkendist selgub, tõstis Tammsaare Sibeliusel Sillanpääst kõrgemale. Kui XX sajandi algul ja Eesti sõjaeelse vabariigi ajal segunesid eesti kuulajas Sibeliusel "Finlandia" puhul ühelt poolt vaimustus selle teose muusikalisest ilmekusest ja teisalt kaasaelamine tema patriootilisele

⁴ "Päevaleht" 13. II 1910. "Estonia" muusikajuht Otto Hermann tegi Tallinnas sümfooniakontsertidega algust 1904. aastal.

sisule, siis Nõukogude okupatsiooni ajal omandas "Finlandia" erilise kaalu just vabaduse sümbolina. Eesti rahvas, kelle juhid kogu maa ilma ühegi püssipauguta nõukogude võimu alla andsid, nägi Soomes, kes esiti Talvesõjast ja pärast veel Jätkusõjast iseseisvana, ehkki räsituna, välja tuli, suurt eeskujut ja vabaduse sümbolit. Seda tunnet ei saanud Nõukogude okupatsiooni tingimustes loomulikult otseselt avaldada ei suuliselt ega kirjasõnas. Jäi üle muusika kui kõige abstraktsema väljendusviisiga kunstiliik. Vanemad inimesed kinnitavad, milline elamus oli 1952. aastal Helsingi olümpiamängude ajal kuulata raadiost Soome hümn — see oli ju olnud ka Eesti hümn. Veidi varjatul kujul avaldus vabaduse sümbol "Finlandias". Kuid tollaegsed nõukogude ideoloogiatöötajad nägid sellegi võimaluse läbi. Nõukogude okupatsiooni rängematel aegadel soome muusikat avalikult kontsertidel praktiliselt ei mängitud. Kunstiajaloolane Kaalu Kirme on oma mälestustes nendest aastatest kirjutanud, et kord, kui tal oli võimalus 1948. aasta kevadel esitada oma soov Eesti Raadio soovikontserdile mängida Sibeliusi "Finlandiat", siis öeldi, et see on liiga pikk, valigu mingi muu teos! (Kirme 1998: 37—38).

Muusika on sageli olnud kujutava kunsti teema. Meenutagem kas või Mikalojus Čiurlionise maale. Aga väga harvad on juhud, kus üks konkreetne helind on kujutava kunsti teose teema. Selline erakordne näide on eesti graafika klassiku Günther Reindorffi (1889—1974) kompositsiooniline joonistus "Sibeliusi "Finlandia"" (1962, EKM), mis kujutab romantilises valgustuses kaljust rannamaastikku. Reindorff oli suur loodusearmastaja ja maastik tema hilises loomingus õige sagedane teema. Tema Eesti maastikud on mõnevõrra nostalgilised, ajatud, kujutades pigem sõjaeelseid Eesti külasid, mitte kolhoosimaastikke.

Kunstniku "Sibeliusi "Finlandia"" põhineb maastikuelamustel, mis saadud mere rereisil 1911. aastal Suursaarest möödudes. 1926. aastal maabus ta Suursaarel koos ühe kolleegiga. Selle monumentaalse teose juures, nagu üldse Reindorffi suuremate kompositsioonide puhul, on selgelt tunda patriootiline alge. (Kirme 1998: 35—37). Samas mõjub see otsese austusavaldusena Soomele kui kaunile maale, ent ka kui vabale maale. Kuid teatud mõttes on see samuti ülla eeskujut seadmine eesti vaataja ette.

Ei tohi unustada sedagi, et Reindorff oli suur muusikahuviline, mängides sajandi algul keelpillikvartetis viiulit.

Väliseesti muusikateadlane Astrid Kippasto-Sisask kirjutas 1962. aastal Eduard Tubina "Ballaadist" klaverile Mart Saare koorilaulu "Seitse sammeldunud sängi" teemal, et ballaad võiks oma vägeva teema ülesehitusega kujuneda publiku hulgas eesti "Finlandiaks". (Kippasto-Sisask 1962: 268). Aga raudne eesriie ei lasknud eesti rahva põhilisel osal selle mõjuka teosega piisavalt tuttavaks saada, ja nii ei leidnud Tubina "Ballaad" väärilist vastuvõttu eestlaste südames ega ole senini kujunenud ideeliselt haaravusel võrdväärseks Sibeliusi "Finlandiaga". Ometi näitab see, et iga rahvas v a j a b o m a "Finlandiat". Ehk oleks eesti "Finlandia" aidanud Soome lahe lõunakaldal elaval rahval lähimineviku saatuseaastaid kergemini üle elada.

Ettekanne Tallinnas, Soome Instituudis 29. XI — 3. XII 1998 toimunud rahvusvahelisel konverentsil "Music and Nationality" (Muusika ja rahvus).

Kasutatud kirjandus:

- H u t t u n e n, Matti. *Sibeliusen nuoruudenkriisin sosiaalhistoriallinen ulottuvuus. Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiootikasta, kultuurista ja taiteesta.* Toim: Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuoja-Gunaratnam. Tampere: "Gaudemus" 1998, lk 82—91.
- K i p p a s t o - S i s a s k, Astrid. Tubin tänapäeval. — "Tulimuld" 1962, nr 4, lk 265—269.
- K i r m e, Kaalu. Günther Reindorffi "Sibeliusi "Finlandia"". TMK 1998, nr 2, lk 32—39.
- K o m p u s, Hanno. Laulupidude sotsiaalesteetiline tähtsus. X üldlaulupeo mälestusalbum, 1933. Tsitaat teosest: Hanno Kompus. Kustumata nälg kunsti järele. Koost ja toim Rahel Olbrei Kompus. "Estoprint" 1976, lk 179—181.
- L u i g a, Juhan. Baltlased ja meie. "Päevaleht" 23. XII 1908. Tsitaat teosest: Juhan Luiga. Mäss ja meelehaigus. "Ilmamaa", Tartu, 1995, lk 560—563.
- M ä n n i k - K i r m e, Maris. Jean Sibeliusi esinemistest Tallinnas. TMK 1996, nr 4, lk 85—90.
- S a l m e n h a a r a, Erkki. *Suomen musiikin historia II.* Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo, 1996.
- S a l m e n h a a r a, Erkki. *Maamme-laulu kansallisena symbolina.* Siltoja ja synteesejä, "Gaudemus", Tampere, 1998, lk 193—207.
- T a m m s a a r e, A. H. F. E. Sillanpää — Nobeli laureaat. "Rahvaleht" 14. XI 1939. Tsitaat teosest: A. H. Tammsaare. Kogutud teosed XVII, "Eesti Raamat", Tallinn, 1990, lk 450—452.

KÕNELEMATA JÄÄNUD KÕNELUSED JUHAN AAVIKUGA

*Ei ole midagi sümpaatsemat kui tagasihoidlik inimene väljapaistval kohal.
Prof Juhan Aavik 60-aastane.
"Eesti Sõna" 29. I 1944.*

Jaanuaris täitus sada viieteist aastat Juhan Aaviku sünnist. Juhan Aavik oli suurte teenetega tagasihoidlik inimene, väheste jutuga, näiliselt passiivne, veidi häbelik, endassesulgunud, oma püüdlustes sihikindel ja suur rahvuslane. Teda vaevas pidevalt mure eesti muusikakultuuri saatuse pärast. Seda kultuuri ta teenis. Ennastsalgavalt ja jäägitult. Peaaegu kõigis suuremates eesti muusika ettevõtmistes oli ta eestvedaja; ta oli mitmete ühingute ja seltside esimees, abiesimees või juhatuselise liige: Tartu Kõrgema Muusikakooli direktor (1919—1925), Tallinna Konservatooriumi direktor (1941—1944), Eesti Lauljate Liidu esimees (aastast 1932), Eesti Akadeemilise Helikunstnike Seltsi asutajaid (1924), Eesti Kultuurkapitali helikunsti sihtkapitali esimees (aastast 1934), Autorikaitse Ühingu; üldlaulupidude (IX—XI) ja maakondlike laulupäevade üldjuht; oli "Muusikalehe" kuuteistkümnest aastakäigust kümme aastat selle toimetaja või kaasautor; ta on kirjutanud umbes 200 artiklit, mõned raamatud, 175 oopust loomingu jne. Järgnevalt mõned dialoogid seoses "Estonia" ja "Estonia" Muusika Osakonna segakooriga.

Teie tegemistest Tartus aastail 1911—1924 on palju kirjutatud. Suutsite usumatult palju korda saata. Lausa legendaarsed on teie juhutatud "Vanemuise" aiakontserdid. Kahekümnendail aastail 55-liikmelise orkestriga seitse kontserti nädalas! Seda kõike nelja suvekuu jooksul ja kõige paremate kavadega. Koorige kandsite ette mitmed klassikalised suurvormid, olite "Vanemuise" teatris tegev. Olite ka muusikakooli üks asutajaid ja esimene direktor ning mida kõike veel. Miks jätsite Tartu maha ja tulite 1924. aastal Tallinna? Arvan, et te ehk natuke liialdate. Ega ma seda kõike üksinda teinud. Mul olid tublid abimehed ja toetajad. Aastaid tegutses minuga käsikäes endine Tarvastu kandi mees Juhan Simm, hea dirigent ja organisator. 1920. aastal, kui olin oma tervisega kimbus, oli kogu asjaajamine ja kontsertidel dirigeerimine tema

õlgadel. Samuti käisid suviti kontserte juhatamas paljud külalised, nagu Artur Kapp, Raimund Kull, Mihkel Lüdigi, Aleksandr Glazunov, Armas Maasalo, rääkimata tartlastest nagu Heino Eller jt. Mart Saar oli agar kammerkontsertide korraldaja. Palju tänu võlgu olen ka "Vanemuise" seltsi juhatuselisele ja mitmele teisele organisatsioonile. Hoolimata kitsastest rahalistest ressurssidest, leidsid nad ikka võimalusi orkestri suurendamiseks ja aiakontsertide jätkamiseks. Aga, jah, miks ma Tartust ära tulin? Mängus olid mitmed juhused ja kokkusattumised. Lühidalt öeldes, mind kutsuti. Eelmisel aastal oli Tallinna Konservatooriumi direktoriks saanud vana tuttav Peterburi päevilt, Tarvastu kandi mees Jaan Tamm. Tal oli palju uusi ideid: kavatses korrigeerida õppekavasid, sisse viia uusi õppeaineid, värvata uusi õppejõude. Viimastest üks olingi mina. Kuna Tartu asjad ka kõige paremas suunas ei kulgenud, siis andsingi nõusoleku.

Ütlesite, et Tartu asjad ei kulgenud kõige paremas suunas. Mida selle all mõista? Olite kord ka hüüdnud: "Eesti muusika on viletsuses, elagu eesti muusika." Ometi teame, et olukord Tartus oli siis otse vastupidine. Tartu kontserdielule pole vist hiljem kunagi sellist intensiivsust saavutanud kui tookord.

Tartu muusikaelu oli kahekümnendate aastate keskel oma võimalused juba ammenandanud. Edasiminekuks ei olnud perspektiivi. On vana tõde et, kui asi ei lähe edasi, läheb ta tagasi. Tegin küll ülikooli valitsusele ettepaneku luua midagi kunagise muusikadirektori ametikoha sarnast, kuhu ise oleksin kandideerinud. Lootsin sellega leida muusikaelu ja koorilaulu korraldamiseks avaramaid võimalusi. Ülikooli valitsus aga keeldus. Inimloomus on juba kord selline, et ei taha saavutus-ega rahulduda. Mis puutub sellesse appihüüdesse, et eesti muusika on viletsuses, siis mõeldud oli ju eesti, mitte Tartu muusikat. Ja kui sain ettepaneku pealinna tulla, siis, mis seal edevustki salata, lootsin selles suures linnas midagi teha, mis rahuldaks ennast ja oleks kasuks eesti muusikale. Aga ka protestiks ülikooli valitsuse keeldumise vastu.

Kuidas sattusite "Estonia" Muusika Osakonna segakoori dirigendiks ja "Estonia" teatrisse? See oli ju umbes ühel ajal?

Mängus olid jälle juhused. See oli millalgi 1924. aasta keskel, kui mulle helistas vana tuttav, kunagine Paistu mees Martin Kahu. Oli teine EMO koorilaulja ja juhatuse liige. Kurtis, et koorijuht August Topman olevat mingi tühise põhjuse pärast koorijuhi kohalt lahkunud või lahkumas ja EMO-t ähvardavat tegevuse lõpetamine. Tulgu ma olukorda päästma. Kas või ajutiselt. No siis ma mõtlesin, et sellise hea koori nagu EMO eduka tegevuse seiskumine oleks kahjuks meie noorele muusikakultuurile. Jäin jälle nõusse. "Estonia" teatriga oli sama lugu. Sealset dirigendil Artur Kapil oli suur koormus ka konservatooriumis. Ta ei jõudnud kahel pool võrdselt rabada. Tema asemele läksingi.

Ühe aasta sõitsite Tartu ja Tallinna vahet. Alles 1925. aastaks saite asjad ühele poole.

Suured elumuutused pole ühe päeva tehingud. Sõitmine oli paratamatult, sealjuures äärmiselt väsitav. Eriti aga 1924. aasta sügisest, mil võtsin enda peale ka EMO koori juhatamise. Õhtul istusin rongi, hommikuks olin pealinnas, päeval andsin konservatooriumis tunde, õhtul oli EMOga proov, hilisõhtul jälle rongi ja järgmisel hommikul ootasid Tartu tööd-tegemised. Sellise eluviisi üheks põhjuseks oli ka Tartus elav perekond ja suur korterikriis Tallinnas. Pärast rahulepingu sõlmimist Venemaaga tulid paljud sealsed eestlased kodumaale, enamik Tallinna. Riigi toetusel hakati kibekiiresti kooperatiivela-muid ehitama. Ühes sellises oli korteri saanud ka mu hea sõber Martin Kahu. Veerenni tänava koolijuhatajana olid tal eluruumid ka kooli-majas. Oma uue kooperatiivkorteri loovutas ta mulle. Selles oli kolm tuba ja köök. Siis tõi na perekonna Tallinna. Maja oli Kahu kooli naabruses. Poistel oli lähedal koolis käia. Aga, jah, see oli alles 1925. aastal.

Orkestri dirigendina olid teil Tartu päevilt kaasa tuua suured kogemused. Kuidas jagasite töö "Estonias" teise dirigendi Raimund Kulliga?

Leppisime kokku, et temale jäi esialgu ooper ja operett, minule sümfooniakontsertide korraldamine. See mulle sobis.

Kuidas oli "Estonia" orkester võrreldes Tartu omaga?

Orkestritega oli häda nii siin kui seal. Tallinnas veelgi rohkem. Kui pealinna tulin, oli siin umbes neljakümne mängijaga koosseis. Hooaja lõpul aga hakkas orkester streikima. Põhjuseks väikesed palgad, majanduskriis ja suur töökoormus. Seepeale vallandas "Estonia" juhatuse terve orkestri. "Teatril on neli ust. Valigu igaüks ise, millise kaudu minna tahab!" ütles kõva sõnaga mees, notar

Linnamägi "Estonia" juhatusest. Sügisel hakati jälle uut orkestrit kokku seadma. Tööle võeti vaid 27 mängijat. Sümfooniakontserte enam korraldada ei saanud. Järele jäid vaid kergema kavaga rahvakontserdid. Neid saadi hooaja vältel kokku 32. Mina võtsin orkestri üle 1925. aastal. Siis õnnestus seda suurendada 40 mängijale. Selle koosseisuga sain korraldada kümme sümfoonia- ja kolmkümmend kaks rahvakontserti. Vahest sai ka lisajõude palgata. Järgmisel hooajal 1926/27 oli jälle sama häda. Taas tõmmati kulutusi kokku, nii et jäi kaksikümneend seitse mängijat. Tee nendega siis sümfooniast. Tol aastal läks asi veel teisege külje pealt hulluks. "Estonia" juhatuse leidis, et teater saaks läbi ka ühe dirigendiga. Ikka kokkuhoiu kaalutlusel. Mina olevat seal üleliigne. Kuidas siis nii, protesteerisin. Lasksin Tartus kõik tagasitsee sillard õhku, tõi na perekonna Tallinna ja seda kõike üheks aastaks?! Meenub veel teinegi halvamaiguline sündmus. See oli küll aastaid hiljem. Suurepärase muusik, kohusetruu ja kogemustega repetiitor Sergei Mamontov mängis "Vürst Igori" proovidele kätte üle. Ei saanud enam mängida. Vallandati. Sai küll Kultuurkapitalist pensioni, aga sellest elamiseks ei jätkunud. Oeldi, et "Estonia" pole seek, kus vanad ja vaesed ülalpidamist saavad. Imelik, et isegi Kull oli sellisel arvamusel.

Mis sai siis teist. Kas ka vallandati?

Õnneks ei, kuigi otsuse oli teinud teatri nõukogu, olid ohjad siiski "Estonia" seltsi esimehe hr Mõttuse käes. Too oli arusaaja mees. Nii ma jäin. Sellel õnnetul aastal tegime "Estonia" orkestriga siiski mõned nimetamisväärsed kontserdid. Muidugi ajutiste lisajõududega. Pean eelkõige silmas Beethoveni sajanda surma-aastapäeva tähistamist 1927. aastal. Kavatsesin ette kanda meistri Esimese ja Üheksanda sümfoonia. Kõiki Beethoveni sümfooniaid olin Tartus korduvalt dirigeerinud, kuid Üheksandat mitte. Tookord juhatas seda Juhan Simm. Nägin partituuri kallal palju vaeva — pikk teos, raske raamides hoida. Silme ees oli ka negatiivne kriitika, mis Simmile Tartus kaela langes. Sain siiski asjaga hakkama. Kaastegev oli umbes 100-liikmeline EMO koor, solistideks Helmi Einer, Valentine Veem-Romanova (Kask), Karl Ots ja Karl Viitol. Publikut oli rohkesti, ovatsioonid elavad. Hiljem pidime kontserti kordama. Edukas ettekanne turgutas tugevasti enesetunnet.

Teame, et Tartu aiakontsertidel panite suurt rõhku kavade stiililisele ühtsusele, mis äraseletatult tähendas teatud kindla-piirilisi tsükleid, nagu sümfoonia, avamängu, süüdi, balleti, programmilise muusika ajalooline areng, rahvuslikud koolkonnad, ülevaated üksikheliloojate loomin-



Juhan Aavik 1929. aasta paiku.

Parikase foto

gust jne. Kas jätkasite sama suunda ka Tallinnas?

Pidasin seda ka pealinnas oluliseks. Olin veendunud, et hästi läbimõeldud kontserdikavad on muusikahariduse mõttes midagi rahvakonservatooriumi taolist ja aitavad muusikat paremini mõista. Oli ju tol ajal publiku muusikaline maitse siiski suhteliselt madalal tasemel, rahva muusikalises hariduses olid suured puudujäägid. Lisaks läbimõeldud kavadele tutvustasin ettekantavaid teoseid ja nende autoreid ka kontserdi kavalehtedel ja ajakirjanduses. Ja kui siis kontserdile järgnes ka vastava suunitlusega retsensioon, nagu seda Tartus tegi põhjalike ajalooliste teadmistega Carl Hunnius, siis ei tohiks ju seeme liiva külvatud olla.

Tallinnas oli selline süsteem uus. Iga uus leiab aga vastuseisu. Kas ka siin?

Ei saa öelda, et keegi sellele lausa vastu oleks olnud. Aga, jah, kui pakkusin kontserdi eel kava tutvustavaid artikleid "Päevalehele", hakkas toimetaja torkuma: "Raiskab palju lehe ruumi, lugejaid vähe, kes neid loeb, iseasi, kui mõni skandaal, siis küll." Tuntud laul päevalehtede juures. Kultuuri jaoks on neil alati vähe ruumi. Õnneks oli tookordne lehe peatoimetaja mu vana tuttav. Suutsin teda veenda ja sellest sai siiski asja.

Aga teie tegevus "Estonias" ei piirdunud ju ainult sümfoonilise muusikaga. Ilmselt

proovisite ka ooperi ja operetiga.

Jah. Hiljem küll. Tegime Kulliga töö pooleks. Aastas tuli lavale umbes neli ooperit ja neli operetti. Seega siis kummalegi kaks ja kaks. Minule oli ooperiasjandus muidugi uus. Kartsin, kuidas sellega toime tulen. Töökoormus oli suur ja aega süvenemiseks vähe. Nagu ma enne mainisin, tegeles tookord solistidega repetiitor Sergei Mamontov, kes varem oli sama tööd teinud Moskva Suures Teatris. Käisin tema proove kuulamas, et partituur paremini "külge hakkaks". Häda oli ka noodimaterjaliga, käsitsi kirjutatud ja mitmekordse ümberkirjutamise tagajärjel tekkis sinna palju vigu. Proove oli orkestrile antud niigi vähe, üks kuni kaks, siis pidi asi paigas olema. Kogu eelnev töö tehti klaveriga. Selle aja jooksul, mil "Estonias" olin, aastail 1925—1933, juhatasin üldse kokku viisteist ooperit ja sama palju operette.

Nende hulgas?

"Othello", "Trubaduur", "Maskiball", "Traviata", "Faust", "Carmen", "Näkingeid", "Tsaari mõrvoja", "Sevilla habemeajaja"; operetidest "Paganini", "Tsirkusprintsess", "Montmartre'i kannike" jt.

On mõni neist teie jaoks ka erilisel kohal?

Jaa. Arvan, et üks võiks olla — Oskar Merikanto "Elina surm". See oli esimene soome ooper eesti laval. Ühtlasi üks soome rahvusliku ooperikunsti nurgakividest. Meri-

Juhan Aavik EMO segakooriga "Estonia" kontserdisaalis märtsis 1927, Beethoveni Üheksanda sümfoonia ettekande puhul.



kanto ise tegutses kaua aega ooperidirigendina Helsingis. "Elina" on tema teine ooper. Kirjutasin publiku jaoks brošüüri soome rahvusliku ooperi arengust, "Elinast" ja selle autorist. Oluline oli ka, et ooperi lavastas ja laulis ühe osalisena kaasa soome tenor Väino Sola. Mees, kes ise rääkis soravalt eesti keelt, minust üks aasta vanem, oli seisnud soome rahvusliku ooperi hälli juures, tundis hästi Merikantot ja tema taotlusi. Eesti solistidest osalesid etendusel Karl Viitol, Aleksander Arder, Valentine Veem-Romanova, vist ka Olga Mikk-Krull. Meelde on jäänud ka Wagneri "Tannhäuser". Hoolimata veidi harjumatu raskepärasest muusikast, võttis publik teose soojalt vastu. Peaosi laulsid: Veenus — Niina (Niini) Romanova (hilj Loona, ka Lind), Elsa — Olga Torokoff-Tiedeberg, Tannhäuser — Karl Ots, Wolfram — Aleksander Arder.

Eesti oopereid oli tol ajal veel vähe. Sattus mõni neist ka teie käe alla?

Jaa. See oli Artur Lemba "Kalmuneid", millega avati hooaeg 1929/30. Teksti autor oli Marta Lepp-Utuste, dramaatilise minevikuga naine, oma libretot pakkus ta esialgu mulle. Ma ei usaldanud nii suurt tööd ette võtta. Ja ka aega polnud. Soovitasin siis Lembat, kahe sümfoonia autorit ja head orkestritundjat. Mäletan, et Peterburis juhatas tema Esimest sümfooniat Glazunov. See oli noore muusiku jaoks hea märk.

Kuidas publik ja kriitika ooperi vastu võttis?

Publik võttis hästi vastu. Mängisime teost hooajal kaheksateist korda. See on hea näitaja, eriti, kui arvestada, et Verdi "Othello" läks samal hooajal vaid üheksa korda. Mis puutub kriitikutesse, siis neil paistis olevat lausa auasi Lemba kallal norida. Seekord tegi seda Mihkel Lüdig. Ta seletas, et ooper polevatki ooper, vaid rahvaviiside kogu, kus üks meloodia järgnevat teisele, mitu salmi ühe ja sama harmooniaga. Rahvaviisidest üksinda luua ei saavat, liiatigi, kui ooperi lahutamatud osad, retsitatiivid, on kõrvale jäetud. Kangelasedki ei oskavat surra — mürts, põmm ja juba olevatki valmis jne. Mina selle kriitikaga nõus ei olnud. Samuti ei märganud ma, et publik oleks igavlenud nagu Lüdig arvas. Vähemalt poleks ma nii kategooriliselt negatiivne olnud. Puudusi seal ju oli, aga neist oleks saanud leplikumalt rääkida. Arvan, et noorele eesti muusikale, eriti alles lapsekingades olevale rahvuslikule ooperile sellised rusikaargumendid kasuks ei tulnud. Veelgi häbiväärsem oli kriitika Artur Lemba hilisema ooperi "Armastus ja surm" kohta. Selle olid kokku pannud noored tuisupead Riho Päts ja Tuudur Vettik. Niisuguste, lausa solvavate väljenditega ei saa rahvuslikku kultuuri arengut toetada. Et ka Artur Kapp ja Mart Saar end

sellesse afääri kaasa kiskuda lasid, see on eriti kahetsusväärne.

Küllap on teil "Estonias" veel teisigi huvitavaid mälestusi, kuid neist edaspidi. Pöörame nüüd jutuotsa EMOLE, mida juhatasite üle kümne aasta. See oli vist üks Eesti esinduslikumaid koore tol ajal.

Häid koore oli neil aastail Tallinnas mitu nagu Rahvaülikooli Seltsi segakoor Anton Kasemetsa ja Tallinna Meestelaulu Seltsi meeskoor Konstantin Türrpu juhatusel, ja veel teisigi. Aga jah, EMO oli neist kõige vanem ja segakooridest ehk ka kõige võimekam. August Topman, koori asutaja, oli teinud tänuväärset tööd, seadnud koorile kõrged eetilised ja esteetilised eesmärgid. Nendeks olid klassikalised suurvormid ja eesti rahvuslik koorilooming. Ta suutis koori kunstilise taseme tõsta euroopa tasemele. Juba algusest peale viis Topman sisse hääleseade, seetõttu oli koor vokaalselt laitmatu. Nii et ma sain parima koori, mis Eestist saada oli ja see oli üks argument, mis mind lõplikult Tallinna külge kinnitas.

Millega algasite?

Esimeseks suuremaks teoseks oli Mendelssohni "Valpurgi öö". Olin seda varem Tartus ette kandnud. Tuttava asjaga kindlam alata. Siis järgnesid Mendelssohni "Paulus", Haydni "Loomine", Händeli "Messias", eesti helitöödest Kapi "Hiib", Kreegi Reekviem ja küllap neid oli veelgi. Eesti *cappella* koorilaul loomulikult peale selle.

Milliste suurvormide ettekanded on rohkem meelde jäänud? Arvatavasti need, millega rohkem vaeva nähtud?

Võib-olla küll. Kui nii, siis peaks esimeses järjekorras nimetama itaalia kaasaegset heliloojat Marco Enrico Bossit ja meie Artur Kappi. Neist esimene suri 1925. aastal, oli Max Regeri suuna mees. Temalt kandsin ette oratooriumi "Kaotatud paradisi". Bossi oli veidi moodsama helikeelega autor, samas ka mitte äärmuslane. Koor polnud seda sorti muusikaga harjunud. Nägin palju vaeva, aga hakka ma saime. Omapärane on vahest ka see, et solistide partiisid laulsid oma koori liikmed. Meelde on jäänud Alma Ainomäe, kooliõpetaja, kes kooris laulis selle asutamisest, 1912. aastast alates. Tundis hääletehnikat. Minu arust sai oma partiiga hästi hakkama. Kuigi kriitika hiljem veidi näagutas, et miks nii ja mitte teisiti. Aga kus kriitikudki oma tühja paberi jaoks ridu saavad. Häda oli ka nootidega. Millegipärast ei saanud koos partituuriga osta orkestri hääli ja koori partiisid. Neid pidime hiljem eraldi tellima. Esiteks, kaup läks seetõttu oodatust kallimaks, teiseks jäi laev, millega noodid pidid saabuma, jääsulgu. Jälõhkuja pidi nad seal koos laevaga välja tirima. Aga lõpp hea, kõik hea.

Mis puutub Kapi "Hiiohisse", siis see oli lihtsalt raske teos nii nagu tema vokaal- asjad üldse: pikk, 34 osa; kaasatud olid sega-, nais- ja meeskoor. Hea, et autor klaveril kaasa aitas. Sellest oli suur abi. Selgeks me ta lõpuks siiski saime. Solistideks olid Niina Romanova, Bernhard Hansen, Karl Viitol, G. Voogas. Esietekanne toimus 1. märtsil 1931. aastal.

Olite ise ka mitme vokaalsuurvormi autor. Kui juba selline hea koor käes, ega te siis oma asju ometi suutnud vaka all hoida?

Mis seal salata. Oma sark ikka kõige lähemal. Mainiksin kahte kantaati, "Kodumaa" ja Väägvere pasunakoori 90. juubelit tähistavat "Pühendust". Esimese kirjutamist alustasin juba Tartus. Hiljem täiendasin seda ja tegin veidi ümber. Oli Eestit ja selle rahvast ülistav patriootiline teos. "Pühendus" on aastast 1929. Sellega seoses meenub mulle jälle vana tuntud vingamees Artur Kapp. Pärast ettekannet tuli ta lava taha, ise parajalt ära säetud ehk viisakamalt öeldes "kunstlikult erutatud hingelises olukorras", nagu temaga sageli juhtus. Seal koridoris ta mind siis kinni püüdiski ja hakkas kõva häälega kantaati siunama. Teoses olevat liiga palju A-duuri. Ei tea, kust ta selle võttis. Mainitud helistikku leidus, aga ainult lühikestes baritoni sooloosades. Muidu ikka B- ja F-duur, d- ja g-moll. Kartsin, et koorilauljad võivad seda loengut kuulda. Oli ju karm kriitik ikkagi Artur Kapp. Ju tema teab, mis tema räägib. Aga näe, ei teadnud. Õnneks koridorist kaugemale see jutt vist ei ulatunud.

Olen kuulnud, et osalesite oma kooriga isegi Rootsi kuninga pidulikul vastuvõtul Tallinnas 1929. aastal?

Seda küll. Mäletan hästi seda ärevust ja segadust, mis kuningas Gustav V visiit siia põhjustas. See oli esimene kroonitud pea, kes Eesti vabariiki külastas. Me polnud kuningliku kõrguse vastuvõtuks kaugeltki valmis. Tahtsime oma nigelate majanduslike võimuste juures siiski head muljet jätta. Siit need hädad aga algasidki. Ilmnes, et riigil pole vastavat esinduslikku korterit, kuhu kõrge külaline paigutada. Kibekiiresti hakati Kadrioru lossi selleks ette valmistama. Kui ruumid kuningliku kõrguse jaoks remonditud, pääses lossi pööningul punane kukk valla. Tuli kustutati küll kiiresti, kuid oh häda, vesi oli värskelt remonditud ruume rikkunud. Tuli otsast alata. Kui lõpuks asjaga ühel pool, ilmnes uus häda. Monarhi jaoks pole vastavat mööblit. Ei aidanud muud kui balti parunitelt laenata. Neil sobivat rokokoo mööblit küllalt. Mis sest, et mõisad võõrandatud. Ehk on suuremeelsed. Olidki. Kavas oli kuninga auks Kaitseliidu ja naiskodukaitselaste paraad, Toompeal pidulik Riigikogu istung kuningas

osavõtul ja mis kõik veel. Monarhi visiidist teada saades kirjutas EMO koori liige Peeter Grünfeldt vastavasisulise luuletuse, millele kirjutasin muusika. Öppisime laulu kiiresti selgeks ja siis seal Toompeal selle kuningale ette laulsimegi. Lossi õuele olid rivistunud üliõpilasorganisatsioonid lippudega, nendega koos ka EMO. Kui kuningas riigivanema August Rei saatel saabus, võtsime ta vastu lauluga "Tervitus Rootsile". Selle teksti põhjal oli koostatud ka auaadress, mille teedeminister Karl Jürgenson vastava sõnavõtu järel kuningale üle andis. Gustav V tänas ka mind kättpidi ja küsis: "Kas olete oma kooriga Rootsis käinud?" Vastasin: "Ei." — "No siis tulge," ütles kuningas. Seepeale läks monarh koos saatjatega Riigikogu hoonesse. Sinna läksin koos "Estonia" orkestriga minagi. Kava oli Riigikogu esimehe Karl Einbundiga varem üksikasjalikult kokku lepitud.

Aga seltskondlik osa koos kuningaga?

Oli seegi. Kuis siis muidu. See oli Kadrioru lossi aias koos Eesti poliitikute ja kultuuritegelaste eliidiga. Visiit toimus juunis, kus loodus kevadiselt virge, õite aroom segunes daamide parfüümiga. Kuningas liikus aias koos saatjanna Therese Reiga, kes tutvustas külalisi. Paul Pinnalt küsis kuningas: "Milliseid osi olete mänginud?", mille peale uljas näitleja vastas: "Kõiki." Meelde on jäänud ka tamme istutamine lossi aeda. Selle pani kasvama kuningas. Käitses teine labidat nii nagu tõeline mullatöeline. Sellest aiapeost on mulle iseendast jäänud veidi hale mälestus. Selgus, et mul pole silindrit, millega kõrgesse seltskonda minna. Ilma sellela polnud mõeldav. Ei jäänud üle muud kui laenata. Sain selle endise diplomaadi ja hilisema "Estonia" tegelase Veelmanni käest. Läksin peole küll hea enesetunde, kuid võõraste sulgedega. Kuninga auks oli ka "Estonia" Valges saalis bankett. Olin seal koos vendade Pauli ja Peetriga. Viimane oli ametis Olustvere põllutöökoolis, sõitis Viljandimaalt just selleks sündmuseks Tallinna. Peeti kõnesid, tõsteti tervitusklaase. Hommikuks saime koju. Tallinnast sõitis kuningas Riiga.

Teie loomingu nimekirjas on laul "Eläköön Suomi" märkusega "Soome Vabariigi presidendi külaskäigu puhul". Olite ka siis kõrge külalise vastuvõtul?

See oli vist 1925. aastal. Olin siis küll juba Tallinna elanik, kuid pidin olude sunnil veel Tartu Ülikooli segakoori juhatama. President Lauri Kristian Relander pidi ka meie ülikoolilinna külastama. Kuna kava oli varem teada, siis otsustaski koori juhatus vastava tervituslaulu hankida. Tekst telliti Henrik Visnapuult, muusika kirjutamine otsustati anda mulle. Laul algas soomekeelsete sõna-

dega "Eläköön, eläköön Suomen ensimmäinen kansalainen". Sellele järgnes eestikeelne tekst, kus räägiti Soome abist eestlastele Vabadussõjas. Presidendi auks oli ülikooli aulas pidulik aktus. Seal siis laulu ette kandsimegi. Hiljem, 1931. aastal, laulsime sama laulu EMO kooriga Soomes seoses sealse laulupeo ja soome-ugri kongressiga Helsingis.

Palun rääkige sellest lähemalt.

Soome on meie hõimurahvas ja vastastikused külaskäigud vana traditsioon. EMO kooriga käisin esimest korda põhjanaabrite juures 1927. aasta sügisel. Laev oli väike, meri tormine, kannatasime kõik merehaiguse all. Toimus kaks kontserti. Üks ülikooli aulas, teine Nikolai kirikus. Solistidena olid kaasas Karl Ots ja Paul Pressnikoff, hilisema nimega Indra. Aga, jah, 1931. aastal oli meil EMOga Helsingis suur programm. Võtsime osa laulupeost, püha Johannese kirikus kandsime koos soome orkestriga ette Kapi oratooriumi "Hiio", ülikooli aulas oli kontsert *à cappella* lauludest ja lõpuks esinesime ka suures, ligi kahe tuhande istekohaga *Messuhalli's* soome-ugri kongressil. Selle avanumbriks oligi EMO esitatud "Eläköön Suomi".

Ja vastuvõtt?

Vastuvõtt oli ülihea. Ütleksin isegi — vaimustav. Eriti *Messuhalli's*, kus ovatsioonid ei tahtnud lõppeda. Sellise sooja vastuvõtu üheks põhjuseks oli kindlasti ka EMO too-

kordne kunstiline kõrgvorm. Mõned aastad tagasi alustasime koori noorendamist. See tähendab, et võtsime juurde hulga noori lauljaid, peamiselt konservatooriumi üliõpilasi, kel värsked ja sädelevad hääled. Ka hääleseadja Eduard Ruiga tööst oli palju kasu. Ülev oli publiku meeleolu Johannese kirikus Kapi "Hiio" puhul. Soodne vastuvõtt nakatas ka lauljaid. Emotsionaalseks kulminatsiooniks kujunes oratooriumi lõpukoos ja selle viimane akord sopranite kõrge *do*-ga. Hääled olid kandvad, värsked ja säravad. Unustamatu elamus. Just häälekultuuri kõrge taseme eest saimegi kõige rohkem kiidusõnu. Üldse oli Eesti siis kuidagi eriliseks kõneaineks. Kiideti meie riiki, rahvast ja laulupidusid. Õeldi, et kolm asja olevat maailmas, mida soomlased ei suutvat järele teha. Need olevat Hiina müür, Egiptuse püramiidid ja Eesti laulupeod.

Enne *Messuhalli* kontserti olime ka ühel kohvijoomisel, kus olid koos Helsingi ülikooli professor Ilmari Krohn, lauljatar Oili Siakaniemi koos õega, samuti lauljatar, meie poolt "Hiio" solistid. Siis veel Ungari meeskoori dirigent ja kes seal kõik olid. Siakaniemi oli 1926. aastal esinenud Tallinnas siinseil soome-ugri kontsertidel. Kohvijoomisel laulsid meie "Hiio" solistid, proua Oili oma õega, klaveril saatis kongressil esinenud Ungari meeskoori dirigent Viktor Vaszy, kes hiljem külastas oma

EMO segakoor Mendelssohn-Bartholdy oratooriumi "Paulus" ettekande puhul "Estonia" kontserdisaalis 3. mail 1925. Ees keskel dirigendid Juhan Aavik ja Verner Nerep (paremal) koori juhataste esimehe Karl Jürgensoniga (vasakul) .





Rootsi kuninga Gustav V vastuvõtt Kadrioru lossi aias 27. juunil 1929.
Vasakult Therese Rei, kuningas Gustav V, Paul Pinna, ?, Juhan Aavik ja Oskar Luts.



EMO segakoor Aavikuga Toompeal Rootsi kuninga külaskäigu puhul 27. juunil 1929.

Palestrina-kooriga ka Tallinna. Meenub, et jõin sealses seltskonnas palju kohvi. Olin hommikust saati söömata. Jäin veidi uimaseks. Häda oli selles, et ees seisis kontsert *Messuhalli*'s. Õnneks sain enne püünele minekut veidi kehakinnitust. Siis toibusin. Esinemine läks üle ootuste hästi. Riigimehed tänasid koori ja eesti rahvast.

Teil oli välisreise vist rohkemgi. Tegemist oli ikkagi Eesti tolle aja esinduskooriga.

Palju käisime Lätis ja Leedus. Näiteks 1928. aastal. Esialgu oli kontsert Riias, siis Kaunas. Samuti 1933. aastal. Laulsime hulga Mart Saare laule. Solistiks oli Karl Viitol, kes tekitas publikus oma lätipärase nimega elevust. Klaverisaatjana oli kaasas Mart Saar, nii tema koori- kui ka soololaulud pälvisid sooja vastuvõtu. Tookord laulis kooris ka sopran Meta Kodanipork, kes kandis ette minu soololaulu "Kojuigatsus". 1928. aasta kontserdi vaheajal käis koori tänamas Läti president Zemgals.

Sõitsite kooriga palju ringi, oli teil ka rahaga probleeme?

Rahaga on alati probleeme. Omal ajal, kui Tartus olin, kurtis "Vanemuise" selts igal aastal, et "raha kassas sugugi ei ole". Ometi saadi hea tahtmise juures aiakontserte jätkata ja vähehaaval ka orkestrit suurendada. Raha saadi kuidas kunagi. Mäletan, et kord oli mul EMOga jälle ees reis Soome. Olemasolevast rahast ei jätkunud. Otsustasime riigivanemalt abi paluda. Tookord oli sellel ametipostil ägedaloomuline ja tujukas Jaan Teemant. Läksin koos koori esimehe Jürgensoniga. Vaevalt sai viimane tuleku põhjust seletama hakata, kui riigivanem pistis paukuma: "Kõik sõidavad, kõik sõidavad, kõik sõidavad" ja nii ikka üha rohkem *crescendo*'s: "Minul käivad siin naised oma häda kaebamas, ei ole leiba, ei ole tööd. Ja teie muudkui tahate toetust

lõbureisideks." Nii ta kärkis tükk aega. Kui tuli väike hingepaus, saime vahele torgata, et see pole lõbureis. Läheme Soome Eesti riiki ja kultuuri tutvustama. Siis, veidi rahunenud, kutsus riigisekretäri ja küsis kärsitult: "Palju meil raha veel järel on?" Seekord juhtus valveteenistuses olema riigisekretäri abi Richard Övel, kes ise EMOs kaasa laulis. Kuna ta oli asjaga kursis, tundis Teemandi meeleoluvärjundeid, oskas ta õige koha peal õige nupu peale vajutada. Saimegi raha. Ise arutasime, et ega haukuja koer iga kord hammusta. Teist laadi mees oli Konstantin Päts — rahulik, heatahtlik ja abivalmis. Mäletan, kui helikunsti sihtkapitalil oli päevakorral Tobiase pärijailt käsikirjade ostmine. Vajasime suuremat summat, mida olnud. Pidime Pätsi juurde minema koos sihtkapitali valitsuse liikme August Reiga. Too aga millegipärast ei tulnud. Sattunud riigivanema ette üksinda, püüdsin seletada, et ootan ka juhatuse liiget hr Reid. "Noh, saate üksindagi toime," ütles president heatahtlikult ja kirjutas nõusoleku avaldusele. Temperamendist Pätsil puudu ei jäänud, kuid ta hoidis end vaos. Tühiste asjade pärast kuiva kadakana põlema ei läinud.

Kui suur oli eesti autorite osatähtsus EMO repertuaaris?

Nagu varem mainisin, oli eesti helilooming koori prioriteete. Püüdsime võimalikult palju uuemaid laule ette kanda. Mul on meeles andmed ajast, mil koor tähistas oma 25. tegevusaastat. Tookordse statistika järgi oli EMO kavas olnud 82 autorit 313 teosega, neist 38 eesti heliloojat 248 teosega — lõikes tugevasti üle poole. Kõige enam lauldi Mart Saare, Miina Härma, Aleksander Lätte, Artur Kapi, Cyrillus Kreegi ja Mihkel Lüdigi laule.

1935. aastal loobusite suure töökoormuse tõttu EMO dirigendi kohast. Missugune oli koori tase, kui selle uuele dirigendile üle andsite?

Oletan, et sellele võiks kõige paremini vastata uus dirigent, tartlane Eduard Tubin. Nagu ta hiljem rääkis, polevat tal koorile midagi juurde lisada olnudki. Raske repertuaar, nagu Kreegi "Maga, Matsike" ja Igor Stravinski suurvorm "Psalmide sümfoonia" õpitud ära lühikese ajaga ja et pärast ebamugava ja võõra helikeelga Stravinski ebatavalise EMO jaoks enam mingeid raskusi olnudki. Aga need teosed juhatas ta ära ja siin tuleb ka tema enda töö arvesse. Ja muidugi ka koori asutaja ning kauaaegse juhi August Topmani töö.

Nii orkestri kui koori dirigendina on teid palju kiidetud. Kas on olnud ka vastupidist kriitikat? Ja üldse, on selle hea koori esinemine vahest ka ebaõnnestunud?

Oo jaa. Kuidas siis muidu. Suuremaidki dirigente on vahest hurjutatud. Kuulsamad Euroopa kooridki aeg-ajalt vastu karisid põrganud. Nii ka meie. Ei mäleta, kas see oli kolmekümnendate aastate alguses või veidi varem. Tegime EMOGa pikema ringreisiga Eestis. Tulime Pärnust ja sõitsime Viljandisse. Ilmad olid kuumad, teel peatusime korduvalt ja ergutasime end külmade jookidega. Kooril oli tuju hea, naerdi, lauldi. Kui õhtul läksime Viljandis lavale, oli koor täiesti häälst ära, väsinud ja longus. Mine siis sellises olukorras provintslastele pealinna kõrget koorikultuuri demonstreerima. Ära me oma laulud küll laulsime, aga nii hullusti polnud me küll varem esinenud. Ütlen otskoheselt välja, et kontsert läks täiesti aia taha. Mul oli raske ja piinlik. Ei tahaks sellist lüüasaamist enam kunagi läbi elada.

Orkestriga nii halvasti küll pole läinud, aga üks etteheiteid ikka ole olnud. Eriti on meelde jäänud ütlemised Tšaikovski Kuuenda

sümfoonia esitamise puhul. Juhan Aavik olevat olnud dirigendina mõistuspärane, külm, kiretu ja mis seal kõik üles loeti. No ma arvan, see on rohkem maitse küsimus. Mõni tahab ahastust ja pangedena pisaraid, et koos muusikaga sureks ka publik. Mina selliseid ülepingutatud aktsente ei pooldanud. Käsitlesin teost põhja poegadele omase tagasihoidlikkuse ja vaoshoitusega, kus rohkem seesmist kui välist.

Lõpuks veel üks küsimus hoopis teistest ooperist. Olete Holstre kandi mees, mina jälle Suure-Jaani kolkapatrioot. Kuidas on teie suhted Suure-Jaaniga?

Suhted on head. Pean end natukene ka suurejaanilaseks. Juba sellepärast, et mu vennad Peeter ja Hendrik olid suurejaanilased, aga ka mu head sõbrad Artur Kapp, Mart Saar, Villem Kapp ja Julius Vaks. Neist kolm olid konservatooriumi õppejõud, Villem Kapp siis veel üliõpilane. Juba sajandi algusaastail, kui õppisin Mart Saarega koos Peterburi konservatooriumis — mina trompetit, tema orelit, esinesime sageli Suure-Jaani kirikus ja "Ilmatari" piduõhtutel. Saarega on mul veel teist laadigi suhted. Meie abikaasad on õed, minul Alma, temal Elise. Küllastasin vahetevahel heliloojat ka Hüpasaare, siis ka Kappe Suure-Jaanis. 1943. aastal, kui olin veel Tallinna konservatooriumi direktor, evakueerisime kooli Suure-Jaani lähetele Lahmuse mõisa. Järgmise aasta kevadel toimus sealsel pargi põlispuude all konservatooriumi pidulik lõpuaktus ja diplomite kätteandmine. Lõpetajate hulgas oli ka Villem Kapp. Korraldasime mitu kontserti, osa mõisahoones, osa Suure-Jaanis. Pidasime seal ka loengu eesti soololaulust ja Mart Saarest. Näiteid laulis Tiit Kuusik. Ka minu klaverikontsert, mis valmis saksa raadio ülesandel ja Riigi Ringhäälingu tellimisel, kanti Lahmusel kahel klaveril ette, solistik Artur Lemba. Juba tookord oli selge, et kui sovetid Eesti uuesti okupeerivad, tuleb põgeneda. Tegin sellekohase ettepaneku Villemile. Lubas, kuid lõpuks siiski jäi. Ja tegi õigesti. Temal sovetide silms minuväärset patukoormat polnud ja Eestisse oli temataolisi mehi hädasti vaja. Pärast pidasime kirjavahetust. Lahmuselt on pärit ka mitu helitööd, nende hulgas 6-osaline klaverisüit "Lahmuse mälestused". Seal on juttu neist paigust, kus käisin, inimestest, kellega kohtusin ("Taevere vallamajas", "Teemeister Osche saunas", "Lahmuse koolimaja" jt).

EMO segakoor ja Juhan Aavik 1930. aastal Helsingis Kansallismuseo ees.

Fotod TMMi arhiivist



Johannes Jürissoni kujutletav intervjuu Juhan Aavikuga on valminud Juhan Aaviku käsikirjaliste mälestuste, kirjade ja artiklite põhjal.

RAHVUSLIKKUSE IDEE MUUSIKAS

XX sajandi väljapaistvamaid muusikateadlasi Carl Dahlhaus (1928—1989) oli uskumatult viljakas ja mitmekülgne nii teoreetiku, analüütiku, ajaloolase kui esteetikuna. Doktorikraadi kaitses 25-aastasena Göttingenis (*“Studien zu den Messen Josquin des Prés”*), habilitatsioon 1966 Kieli Ülikooli juures (*“Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität”*). 1967 kutsuti professoriks Berliini Tehnikaülikooli, 1977 sai Muusikateaduse Ühingu presidendiks. Dahlhaus oli paljude suurprojektide idee autor ja käivitaja: Richard Wagneri koguloomingu väljaande peatoimetaja, Riemanni muusikaleksikoni täiendatud versiooni väljaandja, *“Neues Handbuch der Musikwissenschaft”* alusepanija ja peatoimetaja, Piperi muusikateatrientsüklopeedia inspireerija ja väljaandja; tegi kaastööd kõige põhjalikumale saksakeelsele muusikaleksikonile MGG (*“Musik in Geschichte und Gegenwart”*) jpm.

“Tema ümber oli õigupoolest juba Göttingeni aastail mingi eriline, sirgjoonelise ja pühendunud isiksuse, kirgliku selgusejani ning piiritu mõistatamise aura. /.../ Tema haritus oli hämmastav, tema prantsuse romaanide, itaalia draamade, filosoofiliste süsteemide tundmine imetlivoäärne. Ta suutis suhestada Lévi-Straussi ja strukturalismi Wagneriga, Wackenroderit ja Hegelit Beethoveniga...” (Joachim Käseri, maailma ühe hinnatuma muusikakriitiku järelehuudest *“Süddeutsche Zeitung”* 15. 3. 1989).

Dahlhausi paarikümne aasta jooksul kirjutatud raamatute hulk on aukartustäratav: *“Musikästhetik”* (1967), *“Analyse und Werturteil”* (1970), *“Wagners Konzeption des musikalischen Dramas”* (1971), *“Zwischen Romantik und Moderne”* (1974), *“Grundlagen der Musikgeschichte”* (1977), *“Schönberg und andere, Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik”* (1978), *“Die Musik des 19. Jahrhunderts”* (1980), *“Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts”* (1982), *“Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte”* (1983), *“Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik”* (1984), *“L. van Beethoven und seine Zeit”* (1988), *“Klassische und romantische Musikästhetik”* (1988).

Ideede ajalugu on materialistide poolt kahtluse alla seatud, kuna see kalduvat (tahtlikult või tahtmatult) reaalsust moonutama. Kuid isegi vankumatu marksist peab tunnistama, et mõningad ideed ei ammendu majanduslik-sotsiaalsete struktuuride ja protsesside peegeldamise ja edasikandmise funktsioonis. Isegi kui neid saabki “viimses instantsis” majanduslik-sotsiaalseiks taandada, säilitavad ideed siiski iseseisva eksistentsi ja tähenduse, mis võib küll olla pelk näivus, ent mille kaudu nad siiski — mõjuvõimu eviva näivusena — ajaloo kulgu sekkuvad. Ehkki ideed võivad väljastpoolt vaadeldes (erinevalt püüdest mõista ja interpreteerida seestpoolt) seostuda teatud huvidega ja seega kujutada endast teatud “ideoloogilist” tendentsi, ei õigusta see veel ideid kui viirastusi faktidel rajanevast ajaloost kõrvale heitma. Ka ideed on ajaloolised “faktid”. Ja ajaloolane, kes umbusaldab kategoorilisi põhjendusi ja üheseid seletusi (kuna need ilmselt tulenevad pigem vaatlaja lihtsustamisvajadusest kui asja olemusest), võib ilma metodoloogilise südametunnistuspiinata piirduda seoste kirjeldamisega, selle asemel et püüda teha üldistusi. Ta võib rahulikult välja tuua seoseid majanduslike, sotsiaalsete, idee-ajalooliste, esteetiliste ja kompositsiooni-tehniliste momentide vahel, ilma et ta peaks otsustama ühe kindla ajaloolis-

hierarhilisel primaarse vaatepunkt — kultuuriajaloolise või sotsioloogilise — kasuks. Nõue teha mingi metafüüsiline valik (millegi muuga siin tegemist ei ole) on kohustus, mida võib rahumeeli ignoreerida. (Kõrvalehoidmine kemplemisest “lõplike printsiipide” üle ei tähenda veel loobumist õigusest ühele või teisele momendile suuremat tähendust omistada — toetudes aksioomide asemel argumentidele. Ajaloolased ei tarvitseks häbeneda eklektitsismi, mis on alati olnud ajaloo uurimise filosoofia.)

1. *Volksgeist*’i¹ hüpotees

Arusaam, et rahvuslikkuse mõiste — nii muusikas kui ka teistes valdkondades — ei ole mitte kindel, muutumatu suurus, vaid teiseneb ajalooliste mõjurite toimel, on muutunud viimastel aastakümnetel enesestmõistetavuseks, milles vaevalt et keegi, ei kodanlike ega sotsialistlike ajaloolaste leeris², enam kahtleb. Üks tegur aga, mis XIX sajandil rahvustunde väljendamist muusikas mõjutas, oli rahvuslikkuse idee. Idee, mille kohta võib liialdamata väita, et see ei tekkinud üksnes koondmõistena olemasolevate nähtuste jaoks, mida võib pidada rahvuslikuks, vaid see idee sekkus ka reaalsusse, seda muutes (selle asemel, et ainult interpreteerida). Samamoodi, nagu on muusika ajaloolist arengut mõjutanud historitsism kui muusikast mõtlemise vorm, omas ka rahvuslikkus tagasiulatuvat mõju faktidele, mille peegeldus ta oli või mille peegelduseks teda peeti. Teooria, et rahvuslikkus, rahva kollektiivne vaim ongi ajaloo sügavaim liikumapanev energia, lõi osaliselt ise nähtuse, millele see seisukoht toetus — nagu näitab rahvamuusika “rahvuslik interpreteerimine”. (Muusikaline “fakt” ei ammendu akustilise olemusega, vaid sisaldab alati ka mõtlemiskategooriaid; ja kategooriate hulka, mis mõjutasid XIX sajandi esteetilise situatsiooni kujunemist, kuulus rahvuslikkuse idee, mille kohta võib reaalsust moonutamata öelda, et see osaliselt lõi muusikalisi “fakte”.)

Mõiste “rahvuslikkus” on poliitikaajaloolaste kõnepruugis lihtsalt kirjeldava ja mitte halvustava viitetaustaga. See iseloomustab vaadet, mis XIX sajandi jooksul — Suurest Prantsuse revolutsioonist Esimese maailmasõja puhkemiseni (ehk muusikaajalooliselt väljendudes Beethoveni “Eroicist” Mahleri “Lauluni maast”) — muutus valitsevaks ideeks, ehkki seda valitsejad alati ei toetanud: veendumus, et see olevat rahvus, ja mitte konfessioon, dünastia või klass, kelle suhtes kodanik kohustuste põrkudes esmajärjekorras peaks lojaalne olema.³ (Sotsialistlik rahvuslus, mis alates Mehhiko revolutsioonist 1910 kodanlikust rahvuslusest aegamööda irdub, on selgepiirilise lojaalsushierarhia taustal vastuoluline fenomen.)

XIX sajandi kodanlikus rahvuslikkuses segunes poliitiline element, lojaalsusnõue, Herderi entusiastlikult formuleeritud ideega, et see olevat *Volksgeist*, mis etendab nii kunstis kui ka teistes inimtegevuse sfäärides tõeliselt fundamentaalset, produktiivset ja loovat rolli. Vastavalt sellele ideele pürgis näiteks norra *Volksgeist* muusikalisele väljendusele Edward Griegis ja tema kaudu ning mitte ümberpöörduvalt — et see oli Grieg (pigem individuaalsus kui rahvuse esindaja), kelle loomingus üldse esimesena tunnetati midagi eriomaselt norralikku.⁴ Kas individuaalsus kasvab välja rahvuslikust substantsist või realiseerub rahvuslikkus individuaalse üldistatud

¹“*Volksgeist*” — rahva kollektiivne vaim.

²Z. L i s s a (“Über den nationalen Stif in der Musik”, *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin, 1969, lk 239) liialdab, väites, et üksnes “mažksistlikud teadlased”olevat käsitlenud rahvuslikkust ajaloolises kontekstis; ka kodanlik-liberaalsed ajaloolased, nagu Hans Kohn, ei kahtle selle fenomeni ajaloolises piiratuses ja muutuvuses.

³H. K o h n. *Die Idee des Nationalismus*, Frankfurt/Main, 1962, lk 17 jj.

⁴A. E i n s t e i n [“Die Romantik in der Musik”, München, 1950 (*Music in the Romantic Era*, New York, 1947), lk 349] kaldub arvama, et rahvuslik stiil on suurel määral individuaalne stiil, millele on rahvuslikud tunded omistatud alles *a posteriori*.

tõlgenduses (tõlgenduses, mis seetõttu, et ta osutub sekundaarseks, siiski "esteetilise fakti" staatust ei mineta)?

Folkloristlike momentide ühekülgne rõhutamine ja esiletõstmine oleks *Volksgeist*'i hüpoteesi funktsiooni sügav vääritlemistamine muusikaajaloos. XIX sajandile on palju omasem ettekujutus, et seesama rahvuslik vaim, mis ilmutab end elementaartasandil rahvamuusikas, kehastub lõpuks klassikas — rahvuslikus klassikas. (Muusikaklassika all mõisteti 1800. aasta paiku eelkõige saksa klassikat, mitte universaalstiili, mis hõlmab ka prantsuse ja itaalia heliloojaid.) Vaimustus rahvamuusikast ja klassikast täiendasid teineteist, selle asemel et vastanduda. Klassikat peeti esmalt rahvamuusika kuju võtnud substantsi täiuslikumaks väljenduseks; ja klassikalise stiili *noble simplicité* oli rahvamuusika lihtsuse teisenenud tagasipöördumine.

Mõistagi tegi rahvuslikkus XIX sajandi jooksul läbi põhjaliku muutumise. Sajandi esimese poole, paradoksaalselt väljendatuna, "maailmakodanike" avatud rahvuslikkus muutus pärast 1848. aastat tendentslikult — kõrgilt enesesse sulgunud või isegi agressiivseks rahvuslikkuseks.⁵ Ehkki selle õnnetu muutuse põhjustasid rõhujad, tõmmati sellesse kaasa ka rõhutud. Rahvuslik liikumine oli kosmopoliitiline niikaua, kuni ta toetas nii oma rahva kui ka iga teise rahva vabanemisprotsessi välise ja sisemise türannia haardest. Poola rahvuslus oli "euroopa asi" ja Michelet, liberalismi "ülempreester", rääkis lausa mõistest "*fraternité des patries*".⁶ Oma hilisemas vormis oli rahvuslikkus sissepoole pöördunud, ksenofoobne ja võimule orienteeritud — poliitika, mida õigustati kui "realistlikku", võrreldes "idealistlike" maailmakodanike harrastustega. XIX sajandi teise poole rahvuslus nägi teiste rahvuste arengus mitte toetust, vaid ohtu.

Heliloojatest on agressiivset rahvuslikkust küsitava õigusega ette heidetud hilisele Wagnerile. (Tundlikud kriitikud usuvad koguni, et mõningais tema teoseis võib kuulda võimupoliitika muusikalist väljendumist.) Aga veel 1851. aastal ("Oper ja draama") vaidleb Wagner vastu "rahvusliku suuna" seisukohtadele, mis oli tema vaadete kohaselt "üldinimlikkuse" piiramine ja moonutamine ning seetõttu "restauratiivne".⁷ "Rahvuslik" moodustas koos "ajaloolise" ja "konventsionaalsega" Wagneri kultuurifilosoofilises terminoloogias kompleksi, mis vastandus "loomulikule" ja "algupärasele".

Enamik XIX sajandi heliloojaid püüdis lepitada veel mitte kahvatunud kosmopoliitsuse ideed ning rahvuslikku identiteeti, mida ignoreerida oluks tol ajal võimatu. Isegi pärast sajandi keskpaika olid "rahvuslikud koolkonnad", hoolimata mõningaist kiusatusist langeda agressiivsesse rahvuslikkusse, säilitanud selles mõttes kosmopoliitilise maailmavaate, et rahvuslik muusika, mida nad löid või mille poole nad teel olid, ei eraldunud universaalsest kunstist (mis muidugi defineerimisele ei allu), vaid otse vastupidi, pidi sellesse oma rahvusliku olemuse tõttu ühe osana kuuluma (nii nagu Hegeli *Volksgeist*'id Maailmavaimu). Vene või tšehhi muusika rahvuslik substants ei olnud mitte takistus, vaid rahvusvahelise mõju eeltingimus. Ja oleks kahtlemata ebaõiglane ja ebaadekvaatne öelda "substantsi" asemel "koloriit" ning "väärtuse" asemel "kommertsedu". Loomulikult mängis ebahariliku ja pitoreskse võlu oma osa, aga kui mitte piirduda üksnes mööduva uudsusveetlusega — millest XIX sajandi slaavi muusika puhul küll vaevalt saab juttu olla —, peab see vähemalt minimaalsel määral kokku langema üldise maailmamõistmise põhijoontega, niisiis olema "substantsiaalne". Ja mõlemad näiliselt vastandlikud momendid, kauged

⁵ Saksa keeles on "rahvuslikkus" "*Nationalismus*".

⁶ H. K o h n. "Begriffswandel des Nationalismus", *Mercur* 198, 1964, lk 704.

⁷ R. W a g n e r. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, toim W. Golther, III osa, lk 259 jj.

ja lähedase atraktiivsus, pigem toetavad kui välistavad teineteist: võõras miljöö ja koloriit võimaldavad tuntud joontel seda selgemalt ja elavamalt esile tõusta. Ka saksa eeljalugu, milles Wagner "üldnimikkuse" lokaliseeris, on "võõras miljöö".

See, mis XIX sajandi heliloojate hulgas (vähemalt nii kaua kuni nad muusikat kirjutasid) vaidlust põhjustas, ei olnud mitte rahvusliku ja kosmopoliitilise maailmavaate lepitamise, vaid üksnes nende omavahelise suhte täpne määratlus. Schumann ülistas 1836. aasta retsensioonis ühest küljest Chopini "tugevalt originaalset rahvuslikkust", teisalt aga mõõnis: "tema sünnimaa väikesed huvid tuleb tuua ohvriks kosmopoliitlusele, ja liialt eripärane Sarmaatia füsiognoomia on tema uuemates teostes juba vähem märgatav..."⁸. Mitte, et Schumann (kas tema arvamus on ka põhjendatud, jäägu praegu lahtiseks) peaks universaalset ja rahvuslikku üksteist välistavaiks alternatiivideks. Selle asemel et oma piiratust ("väikesed huvid"), isoleeritust ja kitsarinnalisust eksponeerida, peaks rahvuslik neelduma universaalsesse, kosmopoliitilisse, kus ta aga siiski lämbuda ei tohiks. Rahvuslik algupära peaks olema energiaallikas, substants, millest ammutada loomejõudu, aga mitte määravaim esteetiline autoriteet. Teiste sõnadega: "ohvriks" ei pea Schumanni veendumuse järgi "tooma" mitte rahvuslikkust, mis on kosmopoliitilisusega täiesti ühendatav, vaid ainuüksi kitsalt rahvuslikku, mis pelglikult või arrogantselt enesesse sulgub.

Rahvuslikkus, veendumus *Volksgeist*'ist kui mõjuvõimsast ja loovast jõust, on idee, mille olemust ja funktsiooni ei taibata, kui seda mõtlematult rahvusliku stiili fenomeniga samastatakse — uskudes niisiis, et rahvuslikkust on võimalik väljendada konkreetsete muusikaliste tunnuste kirjeldamisega. Mitmehäälses muusikas võib rahvuslikke stiile — kuigi esialgu üksnes ähmaste piirjoontega — eristada alates XIII sajandist (muutunud on muidugi rahvuslikkuse mõiste). Kuid alles XIX sajandil, pärast Suurt Prantsuse revolutsiooni, muutus rahvuslikkus Euroopas domineerivaks mõtteviisi ja tunnetusstruktuurina.

Teisest küljest oleks range vahetegemine, et rahvuslik stiil on muusikaline fakt, rahvuslikkus seevastu aga muusikale külgepoogitud meelsus, liiga lihtne, et olla ajaloolis-esteetiliselt tõene. Sest muusikaline reaalsus ei ole kokku pandud mitte kindlatest ja ühemõttelistest komponentidest, vaid on mõtlemiskategooriatena kujundatud akustiline substraat; kategooriatena, mis eeldavad või sisaldavad lisaks struktuurasetele ja süntaktilis-formaalsetele ka esteetilis-ideoloogilisi momente. Ja miski ei anna esteetiliste dogmade kammitsaist vabale ajaloolasele õigust kuulutada ideoloogilist faktorit, nagu seda on rahvuslikkus muusikas, *a priori* "esteetika-väliseks". Kui üht muusikateost on tajutud kui iseloomulikult rahvuslikku, ei ole see sugugi midagi välist või kõrvalist, vaid kuulub lahatamatult teose juurde.

Kahtlemata võib kompleksis, mida nimetatakse ebamääraselt "esteetilisteks tunnusoonteks", eristada keskseid ja perifeerseid elemente, kuid perifeerseid elemente "ebakohastena" kõrvale jätta ei oleks küll arukas. Lisaks ei püsi hinnangukriteeriumid keskse ja perifeerse määratlemisel fikseerituina (oletus, et struktuuriline on alati keskne ja afektiivne — perifeerne, on eksitav eelarvamus), vaid sõltuvad muutuvatest ajaloolistest, regionaalsetest ja sotsiaalsetest tingimustest. Rahvushümnis on motiiviline töötlus, niivõrd kui seda üldse esineb, esteetiliselt vähetähtis — olulisim on rahvustunde väljendus. "Muusikavälistest" momentidest rääkides astutaks siiski libedale pinnale, sest mõiste "muusikaväline" pole mitte kirjeldav, vaid varjatult normatiivne termin, mis vihjab negatiivse värvinguga ühekülgsel esteetika — Hanslicki "puhta muusika" esteetika vaatepunktile. Muusika

⁸ R. Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, toim H. Simon, I osa, lk 188.

mõiste on nii sisult kui ka mahult ajalooliselt muutuv kategooria, ja see on juba ajaloolise õigluse põhimõte, et fenomeni peab hindama tema oma ja mitte võõra mõõdupuu järgi. Kui programmilist muusikat hinnatakse formalistliku muusikamõistmise seisukohalt, on otsus langetatud enne igasugust argumentatsiooni — see otsus sisaldub juba terminoloogias. Ja sama kehtib rahvuslikkuse idee kui esteetilise faktori kohta. Kui helilooja on püüdnud panna oma teosesse rahvuslikku karakterit ja kuulajad usuvad selle seal olevat, siis peab ajaloolane seda esteetilise faktina aktsepteerima, isegi kui stilistiline analüüs, püües esteetilist väidet muusikaliste tunnuste kaudu “verifitseerida”, jääb tulemusteta. Puudub argument, mis võimaldaks ideoloogilist “näivust” esteetilisest “reaalsusest” välja arvata.

Muusikalise fenomeni rahvuslik tähendus või värving on suurel määral ka arusaamise ja kokkuleppe asi — retseptiooni küsimus⁹, mis on aga samuti “asjasse puutuv” fakt. Mingit rahvamuusikalõiku mitmehäälese kunstmuusika kontekstis ei tajutud algselt sugugi mitte selgelt “rahvuslikuna”, vaid see oli esmajoones ikka sotsiaalse või regionaalse taustaga — pitoreskne tsitaat alamkihilt või võõrrahvalt. Alles rahvuslikkuse ajastul hakati folkloori käsitada rahvusliku fenomenina ja mitte niivõrd regionaalse või sotsiaalsena. Ja olgugi et kunstiteose interpretatsioon on sekundaarne, tuleb see siiski arvata esteetiliste tunnusoonte hulka: rahvuslikkusest mõjutatud retseptiooni ei saa ilma metafüüsilise vägivallaaktita kuidagi eraldada muusikalisest “faktist”, teosest “enesest”.

Teisest küljest ei ole võimalik muusikalist rahvuslikku stiili defineerida ühest rahvusest heliloojate koguloomingu ühisjoonte abstraktsioonina, peale selle on mõne helilooja “muusikaline rahvus” (mis, nagu Liszti või Händeli puhul, ei pruugi etnilise rahvusega kokku langeda) vaieldav.¹⁰ Mehaaniline induktsioon, mis on küsitav juba ajastu stiili puhul (kas klassikaline stiil muusikas on Haydni ja Pleyeli, Mozarti ja Koželuchi teoste ühistunnuste kompleks?), osutub rahvusliku stiili puhul täiesti kõlbmatuks. Mis kuulub rahvusliku alla ja mis mitte, näib eelkõige olenevat kollektiivsest otsusest, kuigi ka sellel peaks olema mingi stilistiline alus. Rahvuslikkuse idee sekkus XIX sajandil kollektiivsesse hinnangusse sel määral, et *Volksggeist*’i-hüpoteesi mõjul kalduti:

esiteks — “täitma” rahvuslike tunnetega algselt neutraalseid stiilivahendeid (näit kogu Euroopas levinud nn muusikalisi loodusmaalinguid);

teiseks — muutma või ümber mõtestama rahvamuusika varasemat, peamiselt regionaalset või sotsiaalset iseloomu, tajudes ja interpreteerides seda rahvuslikus vaimus;

kolmandaks — tunnetama ja ülistama fundamentaalsete kvaliteetidena rahvuslikke jooni, mis eksisteerisid muusikas ka juba eelmistel sajanditel, ilma et neile oleks varem tähelepanu pööratud. Äärmuslik järeldus oleks iseenesest absurdne väide (nii kaugele ükski muusikaline rahvuslane muidugi minna ei sõandanud), et erinevused Chopini (“rahvuslike”) masurkade ja (“mitterahvuslike”) valsside vahel on tähtsamad kui sarnasused.

XIX sajandi muusikalise rahvusliku stiili fenomen on seega niivõrd tihedalt seotud rahvuslikkuse ideega — hüpoteesiga *Volksggeist*’ist kui mõjuvõimsast ja loovast energiast ja substantsist —, et püüdlus “stilistilisi” momente “ideoloogilistest” rangelt eraldada oleks mitte ainult mõttetu, vaid ka kohatu.

⁹ Z. L i s s a. *Op. cit.*, lk 230.

¹⁰ A. E i n s t e i n. *Nationale und universale Musik*, Zürich, 1958, lk 236 jj.

Küllaltki levinud on muusikalise rahvuslikkuse mõiste kasutamine üksnes niinimetatud rahvuslike koolkondade puhul¹¹, mis XIX sajandil itaalia, saksa ja prantsuse traditsioonist teadlikult eraldusid ja võrdset kandepinda otsisid (itaalia ja prantsuse traditsiooni tugevat mõju on selles mõttes üldiselt alahinnatud). XIX sajandil oli kodanlik rahvuslikkus kõigist erinevustest ja nüanssidest hoolimata üleeuroopaline fenomen. Arvata teoste hulka, mille sünni või retseptiooni kujundas rahvuslikkus, küll näiteks "Ivan Sussanin", "Halka" ja "Bánk Bán", aga samas mitte "Nõidkütt", "Murette de Portici" või "Nabucco" — on põhjendamatu omavoli. Õigupoolest peaksid just vene, tšehhi, ungari ja norra muusikaajaloolased mõistele "rahvuslik koolkond" reageerima tundlikult, sest see määratleb "rahvuslikku" — vaikivalt, kuid siiski selgelt — kui "universaalse" varianti. Universaalsus on "kesksete" muusikarahvaste privileeg ja termin "rahvuslik koolkond" sisaldab varjatud vihjet "perifeersusele". (Ning mõiste "koolkond" ei ole niikuinii õige, kuna "rahvuslike" heliloojate koolitus ei olnud mitte rahvuslik, vaid saksa — niivõrd kui üldse koolitusest, näiteks mõne vene helilooja puhul, rääkida saab.)

Teisest küljest tuleks arvesse võtta, et muusikalise rahvuslikkuse avaldumisvorme võisid mõjutada poliitilise rahvusluse tüübid ja arenguastmed — erinevuse kaudu, esiteks monarhistliku riigi demokraatliku ümberkorraldamise õnnestunud (Inglismaa, Prantsusmaa) või ebaõnnestunud (Venemaa) juhtumi, teiseks provintside ühinemise (Saksamaa, Itaalia), ja kolmandaks rahvusriikide endisest impeeriumist eraldumise (Ungari, Tšehhoslovakkia, Poola, Norra, Soome) vahel¹². Kas leidub seoseid ja kas neil on ka mingi tähendus, ei ole teada. Vaevalt et neid seoseid isegi uuritud on, sest muusikalise rahvuslikkuse teemat on siiani peaaegu eranditult käsitletud üksnes rahvuslike muusikaajalugude kirjutajad, kes ei ole rõhutanud mitte euroopalikke ühisjooni, vaid unikaalselt rahvuslikku eripära. Niikaua kui puudub võrdluse teiste rahvuslike eripärade kujunemisega muusikas, jääb unikaalsuse määratlemine visandlikuks. Rahvusliku muusikalise karakteri avastamine (või konstrueerimine, mida võis samuti esineda), mille tõttu tunnetati end üleeuroopalisest traditsioonist eristavana, oli ise üleeuroopaline ilming. Rahvusliku stiili määratlemine peaks vähem lähtuma vastandumisest euroopa universaalstiilile (mis oli suurel määral üksnes kompositsiooniõpetuse stiil) ja rohkem võrdlusest teiste rahvuslike stiilide ja arusaamadega, mida üks rahvuslik stiil endast üldse kujutab. (Rahvuslikud stiilid ei erine üksnes substantiaalselt, vaid ka selle poolest, miks nad üldse on rahvuslikud stiilid, ning esteetiliste, sotsiaalsete ja poliitiliste funktsioonide kaudu, mida nad täidavad.)

(järgneb)

Artiklite kogumikust "Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts" ("Romantismi ja modernismi vahel. Neli uurimust 19. sajandi lõpu muusikaajaloost", München, Musikverlag Emil Katzschler, 1974) tõlkinud

SAALE KAREDA

¹¹ D. J. G r o u t. *A Short History of Opera*, New York, 1965 (2. väljaanne), lk 454 jj; A. E i n s t e i n ("Die Romantik in der Musik", *op. cit.*) summeerib saksa, prantsuse ja itaalia traditsiooni arengut kui "universaalsust rahvuslikus raamistikus" (lk 234 jj), sel ajal kui ta "rahvuslikud koolkonnad" võtab kokku märksõna alla "rahvuslikkus" (lk 343 jj).

¹² Th. S c h i e d e r. "Europa im Zeitalter der Nationalstaaten", *Handbuch der europäischen Geschichte*, VI köide, Stuttgart, 1968, lk 24.

KÄBI EI KUKU KÄNNUST KAUGELE?

VII "ARSENÄLSI" FILMIFESTIVAL RIIAS 21.—28. SEPTEMBRINI 1998
TAGASIVAATES

I

Thomas Manni suhted oma sünnilinnna Lübeckiga olid teatavasti küllaltki komplitseeritud. "Buddenbrookide" tegelaste prototüüpide äratuntavus põhjustas mitmeidki skandaale. "Tonio Krögeri" veergudel laseb Mann aga oma *alter ego*'t kunagisse kodulinna naasmisel kohalike võimude poolt suisa kurjategijaks pidada.

Kummatigi ei takista kõik see kirjanniku teisel ütlema: *Es kam der Tag und die Stunde, wo mir klar wurde, daß niemals der Apfel weit vom Stamme fällt; daß ich als Künstler viel "echter", viel mehr ein Apfel vom Baume Lübeck's war, als ich geahnt hatte* — saabus päev ja tund, mil Thomas Mann mõistis, et käbi ei kuku kännust kaugele, et kunstnikuna on ta olnud märksa enam lüübeklane, kui ise arvata on osanud.

Midagi sellesarnast saaksime öelda ka Riias sündinud kuulsal filmilavastaja **Sergei Eisensteini** ja ta suhete kohta isaga. Reflekteriva natuurina ei pakkunud Eisenstein mitmetes kirjatöödes mitte üksnes näpunäiteid oma filmide interpreteerimiseks, vaid jagas üksiti suuniseid ka oma eluloo käsitlemiseks. Nii on tänu poeg Sergei kirjaridadele küllaltki levinud stereotüüpne ettekujutus tema isast Mihhail Eisensteinist ning nende vaata- ja konfliktsest vahekorrast.

Tulevane filmilavastaja oli küll lapsepõlves kuulekas paipoiss, ent seda suurem oli varjatud protest isa türannia vastu ning soov temast otsekuu tõukuda oma hilisemas loomingus. Kõik see on filmiloo üldtuntud tõsiasi.

Kuna aasta 1998 tähendas üksiti Eisensteini 100. sünniaastapäeva, siis olid lätlased oma viimase "Arsenälsi" kavva lülitanud ka Sergei Eisensteini Riia-ajajärgule pühendatud diskussiooni ning linnaekskursiooni tutvumaks Mihhail Eisensteini projekteeritud maja-

dega. Sest kuulsal filmilavastaja isa Mihhail polnud pelgalt mingi ehitusinsener, vaid Riia linnaarhitekt. Nii oli nüüd huvitav tutvuda, mis mees see Mihhail Eisenstein, kelle jälgedes poeg kuidagi astuda ei tahtnud, tegelikult oli.

Julgen arvata, et hoolimata oma positsioonist oli Mihhail Eisenstein küllaltki keskpärane arhitekt. Ning samas, vaatamata filmiloost teada poja krestomaatilisele vastandumisele "papakesele", on nende looming tegelikult milleski hämmastavalt sarnane: küllaltki eklektiline ja surmtõsine, ilma huumorimeelela. Isegi "Soomuslaev "Potjomkini"" kuulsate kivilõvide algkujud võib leida Mihhail Eisensteini majafassaade kaunistamas!

II

Iseenesest pole siin midagi kummalist. Ilmselt polnud isa Mihhail tõesti mitte mingi kunstnikunatuur, vaid pigem üks pisike väikekodanlik ametnik suure hulga korralikult hoitud lakk-kamasside tagavaraga, nagu poeg Sergei kirjutab. Mõistagi ei saanud see noort Eisensteini rahuldada, insenerikooli asemel jõuab ta hoopis Vsevolod Meierholdi juurde, keda peab lausa oma teiseks, vaimseks isaks (ning kelle arhiiv oli pärast viimase represseerimist hoiul Eisensteini suvilas, säilis üldse just tänu Eisensteinile).

"Potjomkini" legendaarsed kivist loomakesed on — kas siis enesele teadvustatult või ka mitte — isa "loomingu" irooniline parafraseerimine. Peaksid ikka sellelesamale lahknevusele, eri teid mööda minekule, n-ö teine teisel pool rindejoont olemisele viitama. Viimast isegi sõna otseses mõttes: enamlaste võimuharamisele järgnenud sõjakeerises olid isa ja poeg teatavasti eri pooltel.

Olid "Potjomkini" raevunud lõvid omapäraseks vabanemiseks isa kunagise ülem-

võimu alt? Siin sõltub palju vaatepunktist, selle muutumisest. Inimese elu on üks suur rännak (jah, ka eksirännak nii mõnigi kord), teelolek. Eri aegadel, eri vanuses tähtsustuvad sel teekonnal eri aspektid. Noorusaja "torm ja tung" (või siis suisa pavlikmorozovlik veresidemete hülgamise probleem Sergei Eisensteini lõpetamata jäänud filmis "Bežini aas"), maailma avastamise ja eneseteostamise odüsseia, et mingi hetk "kadunud poja" kombel naasta (nagu teeb Andrei Tarkovski "Solarises", mis oleks kõigest üks näide Tarkovski vastandusest Eisensteinile).

Üle oma varju siiski ei hüppa. 1940-ndatel oli Sergei Eisenstein ilmutanud ka

korra Riiga naasmise soovi, nagu nüüdsel seminaril selgus. Võib ju öelda, et tegu polnud mingi lapsepõlve tagaihalemisega, et põhjus oli sootuks teine, nimelt poliitiline, ometi oli tegu ikkagi maailmale allajäämisega ning seega tegelikult isegi arhetüüpse koju naasmisega.

Inimese teelolek, tema võimalikud eksirännakud tähtsustavad teekonnakronotoopi kunstis eneseski. "Teekonnakronotoobi tähtsus kirjanduses on kolossaalne: vaid mõni üksik teos tuleb toime teekonnamotiivi nii- või teistsuguste variatsioonideta, väga paljud teosed aga ongi rajatud teekonnakronotoobile," kirjutab Mihhail Bahtin.



Krestomaatiliste montaažilõvide eelkäijad Riia kesklinnas Alberta tänav 4 maja katust kaunistamas. Arhitekt Mihhail Eisenstein.



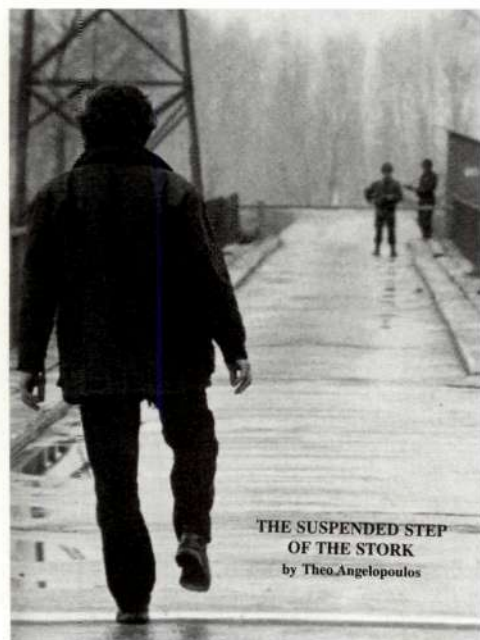
Montažiklassik
Sergel Eisenstein
montažilaua taga
inseneritarkusele
sectio aurea vormi
otsimas.



Hetki teekonnalt: Theo Angelopoulos koos oma põhioperaatori Giorgos Arvanitiseaga teekonna kronotoopi filmilindile jäädvustamas.

Eriti kehtib see filmi puhul, tähendab ju kinematograafia just liikumise jäädvustamist. *Road-movie* ja tegelikult ka vesterni žanr, mõlemad puhtfilmilised, tuginevad just teekonnakronotoobile. Kusjuures filmirännak võib ka puhtmentaalne olla — kui siinkohal näiteks Jim Jarmuschi “Surnud meest” meenutada. Kuid ka James Ivory “Päeva riismed” on formaalselt võttes *road-movie*.

Inimene piiril. Üks jalg ühel pool piiri, teine õhku tardunud, poolel teel eikellegimaad puudutama: “Kas olen ma veel üht sammu tehes kusagil mujal või pole mind enam seal mujal olles?” Kaader Theo Angelopoulouse filmist “Toonekure poolele teele jäänud samm” (1991).



Kreeklane Theo Angelopoulos on lavastaja, kelle kogu looming on keskendunud teelolekule. Rännakule nii ruumis kui ajaski. Angelopoulouse ja ta tegelaste rännak on üks pidev teelolek nii otseses kui ülekantud tähenduses. Kreeklasena ei pääse ta aastatuhandetepikkusest kultuuripärandist — kont-rasteeruvalt tänase kodutuse ja pidevalt sõja-seisukorras olekuga.

Teelolek tähendab üksiti muutumist, teiseks saamist. Olustikulise ja metafoorse seostamine siin, n-ö sõnulseletamatu käega-katsutavalt konkreetseks tegemine võikski olla Angelopoulouse filmikeele tähelepanuväärseim iseärasus. Ainult üks näide. “**Toonekure poolele teele jäänud samm**” (1991). Sild, mis peaks ju iseenesest olema ühendav ja siduv, on käesoleval juhul hoopiski eikellegimaa, kuna asub mõlema poole piirivalvurite püssitorude poolt valvsalt valvatud riigipiiril. On inimesele piiriks, millel seisatades Angelopoulouse tegelane, üks jalg ühel pool piiri, teine õhku tardunud, poolel teel eikellegimaad puudutama, arutleb: “Kas olen ma veel üht sammu tehes kusagil mujal või pole mind enam seal mujal olles?”

III

Arutlused Sergei Eisensteini Riia-perioodi ümber ning Theo Angelopoulouse filmide retrospektiiv, kelle looming meile seni peaaegu tundmatu on olnud, kujunesid seekordse “Arsenälsi” sisukamaks pooleks.

Kuid festival tervikuna, kuivõrd on “Arsenäls” ise aastate jooksul teisenenud? 1988. aasta “Arsenäls” oma avangardi ja selle ajalugu tutvustavate programmidega ning filmimanifeste sisaldava festivalilehega oli toonastes tingimustes midagi seniolematut. Kuidas selle käbi kannust kaugemale kukkumise-ga ikkagi on? Või oleks õig(las)em rääkida pidevast teelolekust meie muutuv asjas?

ELVIS JA MARILYN: ŠOKI JA KONVENTSIOONI VAHELDUS

Stockholmi filmifestival on noor. Mullu 5.—15. novembrini toimus see alles üheksandat korda (vaatajaid 50 000). Tema algus langeb aega, kui kõigis Skandinaavia pealinnades hakkasid traditsiooniliste tõsiste filmifoorumite kõrvale tekkima laiale vaatajaskonnale orienteeritud festivalid. Filme hakkas ilmuma kõikjal üle maailma ja senised eristused kunsti ja laiatarbefilmi vahel muutusid kohmakalt normatiivseks. Uued režissöörid ei kavatsenudki osa võtta enesekeskse intellektuaalse kino vastupanust kommertsfilmidele ega huvitanud neid ka kaubanduslik menu.

Erinevad leerid kombineerivad poliitilisi hoiakuid, meelelahutust, autorikino ja intellektuaalset järjekindlust endale sobivas vahekorras. Stockholmi ja Helsingi uuemad festivalid püüavad seda kaost kuidagi kadudeta vahendada, ehkki Stockholmil paistavad olevat sejuures vähemalt teatud valikueelistused. Ruumi jätkub ka traditsioonidele orienteeritud rahvuslike kinematograafia tegevuste jaoks. Siiski on pikemate kogemustega Göteborgi festivalil see kõik paremini esindatud ning arutelud ehk rohkem kontsentreeritud.

Mahu juures, mida mõõdukalt suure festivalid vahendada püüavad, ei saagi mujalt alustada kui keskelt. Avades kataloogi täpselt poole pealt, juhtub vastu **Salvador Ruizi "Mensaka"**, mitmeti iseloomulik teos festivali jaoks. Hulk noori tegelasi otsivad oma kohta tänases Madridis; ei julge kinnitada, et neil probleeme pole, ent uimastid ja rockibändi kasvuraskused ei ole just kõige originaalsemad teemad. Lihtsalt kõik see toimub Madridis. Mosaiigilaadsete linnafilmidena kaevusid nii **Michael Winterbottomi "Ma tahan sind"** kui ka **Robert Jan Westdijki "Siber"** sügavamale kaadri ja karakteri võimalustesse.

Eestis on näidatud Winterbottomi "Jude'i". "Ma tahan sind" on teist masti töö: kirjandusklassika rõhuvat tõlgendust ei paista miski ühendavat viimase filmi veidi melanchoolse kergusega. Tumm poiss kuulab spetsiaalse tehnikaga pealt väikelinna noori. Oma tüdruku isa mõrva eest vangistatud noormehe tegevus annab loole thrilleri jooni. Esiplaanile tõusevad tumma poisi sisemised elamused, millele süzeeliin annab filmi jaoks tarviliku rütmi ja vormi. Kuigi kõneldes ebaküpetest inimestest, on "Ma tahan sind" vägagi küps ja mitmetahuline teos.

Ekstravagantsused ja vaataja proovile panemine on vabameelse kino vastus lukuslikele eriefektidele. Tule ja dünaamiidiga maskeeritud pornograafia asemel näitab **Todd Solondz "Õnnelikkuses"** asju nii, nagu nad on: inimlikke erapahesid liigsöömisest onaneerimiseni. Tal õnnestub usutavasti vastu-meelsust äratavate stseenidega publikult välja pressida naerupahvakuid, et seejärel paisata hetkeks sümpaatseks muutunud tegelane keelatud võttega tagasi mutta. Ühendriikide sõltumatute suhtes sõbralikult meelestatud Stockholm oli "Õnnelikkuse" valinud avafilmi.

Samal meetodil töötab ka **François Ozoni "Sitcom"**. Tema film parodeerib varjatult triviaalfreudismi ja seebiseriaale. Solondzile ja Ozonile on ühine sügavuse ja sõnulikuse vastane manipulatsioon. Niipea kui me hakkame sekventsiks järjestatud tegevusliini seedima, sealt tähendust omandama, annab tunda mõni märkamatu roiskunud detail. Immuunsussüsteemi olemasolul on mõlemat filmi võimalik nautida, kuid nende eesmärk paistab pigem olevat organiseerida rahutusi kunstilise fiktsiooni ja *trash*-filmi piiril. "Sitcomil" läks see Cannes'i kriitikute nädalal kuuldavasti korda, "Õnnelikkus" on kogunud preemiaid festivalidel.



"The Acid House", Suurbritannia, 1998. Režissöör Paul McGuigan. Happelised viinamarjad: kobar Iroine Welshi novelle, kus šoti kildi ja viski näitamiseks sekunditki ei kulutata.

Ilmselt võiks enamiku filme selle meediumi lühidavõitu ajaloo jooksul kokku võtta mitmemõttelise sõnapaariga "unistuste elu". See võib tähendada vaataja soovi elada sama muretult ja kaunilt kui tegelased ekraanil, sama legendi iroonilist töötlust (jutumärgid "unistuste elu" ümber) või käsitlust, et film on autori realiseerunud unistus. Teos, mis suutis Stockholmis lausvaatamisest tuhmistunud teadvusse jälje jätta, oli kahe viimase arusaama vahel. Pahupidises kolmest osast koosnevas Itaalia külaidüllis on tegelasteks kohalik maffia, pensioniealine homopaar, prohvet, külalollike ja Laatsarus. Meelde tuleb Pasolini oma kõige kriitilisemal kujul, ainult vabastatuna poliitilistest ideedest ja tõetsimisest.

Festivali kataloog küll kinnitas, et see on "visioon dekadentlikust ja vastikust ühiskonnast", kuid pigem on dekadentlikud "Totó, kes elas kaks korda" autorite Daniele Cipri ja Franco Maresco kavatsused ühiskonna suhtes. Kahtlemata saaksime sellest stseenist esitada nii kristliku kui ka psühoanalüütilise tõlgenduse: mees istub kivil ja on parajasti vahekorras kanaga, kui möödub ingel. Mees jookseb talle järele, kostab müt-

satus ning järgmisel hetkel kinnitab mees endale tiibu selga. Ta läheb lagunenuks kirikusse, kus kolm palja ülakehaga paksu meest ta ette võtavad. Iseasi, kas võimalik tõlgendus suudab terviklikult selgitada kogu filmi vastupandamatult naljakat perversiooni ja tsitaadilisust. "Totó" on just selline teos, mis groteskina mahuks ehk "väärtilmi" kategooriasse, kuid osutub liiga hämmastavaks, et kunagi Eestisse festivalile jõuda. Kui juba Ming-liang Tsai "Auk" TRFil äratas ebalust, siis "Totó" on ebamugav kokkupuude fantaasia, filmi- ja kultuurimärkide vabamänguga.

Unistusi konventsionaalsema poole pealt kehastasid kaks võrreldavat ja siiski erinevalt häälestatud filmi. David Winkleri "Gracelandi leidmine" ja Armando Manni "Elvijs & Merilijn" räägivad mõlemad Elvise ja Marilyn (Monroe) teisikutest. Esimesel juhul otsitakse õnnelikkuse valemite Ühendriikides endas, teisel puhul teekonnal Bulgaariast Itaaliasse. Mõlemad filmid polegi ehk nii olulised, ent kehastavad kumbki omal moel unistuse mudelit, kuidas ihaldada

kellegi teise elu, ning sellega ehk midagi suurele kinole omast.

Popkultuuris laiemalt on Elvis ja Marilyn ihaldatavuse ja süütuse sümbolid, rikutud võimumängude märtrid. Nende kaudu püüavad teisikud endale tähelepanu võita, samas paradoksaalselt end kustutades. Harvey Keiteli Elvis "Gracelandi leidmises" on veendunud, et ta on seesama Elvis, ning aitab elus pettunud inimestel uusi unistusi avastada. "Elvijsse & Merilijni" lugu räägib Rumeenia naisest ja Bulgaaria automehaanikust, kes tahavad inimväärilist elu. Läbi-murde asemel ootab neid Itaalias töö seksiklubis. Filmi on projitseeritud hulk Balkani viletsust ja hullumeelsust, ning et režissöör on itaallane, paistab see kõik veidi skemaatiline, ülearu kaastundlik ja üldistav. Kui "Gracelandi leidmine" on rohkem inimlikust olukor-rast üldse, tüüpilise sõltumatu kino raamides teostatud sümpaatne draama, siis film Balkani teisikutest näitab ameerika unelma peegeldust vaesuses teostamatu ja isegi ohtlikuna.

Võitja, Srdjan Dragojevici "Haavvad" oli siiski Balkanilt ja poistest, kes oma unistused teoks teevad. Kahe noore kurjategija eeskujud pärinevad paraku telesaatest, kus Belgradi kriminaalгурud oma seiklustest räägivad. Poisid võtavad allilma üle, vägivald



"Haavvad", Serbia, 1998. Režissöör Srdjan Dragojevici. *Haavvade tasakaal: vihahoos sõpra tabanud, lubab meie aja kanglane tal endale hiljem samuti viis kuuli kehasse lasta.*

pole siiski eesmärk omaette. Taustal paistab sõda. Omapärane kompromissitu lõpp ja tänavatasandi realism võitsid kohe Singapuri režissööri Glen Goei ja Rootsi muusikavideote eksperimentaatori Jonas Åkerlundi (Prodigy "Smack my bitch up") poolehoidu peažüriist, kuid ei suutnud veenda filmikriitikute žüriid. Veidi ootamatult libises FIPRESCI preemia "Trainspottingi" järeltulijale, Paul McGuigani

"Ma tahan sind", Suurbritannia, 1998. Režissöör Michael Winterbottom. *Kuuleb ja vaikib: linnakese saladusi kasutab poiss oma sõprade aitamiseks.*

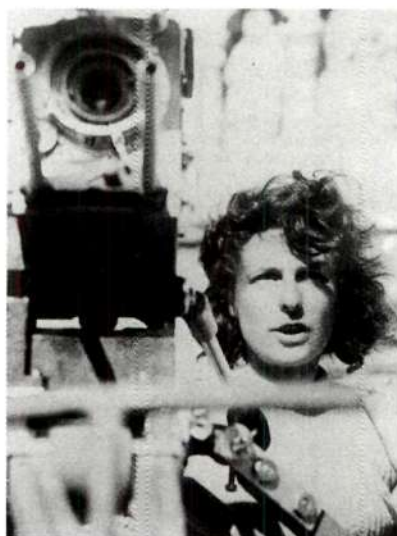


"Acid House'ile". Kolm Irvine Welshi novelli olid filmitud pungilikumalt kui "Trainspotting" ja juhtisid vaataja õllest ja LSDst läbiimbunud šoti rübureaalsusse. Filmina ehk kohmakam, avab "Acid House" seda keskonda samasuguste provokatsioonide toel nagu Ozon ja Solondz. Vähem kontsentreeritud, on film samas mitmekülgsem, vahe-
tut ja üleinimlikult koomiline.

Pärast kümnet päeva Stockholmis juhtus enam-vähem sama, mis "Acid House'i" ühes episoodis. LSDd võtnud noormehe ja läheduses kiirabiautos sündinud beebi teadvused vahetasid kehad. Üks välismaine filmifestival paotab taju uksi seni veel tõhusamalt kui kaks kodumaist. Selginemine võtab aega ja päris harilikuks ei muutu kino mõistmine enam kunagi.

ANDRES MAIMIK

LENI RIEFENSTAHLI KEHAKULTUUR



Leni Riefenstahl 1930. aastatel.

Leni Riefenstahl tegi oma filmid 1930-ndail aastail, nn modernistliku kultuuri-paradigma loojangu eel. Maailm oli jaotatud polaarseteks mõjutsoonideks, tõusid esile tugevate võimukollete ja ekspansiivsete ambitsioonidega riigid, Inglismaa vankus koloniaalimpeeriumi kokkukukkumise raskuse all, Venemaal oli stalinistliku kultuurirevolutsiooni kõrgperiood, riigi institutsioon oli peaaegu kõikjal seotud tugevalt natsionalistliku ideoloogia külge. Saksamaal sai rahva peaaegu üksmeelse toetuse natsism, mis taastas masside ideaalid ja pakkus rahva traumeeritud eneseuhkusele revanšši, tuues samal ajal riigi välja majanduslikust kaosest. Peab arvestama, et natsism polnud end jõudnud veel sõjas kompromiteerida ning massimõrvadega oma imagot määrada.

Mentaalses plaanis toimis veel kõikjal modernistlik doktriin, õhus hõljusid teaduslik-tehnilise vaimustuse riismed ja progressiusk. Inimvõimel pole selle järgi piire, inimene on loodud muu maailma valitsejaks. Ta peab laiendama oma haldusala, anastades seda teistelt inimestelt, teistelt rahvastelt, looduselt. Elu suunab sotsiaaldarwinistlik printsiip — elu on olemusvõitlus (võistlus, konkurents), kus allajäänute (nõrgemate, väiksemate) vastu armu ei tunta.

Õilmitseid erinevad rivaalitsevad ideoloogiad — usuti natsiooni või ühiskondliku klassi predestinatiivsesse üleolekusse teistest. Arnold Toynbee, Oswald Spengleri ja Lev Gumiljovi tsivilisatsiooniskeptilised teooriad polnud massiliselt levinud, Martin Heideggeri metafüüsika kriitika oli marginaalne ning Jean-François Lyotard'i väljakuulutatud postmodernse ühiskonna tulekuni jäi üle 30 aasta. Progressi müüt ei olnud selleks ajaks jõudnud end lõplikult kompromiteerida.

Kunstis levisid jõudu, masinat, dünaamikat ja militaarsust ülistavad liikumised — valitsesid konstruktivistid ja futuristid. Ka siin toimis progressi lineaarne liikumine,

mis kulgeb läbi hegelliku dialektika — uut saab rajada vaid vana varemeile. Eitus on loov jõud.

Leni Riefenstahli "**Tahte triumf**" (*Triumph des Willens*, 1934) on oma sõnumilt ja ülesehituselt küllaltki lihtne film. Tema struktuur on selgelt korrastatud ning vertikaaltelejele laotud. Propagandafilmile kohaselt hoiab ta tähendusi rangelt kontrolli all ning garanteerib, et vaatajani jõuaks sõnum ja kujund täpselt sellise sisuga, nagu ta on tekstuuri kodeeritud. Müra kommunikatsioonikanalis ja vaatamiskontekst ei tohi segada propagandistliku filmikeele abil maksimumini võimendatud signaalide päralejõudmist.

"Tahte triumf" on üdini totalitaristlik film, kogu filmi ülesehitus, kujundikeel ja esteetika, montaažirütm, kaadrikompositsioon ja kaameraliikumine on allutatud ühele kõrgemale printsiibile. See on t a h e kui võimu teostamise vahend ja atribuut, Friedrich Nietzsche järgi inimtegevuse fundamentaalne suunaja. Hitleri kuju on filmis tahte

Totalitaristliku filmi sünd, keskel
Leni Riefenstahl.





"Olümpia", 1936—1938.

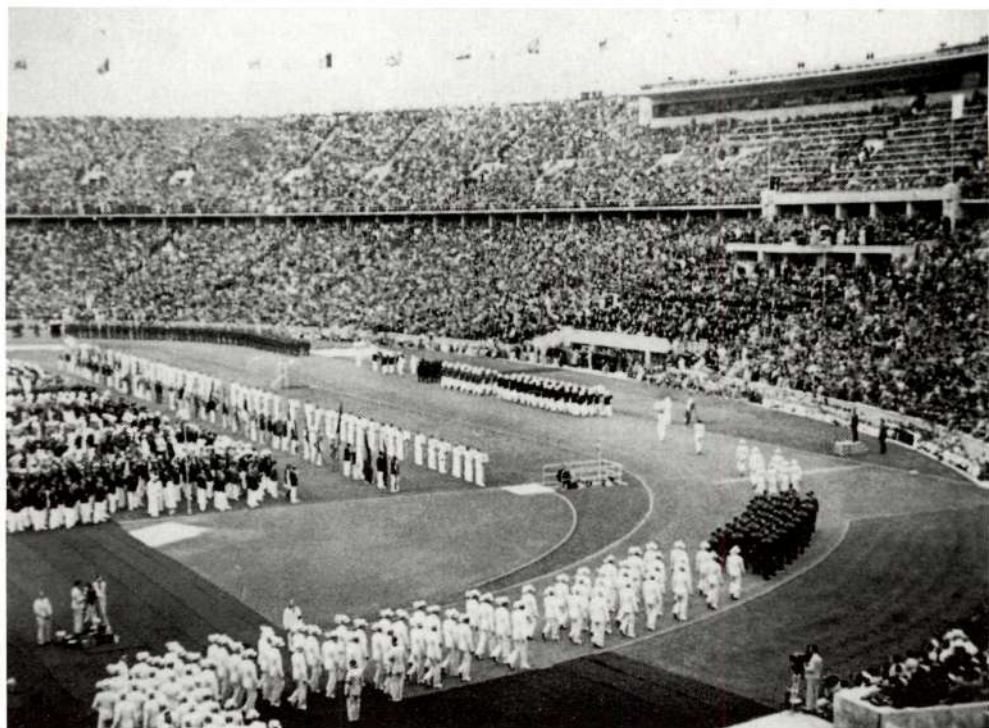
kehastus, üliinimine Zarathustra, kes oma jumalikus üksinduses kontrasteerub sõdurite homogeensete massiivide taustal. Õigemini, siin on dialektiline kooskõla — Hitler kuulub sõdurite sekka, ta ei tohiks teistest erineda, ent tõuseb masside taustast esile kui ideaal. Kui kehastunud idee.

Riefenstahli ei huvita psühholoogiline pool, teda köidab võimu atribuutika: univormides ähvardavad sõdurite rivid moodustamas võimsaid geomeetrilisi kujundeid, vaimustunud sõduritenäod, lipud, vimplid, tõrvikud ja hiiglasuured svastikad. Selged arhitektoonilised vormid, täisnurgad ja diagonaalid, vertikaalne ja horisontaalne mastaapsus, sakslaslik paraadrummina raiuv montaažirütm tuletavad meelde Fritz Langi postekspressionistlikku filmi "Metropolis" (1927). "Tahte triumf" on omamoodi kinematograafiline arhitektuur, Kolmanda *Reichi* peaarhitekti Albert Speeri ähvardavate visioonide vaste filmimeediumis. Mõlema eesmärk on luua keskkond, mille peaaeslane on visuaalse arsenaliga abil mõjutada teadvust ja alateadvust, istutada kollektiivsesse teadvusse printsiipe, mis programmeerivad inimhulki käituma soovitud suunas.

Millist inimesitlust võib tänapäevase pilguga välja lugeda Riefenstahli "Tahte triumfi" ideoloogiliselt angažeeritud sõnumist?

Kontseptsioon välistab filmi individuaalsuse mõotme. Me näeme eelkõige ühtesulavat massi, marssivaid rivisid ja vaimustusest leekivaid fanaatilisi nägusid. Inimesed, keda massist eristatakse (valdavalt natsipartei oraatorid), pole psühholoogiliselt portreeritud, nad on representatiivsed figuurid, kellel on tähtsust ja tähendust ainult seotuna nende kaudu väljenduva ideoloogia külge. Normaalselt voolava orgaanilise kõne asemel kuuleme haukuvaid paraadtervitusi või retooriliselt läbi töötatud intonatsiooniga kõneteksti. Juhuslike, isikupära väljendavate liigutuste asemel näeme hulgaliselt rituaalseid žeste ja kombetalitusi.

IGASUGUNE individuaalsus on ideoloogia vastand, ühtlustavale representatiivsusele ja üldistusele mitte alluv entroopiline element. See on orgaanika, mis teeb ideoloogia kõvas kristallstruktuuris vargset murendamistööd, toob sisse juhuslikkuse ning veel hullem — huumori laastava mõju. Personaalsus on apoliitiline ja apoliitilisus on juba antiideoloogia.



“Olümpia”.

Isikupärast loobunud inimese võrdkujuks on Riefenstahlil inimene univormis. Univorm kui masinaks maskeerumine, kui vabatahtlik inimnäolisuse ja sellega kaasneva ebatäiuslikkuse — higi, vaeva, valu ja nõrkuse ületamine. Nagu kuulutab Hitleri lemmikfilosoof Friedrich Nietzsche: “Inimene on midagi, mis tuleb ületada.” Personaalsus on kapriisne ja laialipudenev — see koosneb hulgast karakteri joontest, kus õmbluskohad on näha ning mis kriisiolukordades kipuvad rebenema. Univorm kaitseb aga selle eest. Ta varjab alastuse kaitsetust.

Univormis inimene on täiuslik masin, laitmatult funktsioneeriv ja alati kuulunud tehnikasaavutus. Univormi on kätkevad nii absoluutne võim kui ka absoluutne allumine.

Ta on disainitud vastupandamatult kõitvaks, nõtkeks ja ohtlikuks nagu reaktiivhävitava või tulnukas filmis “Alien”. Ebainimlikkuses on seksuaalset hurma. Natsikultuuri disaini tippsaavutust, SS-lase mundrit, kasutavad ära sadomaso rollimängude praktiseerijad, kelle masinlikud naudinguspasmid tulenevad võimu ja alluvuse seksuaalsest allhoovusest.

Kui univormis hulgad on välja astunud oma individuaalsusest, muutuvad nad kollektiivseks kehaks. Selle eksistentsi determineerib sama sisemine seaduspära, mis juhivad kollektiivseid eluvorme looduses — ühiskehendi huvide järgimise ja eneseohverduseks valmisoleku kaudu suudetakse vastu panna vaenuliku keskkonna pealetungile, kaitstakse ja laiendatakse populatsiooni areaali. Kuid fašism tõstab loodusseaduse platonistliku idee uuele tasandile, muudab ta indiviidiväliseks usutunnistuseks.

Tänu lahtiütlemisele oma individuaalsusest ja käitumist mõjutavast mõistus-pärasusest pääsevad mõjule irratsionaalsed tunded, kollektiivse ühtesulamise eufoorias tunnetab inimene oma kõikvõimsust. Mass peab iseennast enese jumalaks.

Indiviid juhindub oma otsustes enamasti *ratio*'st, mis keelab enesealalhoidu-tungi ja elu seaduste vastased aktsioonid. Kollektiivse keha jaoks on aga *ratio* nõrk ja regressiivne, valgustuse ja humanismi mõistusekultus äraandlik, ratsionaalsusest tõusnud demokraatlik riigikorraldus oma vastuolude ja kompromissivõimudega kidur ja eluvõimetu. Eelnimetatud asjad tuleb eest



"Olümpia".

pühkida natsionaalsotsialistliku totalitarismi saabumisel. Hinnas on kangelaslikkus — võitlus, mobiliseerumine, keha salgamine kui valmisolek eneseohverduseks. Inimlik faktor on minimeeritud.

Personaalsuse eitusest on väike samm *holocaust*'ini. Juute ei peeta individudeks, vaid madalama astme kehadeks. Nad on teine kollektiivne kehand, eluvorm, mis peab evolutsiooni seaduste järgi ruumi tegema kõrgemale eluvormile. Juudid ei ole natsikeha jaoks niivõrd vaenlased, kuivõrd materiaalne ballast, roiskunud liha, mis tuleb eemaldada. Nende hävitamist ei suuna vihkamine (mis iseenesest on inimlik tunne), vaid range tehokraatlik kiretus ja täiuslikuks ratsionaliseeritud masinavärk. Kui vaadelda koonduslaagrite ranget korrapärast ülesehitust, siis tundub see kahtlaselt sarnane Riefenstahli "Tahte triumfi" geometriliste muustritega.

Samasugune personaalsusest loobumise taktika kehtib sõjamasina puhul, mis teeb sõdimise üldse võimalikuks. Ainult inimlikkuse minetanud ebanimene või inimlikkuse ületanud üliinimene, fanaatikud või kangelased on võimelised ambrasuurile viskuma. Kollektiivse eluvormi teadvusse on kodeeri-

tud eneseohverdus ning selle najal püsib masina võim.

Iga sõda on tegelikult masinate sõda, inimesed on osa sõjatehnoloogiast, nn elavjõud ning tapmine elavjõu likvideerimine. Sestap puudub tapmises traagiline mõõde.

Riefenstahli filmi "Olümpia" (*Olympische Spiele/Olympiad*, 1936 — kahes osas: "Rahvaste pidu", *Fest der Völker* ja "Ilu pidu", *Fest der Schönheit*) puhul tõuseb esile küsimus natslikust esteetikast laiemalt. See ei ole pelk vormikaanonite küsimus, ideoloogiaga kooskõlas oleva vormikeele leidmine. Siia on kätkeatud natslik ideoloogia juba peenemas ja varjatumas vormis. Nagu "Tahte triumfis" peegelduvad ka siin natslikud ideaalid, mille tagapõhjaks on germaani mütoloogiline elutunnetus: valmisolek võitluseks, au ja enesesalgamine, puhastumine läbi ausa võitluse.

"Olümpia" kujuneb omamoodi ülistuslauluks ideaalsele inimkehale. Riefenstahli piiramatult leidlik filmikeel otsib üha uusi viise, kuidas paremini edastada keha väärtusi, selle arhitektoonikat ja plastilisust, lihaste dünaamikat, pinget ja tahtejõudu.

Riefenstahli kehakontseptsioon on suguluses klassikalise antiigi või renessansi skulptuuriga. Tihti näeme sportlast kui üleelusuurust üliinimest, alt üles võetud rakusid näitavad, kuidas sportlase justkui vähemalt kümne meetri kõrgune skulpturaalne figuur lõhestab taeva. Selline keha domineerib ümbritseva keskkonna üle, ta on kõikvõimas. Siin on ideaalsed proportsioonid, nõtked poosid, plastiliselt läbitöötatud pinnad, keha-joonte graafilisus. Aga ka alaline valmisolek võitluseks, maksimaalne pinge minimaalseski liikumises. Keha kui üleelusuurune idee, kui võitlustanner ja pingeväli. Riefenstahli "Olümpias" vallanduvad Michelangelo "Taaveti" potentsiaalsed pinged kineetikas.

Esmapilgul paistab, et Riefenstahli inimkeha ihaluses on seksuaalne alatoon. Ent erootilist keha iseloomustab iha sulada kokku teise kehaga. Riefenstahli kujutatavat keha valitseb aga apollonlik enesekontroll, tahe. Pürg on suunatud iseendale — olla identne oma kehaga, ning seda kaudu saada täiuslikuks. Riefenstahli näidatud keha on olemuselt antierootiline keha.

Riefenstahli "Olümpia" on tahte triumf, tahte kandjaks on inimkeha ja väljenduseks spordivõistlus. Inimkeha on kui sõdurimunder, laitmatu vorm, jõu ja võimu manifestatsioon. Sport on lahing, kus keha on sõdur. Allajääjaile ei andestata.

Riefenstahli "Olümpia" valmis ajal, kui darwinistlikke jooni püüti kohandada kultuuri toimumisprintsipiiks. Nagu kõik muu, liigub ka inimene täiuse suunas; nõrgemad, inetumad, vigasemad kehad kaovad eest, et teha teed täiusliku keha tulekule. Täiuslik keha on nagu masin ideaalse inimese (st aarialase) teenistuses — ta on funktsionaalne, vähenõudlik, töökindel ning üles ehitatud ideaalsete proportsioonide mõõdukus. Keha dialektika teostub ülimes pingutuses — võitluses. Sport on keha võitlus, kus ebatäiuslikkuse vastusurvel — võimete piirile, väsimusele — seisab vastu täiuslik relv ehk tahe. Inimvõimel pole piire, inimkeha liigub uute vallutuste suunas, mis leiab väljenduse kiiruses, kauguses, kõrguses.

Seega on tegemist produktiivse kehaga, ta toimib. Ent toimumise tulemusel ei sünni materiaalseid väärtusi, vaid üksnes sümboliseid, rekordeid. Miski ei demonstreeri inimvõimete ületamise tahet sedavõrd alasti kui rekordid spordis.

Riefenstahli filmidest peegeldub varjatult ajastule omane modernistlik masina-kultus. Masin on kujund, mis sobib sümboliseerima inimkonna ekspansiooni- ja dominatsioonitungi, seda nii rasketööstuses, sõjaväljal kui ka igapäevases olmes. Masinas puudub personaalsuse lõks, ta on esteetiline keha — Moolok, milles peitub apokalüptiline ähvardus elu vastu.

Inimkeha peab arendama masinasarnaseks: ta peab olema spartalik, tõrgeteta kuuletuv ning täiuslikult funktsioneeriv. Ainult siis saab keha täiuslikuks.

Täiuslik keha on esteetiline keha. Esteetiline keha erineb meie orgaanilisest kehast selle poolest, et ta on tähenduse kandja. Ta representeerib midagi, mis asub väljaspool keha. Esteetilisse kehasse on salvestatud hulk kokkuleppelisi tähendusi ja signaale, mis on omased kujutava kunsti keelele.

Esteetiline keha on kõva ja sile, haavamatu nagu raudrüü. Tal puuduvad avaused ja siseorganid, ta ei erita higi, sülg, kust, nagu orgaaniline keha. Kui esteetiline keha higitabki, siis markeerib see vaid tema üliinimlikku pingutust.

Esteetiline keha ei väändu ihast, nagu seksuaalne keha. Esteetiline keha on Hitler, selles puuduvad nõrgad lülid ja Achilleuse kand — personaalsuse ja isikupära jooned. Personaalsus ja psühholoogia on nõrkus, intellekt halvab täiusliku tegutsemise. Seepärast on esteetiline keha antiintellektuaalne keha. Sõduri munder ja sportlase dressid viitavad samale asjale — rõhk on pealispinnal, vormil ja reeglitel.

Riefenstahli kehaõpetus ja keha kujutamise viisid on võrseid ajanud tänapäeva meediasse. Selle seiga on teravmeelselt välja toonud poola kunstnik Maciej Toporowicz, kes kõrvutab Calvin Kleini "Obsessioni" reklaamiestetikat kaadritega Riefenstahli "Olümpia" enam kui täiuslikest inimkehadest.

Kuid reklaamikehad õpetavad vaid hedonismi — kuidas tarbida oma keha, samas kui Riefenstahl väljendas midagi muud. Reklaami eesmärk on äratada pelgalt iha ja püdelat naudingujanu, kuid Riefenstahl otsis karsket ja karastatud tahet. Seepärast on Riefenstahl ohtlikum kui tema jälgendajad.

RIEFENSTAHL, LENI. Režissöör, näitlejanna. Sündinud Helene Bertha Amalie Riefenstahl, 22. augustil 1902 Berliinis jõuka ärimehe tütrena. Endine tantsijanna (ballett ja moderntants) ja maalikunstnik. Sisenes saksa filmimaailma 1920-ndate aastate keskel Arnold Fancki "Mountain Filmsi" kütkestava atleetliku blondi staarina. Tutvus võtteplatsil filmitehnika põhitõdedega ja tegi 1931. aastal oma esimese filmi "**Sinine valgus**" (*Das blaue Licht*, 1932), milles oli nii produtsent, režissöör, monteeriija, stsenaarist koos Béla Balázsigi kui ka peaosatäitja. Laskis filmi käiku omaenese tootmiskompanii "Leni Riefenstahl Studio-Film" kaudu. Natside võimuletuleku järel võitis Hitleri soosingu ja talle usaldati Nürnbergi parteikoosoleku filmimine 1934. aastal. Selle vägiteo sooritamiseks kasutas ta kolmekümmend kaamerat, mis olid varustatud arvukate läätsedega mitmesuguses objektiivis raamistuses ja erinevalt kinnitatud kaamera külge ning sadat kahtkümmend assistenti. Tulemuseks oli tähelepanuväärne dokumentaalfilm "**Tahte triumf**" (*Triumph des Willens*, 1934, teistel andmetel 1935), kõige võimsam propagandafilm, mis eales tehtud. Sellele järgnes samavõrd muljetavaldava montaažirütmiga meistriteos "**Olümpia**" (*Olympische Spiele/Olympiad*, 1936—1938), pealtnäha kajastus 1936. aasta Berliini olümpiamängudest, aga oma olemuselt idealiseeritud hümn inimkehale ja inimese füüsilistele

võimetele. Filmimiseks paigaldas ta 45 kaamerat — ühed maapinda ja teised vee alla, mõned õhupallide külge —, et filmida sündmust kõikvõimalike nurkade alt; seejärel monteeris ülihoolikalt ja briljantselt kaks sada tundi materjali neljaks tunniks üheks maailma säravaimaks linatõoseks. "Olümpia" võitis 1938. aasta Venezia filmifestivalil kõrgeima autasu "Mussolini karika". Järgmisel aastal kajastas Riefenstahl fotoajakirjanikuna Saksa invasiooni Poolasse ja alustas 1940. aastal (saksa andmetel 1942) filmi "**Madalmik**" (*Tiefland*), mittemuusikalist ekraanivarianti Eugen d'Albert'i ooperist. Ühes seelses lõigus kasutas kontsentratsioonilaagri mustlastest vange. Lõpetas filmi 1944. aastal (teistel andmetel 1953), aga liitlaste võit lükkas selle ekraaniletuleku edasi.

Pärast Teist maailmasõda Riefenstahl vangistati, kõigepealt ameeriklaste, hiljem prantslaste poolt, aktiivse osalemise pärast natsi propagandamasinas, ja ta veetis peaaegu neli aastat vanglates ja vangilaagrites. Tema tulised kinnitused, et ta pole olnud Hitleri armuke ega kirglik austajanna, jäeti skeptiliselt tähelepanuta. 1952. aastal, pärast seda, kui Lääne-Saksa denatsifikatsioonikohus vabastas ta formaalselt süüdistusest koostöös natsidega ja mille käigus ta andis tunnistust Saksa vägede korraõudatud Poola tsiviilelanike veresauna kohta 1939. aastal, oli tal võimalik jälle tööle asuda. 1954. aastal tuli lõpuks ekraanile "Tiefland", aga

Leni Riefenstahlile avaldati uuesti tunnustust 1974. aastal Telluride'i filmifestivalil Colorados.



Riefenstahli korduvad jõupingutused uuesti karjääri teha osutusid edutuks. Hiljem käis ta fotograafina Aafrikas ja töötas ka fotograafina ajakirjadele ning ajalehtedele. Riefenstahl on avaldanud ka mitmeid raamatuid. 1974. aastal teenis ta tunnustust Telluride'i filmifestivalil Colorados; sündmust saatis *holocausti* läbiteinute protest. 1993. aastal ilmus temalt vaeidaval autobiograafia "Leni Riefenstahl: memuaarid", milles ta kinnitas, et tema sõjaaegse tegevuse taga oli poliitiline harimatus.

Filmid. Näitlejana — "Püha mägi" (*Der heilige Berg*, 1926); "Suur hüpe" (*Der grosse Sprung*, 1927); "Piz Palü valge põrgu" (*Die weisse Höhle von Piz Palü*, 1929); "Habsburgi saatus" (*Das Schicksal der von Habsburg*, 1929); "Tormid Mont Blanc'i kohal" (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930); "Valge joovastus" (*Der weisse Rausch*, 1931); "SOS Eisberg" (1933). Režissöörina — "Sinine valgus" (*Das blaue Licht*, 1932); "Tahte triumf" (*Triumph des Willens*, 1934); "Rahvaste pidu" (*Fest der Völker*, 1936) ja "Ilu pidu" (*Fest der Schönheit*, 1936) — kahest filmist koosnev neljatuuline meistriteos üldpealkirjaga "Olümpia" (*Olympische Spiele/Olympiad*); "Tief-land" (stsenarist, režissöör, produtsent, operaator, näitleja; 1953); 1958 tegi Keenias ja Ugandas dokumentaalfilmi "Must kaup", mis jäi lõpetamata.

Väljaandest: Ephraim Katz, "The Film Encyclopedia", "Harper Perennial", New York, 1998 tõlkinud KAIA SISASK

II "Pimedate Ööde" filmifestivalil detsembris näidati Kinomajas Leni Riefenstahli "Olümpia" esimest osa, "Rahvaste pidu" ja Ray Mülleri "Emmy" auhinna võitnud dokumentaalfilmi "Piltide võim: Leni Riefenstahl" (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, 1993).

OLLE MIRME

BATSILLID EESTI KINO ORGANISMIS

"SÜÜ". Stsenarium ja režii: Andres Puustusmaa, kaamera: Ivar Murel, montaaž: ETV, kunstnikkujundajad Ervin Õunapuu ja Heigo Seppel, muusikaline kujundus: Marius Peterson, heli: Jaan Elgula ja Peeter Annikve, grimm: Kristel Mutt, transport: Janek Viilma, produtsent Andres Puustusmaa. Osades: Aleksander Eelmaa (Isa), Elina Reinold (Tütär), Ervin Õunapuu (Võõras). Video *Betacam SP*, 30 min, värviline. © ETV, "Paabel-Visioon", 1997.

"AARIA". Stsenarist, režissöör ja kunstnik Ervin Õunapuu (inspireeritud Siegfried Lenzi novellist "Öö hotellis", kasutatud fragmente Albert Lortzingi ooperist "Salakütt"), operaator ja monteeriija Rein Kotov, operaatori assistent Roland Adamson, helioperaator Ivo Felt, helioperaatori assistent Janek Viilma, grimeeriija Tiina Leesik, kunstniku assistent Ago Marjamaa, administraator Tiit Õunapuu, produtsent Piret Tibbo. Osades: Ain Lutsepp (Jonas von Richthoffen), Aleksander Eelmaa (Alfred), Mailen Kurs (Olivia). Video *Betacam SP*, 16 min, värviline. © "Allfilm", 1997.

1997. aastal esilinastus Eestis — rohke-
mate või vähemate mõõndustega — 16 lühimängu-
filmi. Teiste seas ka Andres Puustusmaa "Süü" ning
Ervin Õunapuu "Aaria".

Andres Puustusmaa eelmine film "Febris" oli vaeidamatult teatav tähis. Tõsi küll, seda mitte eesti kinos üldiselt, vaid meie kodumaise filmikriitika arengus. Seni sellesarnastes olukordades viisaku-
se piiridesse jäävat jahedust ilmutanud arvustajad kaotasid hetkeks enesevalitsemise ega hoidnud ülekeevaid emotsioone enam vaka all. Puustusmaa linaloost tehti pretensioonika diletantismi muster-
näide.

Loodetavasti ei tule siin näha lavastaja orjalikku püüdu toonastes kurjustamises "õppust võtta", kuid dramaturgiliselt ülesehituselt on "Süü" oma eelkäijast tõepoolest tuntuvalt toekam. Abstraktne tung teha filmi on asendunud püüdega jutustada lugu.

Tõsi küll, lugu, mida stsenarist-lavastaja Puustusmaa meile jutustab, ei hiilga originaalsuse ega orgaanilisusega ja vajab lõppplahenduseni jõudmiseks *deus ex machina* päästvat abi, kuid on oma lineaarse arengus siiski jälgitav. Hoidudes küll aja ja ruumi täpsemast määratlemisest, antakse vaata-
jale väljajoonistuvate karakterite näol pidepunktid, millele toetudes on võimalik pakutada pildireaga üpris edukalt sammu pidada. Või kes teab — ehk sellest möödagi minna.

Konflikt pannakse paika esimese minuti jooksul: tühjaks sõidetud paagiga mootorrattale bensiini otsiv Võõras (Ervin Õunapuu) satub muust maailmast äralõigatud metsatallu, kus elab neurootikust Isa (Aleksander Eelmaa) oma pimedat Tütrega (Elina Reinold). Üksildane kangelane nihestatud ja vaenulikus keskkonnas. Paraku kaotab lugu pärast (lühifilmi puhul kahtlemata õigustatult) kiiret olukorda ning suhete paikapanemist vajaliku intensiivsuse ega too vaatajale enam mingit mainimisväärset lisainformatsiooni — fikseeritud jõujooned jäävad filmi lõpuni muutmata püsima. Nii ei mõju oodatud pauguna ka Tütre suu läbi avaldatav, et Isa tegi kunagi purjuspäi avari, mis röövis emalt elu ning jättis tüdruku silmanägemisest ilma. See seletab küll Isa vaenulikkust bensiininaljas ja vahetpidamata viskit kummutava Võõra suhtes, kuid ei aseta nähtud mingisse uude valgusse. Võime aimata, et Isale kangastub Võõras ta ise ja seega võiks lugu lõpetavat Võõra tulistamist tõlgendada Isa sümboolse enesetapuna — sellele näivad viitavat ka Tütre viimased sõnad: "Siin võõraid ei käi. Sina pole võõras." Kuid ikkagi. Ikkagi ei anna see "Süüle" loodetud teist mõõdet, mis jätaks vaatajas kummitama mingi muu küsimuse kui halastamatu "mis siis?".



"Süü", 1997. Režissöör Andres Puustusmaa. Ervin Õunapuu (Võõras). "Jäudu! Ega sul bensiini ei ole? Mul sai rattapaak tühjaks. Majapidamises on? Üks tilgakene. Ma maksan, mul on raha. Naabritel on ehk?"



"Süü". Aleksander Eelmaa (Isa). "Ei ole, ei ole. Siin pole naabreid ka."

Vaatamata eelõeldu näilikule pahatahtlikkusele ei arva ma siiski (nagu arvasid paljud peale "Febrise" linalejõudmist), et "Süü" on film, mis võinuks parem sündimata jääda. Puustusmaa ei tõestanud end seegi kord veel terast tähelepanu vääriva lavastajana, kuid tegi ometigi märgatava kvalitatiivse hüppe. "Süü" on juba teos, mida on võimalik filmi moodupuude järgi hinnata.

Ervin Õunapuu loominguline polüfunktsionaalsus oleks kahtlemata teema omaette, kuid piirdugem siinkohal vaid ühe selle viljaga. Lühifilmi "Aaria" stsenaristi, kunstniku ja lavastajana pakub ta meile lugu sellest — tsiteerides tema enda sõnu —, mis võib juhtuda inimesega, kui ta jääb liiga kauaks üksi elama.

Liiga kauaks üksi jäänud on ooperimaaniak Jonas (Ain Lutsepp) ja juhtuma hakkab siis, kui tema öisesse melo-orgiasse kistakse juhuslik mööduja Alfred (Aleksander Eelmaa) — mees, kelle missiooniks on mööduva rongi aknast teepervel lehvitalvale lapselapsele vastu viibata. Oma otsustustes jumalikesse kõrgustesse tõusnud Jonas (tahes-tahtmata meenub Lutsepa roll Tõnu Virve "Luukases") köidab "variseri ja lapsepetja" kinni ning kui tüdrukutirtsu ingliahälne telefonikõne (taas üks lunastav *deus ex machina!*) Alfredi missioonilt tähenduse röövib, laseb Jonas nende kahe maailmal ka sõna otseses mõttes õhku lennata.

Võrreldes "Süü" volavusega on "Aaria" maniakaalselt rahutu ning intensiivne. Sestap mõjub "Aaria" sisemise keemise peadimine plahvatussega (Puustusmaa filmis teatavasti püssipauguga) mõnevõrra orgaanilisema kulminatsioonina, ehkki see pressib samas loo kohatult konkreetsesse raami. Aga see on ju enamiku debüütlavastajate igihaljas

"Süü". Elina Reinold (Tütar). "Me tegime autoavarii. Isa oli roolis, ta ei olnud päris käine. Ema sai surnu ja mina enam ei näe. Siin ei ole kedagi, me oleme siin kahekesi. Kunagi üks vana mees käis, aga see pole enam ammu tulnud. Ilmselt on surnud."



omapära, et loo finaalis ei püüta otsi mitte üksnes kokku tõmmata, vaid tehakse neile kindluse mõttes veel ka mitu umbsõlme peale.

Tallinna filmifestivalil pärjati Sulev Keeduse "Georgicat" eriauhinnaga "visuaalse mõjuvuse eest". Meie viimaste aastate lühifilmide konkurentsiväärik "Aaria" mingit samalaadset esiletõstmist ja ei arva, et seda ainult tänu Rein Kotovile, kes mõlema mainitud filmi kaamerapilid taga oli. Õunapuu sürrealne keskkond haakub sedavõrd loomulikult loo õhustikuga, et silub *story* ilmset ülekonstrueeritusest tulenevad konarused peaaegu tajumatuks.

Lühifilmilise saatus on tulla ja minna, jätmata endast maha täispika mängufilmiga võrreldavat jälge. Kuid teisalt on see kodumaise filmikunsti ainus võimalus elus püsida, värsket verd sisse tuua ning ideid liikumises hoida. Kui võrrelda Puustusmaa "Süüd" ja Õunapuu "Aariat" eesti kino organismi paisatud batsillidega, siis on neil kindlasti oma osa selle organismi elujõulisemaks ja viirustele vastupidavamaks muutmisel. Nagu kõigel uuel ja omanäolisel.

ANDRES PUUSTUSMAA on sündinud 19. juulil 1971 Tallinnas. Lõpetanud 1994 EMA lavakunsti-kateedri näitlejana, samast aastast töötab Eesti Draamateatris. Filmid: "Armatsioonid" (1996, autor; stsenaarist ja režissöör koos Kalev Lepikuga; ETV ja heategevusfond "Kultuuriüliõpilane", lühimängufilm); "Febris" (1997, stsenaarist ja režissöör; "Aristo", lühimängufilm), sama filmi lühendatud 30-minutine versioon kannab pealkirja "Palavik" (1998); "E2—E4" (1997, produtsent, režissöör: Raimo Pass; "Paabel-Visioon", lühimängufilm); "Süü" (1997, stsenaarist ja režissöör; "Paabel-Visioon, lühimängufilm); "Virtuoso" (*The Virtuoso*, assistent massistseenide alal, režissöör: Aleksander Buravsky; mängufilm).

ERVIN ÕUNAPUU on sündinud 30. juulil 1956 Raplas. Lõpetanud 1974 Rapla keskkooli. 1977 debüteeris Tartu kunstinaäitusel, tema personaalnäitused (akvarellid) on toimunud Tartus ja Tallinnas ning mitmel pool välismaal, osalenud hulganisti rahvusvahelistel näitustel paljudes maades. 1981 alustas teatrikunstnikuna "Vanemuises", nüüdseks kujundanud üle 60 lavastuse, sealhulgas viis ooperit. Avaldanud romaani "Olivia meistrikläss" (1996), ilmumas valik lühijutte "Eesti gootika" (1999), teinud kaastööd ajakirjadele ja ajalehtedele. Teatrilavastused (kaas)autori, kaaslavastaja ja kunstnikuna: "Sannikovi maa armastajad" (1994, koos Toomas Saareperaga), "Kruppi viimane lint" (1994, koos Toomas Saareperaga), "Vincent van Goghi tundmatud aastad" (1994, koos Toomas Saareperaga), "Noa laev" (1995, koos Toomas Saareperaga), "Immelmanni sõlm" (1996, koos Toomas Hussariga), "Tule minuga lendama" (1998, koos Toomas Hussariga). Filmid: "Mardipäev" (1989, kunstnik, režissöör: Jaan Kolberg; "Tallinnfilm", lühimängufilm), "See kadunud tee" (1990, kunstnik, režissöör: Jaan Kolberg; "Tallinnfilm", mängufilm), "Võlausaldajad" (1992, kunstnik, režissöör: Jaan Kolberg; "Arcadia", mängufilm), "Jüri Rumm" (1994, kunstnik, režissöör: Jaan Kolberg; "Kolberg & Vester", mängufilm), "Linnapea ehk hirmu põhi-vormid" (1997, kaasstsenaarist ja kunstnik, režissöör: Toomas Hussar; ETV "Teleteater", videomängufilm), "Kuuskümmend aastat sekundis" (1997, režissöör ja kunstnik; ETV "Teleteater", videofilm), "Aaria" (1997, stsenaarist, režissöör ja kunstnik; "Allfilm", lühimängufilm), "Süü" (1997, näitleja, režissöör: Andres Puustusmaa; "Paabel-Visioon", lühimängufilm), "Kõrbekuu" (1999, stsenaarist ja režissöör; "Allfilm", lühimängufilm).

S. T.

"Aaria", 1997.

Režissöör Ervin Õunapuu.

Aleksander Eelmaa (Alfred) ja Ain Lutsepp (Jonas von Richthoffen). Alfred: "Ma ootan varahommikust rongi. Mul on väike tütre tütar, tema nimi on Olivia. Ta on seitsmeaastane. Tä on terve, ilus, tark, kuid väga õnnetu. Tema koolitee läheb raudtee äärest mööda, seal on ülesõidukohal, laps seisab raudtee ääres, rong tuleb, laps lehvitab rõõmuga, keegi ei lehvita vastu. Süs ma mõtlesin, et tulen, istun rongi ja lehvitan. Ma sõitsin siia." Parun von Richthoffen: "Raisk, lähed ja lehvita. Või niimoodi, meister oled last petma. Kuradi räabakas."



KAKS TÕHUSAT "EESTI KESKMIST"

"ARUANNE". Stsenarist, režissöör ja produtsent Peeter Tammisto, operaator Urmas Lepp, operaatori assistendid Roland Adamson ja Raivo Möllits, valgustaja Roland Tiik, kunstnik Harry Lepp, kostüümid: Tuuliki Tolli, rekvisiitor Vassili Raud, grimm: Kristel Kärner, režissööri assistendid Kalle Käesel ja Mikk Rand, muusika: Meelis Salujärv, heli: Mati Schönberg ja Ain Lepp, montaaž: Kersti Miilen ja Peeter Tammisto. Osades: Hendrik Toompere *jun*, Ago Anderson, Tarmo Männard, Rasmus Lepp, Toomas Suuman, Raimo Pass, Nataša Šaronova ja Anu Völmer. 35 mm, 10 min 45 s, mustvalge. © "Rühm+0", 1997.

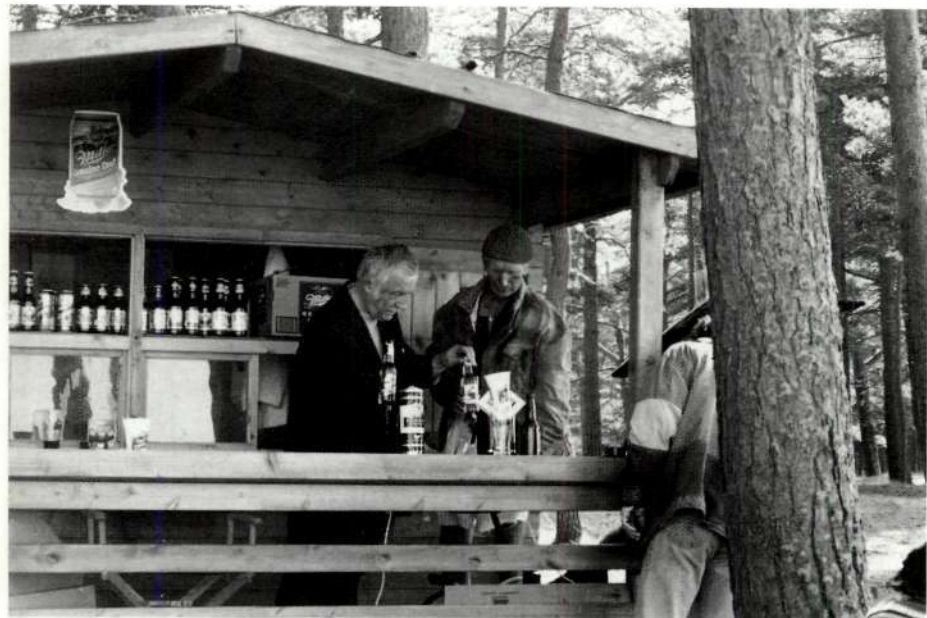
"E2—E4". Režii ja muusikaline kujundus: Raimo Pass, stsenaarium: Mart Kivastik, kaamera: Ivar Murel, montaaž: Lauri Laasik, kunstnik Toomas Hörak, helirežii: Mart Otsa, Henn Liiva ja Mati Jaska, musitseerijad: Memphis Slim ja Andrus Rannaääre, grimm: Kristel Kärner, administraator Kärt Johanson, assistent Janek Viilma, produtsent Andres Puustusmaa. Osades: Ain Lutsepp, Aarne Üksküla, Emil Rutiku, Guido Kangur, Tõnu Mikiver, Angelina Semjonova, Robert Gutman, Andres Puustusmaa, Avo Sirp. Video Betacam SP, 25 min, värviline. "Paabel-Vision", 1997.

"E2—E4", 1997. Režissöör Raimo Pass. Aarne Üksküla ja Tõnu Mikiver (maletajad). "Ma kohendasin."
— "Oda oli Harald kolmel."

Kirjutada kahest filmist, mis üheskoos kestavad alla neljakümne minuti, ei ole teab kui kerge. Või vähemasti raskem, kui alguses arvata. On ju lühimängufilmi žanr samasuguses olukorras nagu novell kirjanduses või etüüd muusikas. Mõned klassikalised lahkamised välja arvatud, pole kriitikuil kombeks neid üksikult (lahus sama autori loodud teistest novellidest või etüüdidest) vaatluse alla võtta. Nüüd peab seda tegema. Paratamatult kerkib küsimus sellise tegevuse mõttekusest.

Viimane küsimine aga tundub kaunis jumalavallatu, kui projitseerida see eesti filmikunsti kiratsevale taustale. Enamik kohalikke šedöövreid — dokumentaale, mängufilme, animatsioonist rääkimata — ongi ju rüütatud väikevormide ahtasse rüüsse. Ja mitte ainult šedöövrid. Ka keskmised, kehvapoolsed ja päris halvad filmid kannavad sama vormi. Kui väikefilme ei märgataks, jääks enamik kodumaise filmi kriitikat kirjutamata.

Sellejärele pole käesoleva kirjutise eesmärk osutada Peeter Tammisto "Aruande" ja Raimo Passi "E2—E4" tugevatele ja nõrka-



dele külgedele. Debüütfilmide puhul, mida mõlemad juhtumisi ju on, oleks selline näpuga näitamine kohatu. Liiasi pole need esikfilmide kohta sugugi mitte nõrgad tööd, vaid korralikult teostatud lavastajaülesande, isikupärase näitlejatööde ning kompaksete stooridega filmilood. Ei saa öelda, et tegemist oleks tippudega. Pigem saab rääkida tõhusast eesti keskmisest.

Väike on ilus?

Kohe aga tekib uus küsimus. Väga laias laastus vaadatuna on üheksakümnendate eesti filmikunstis suudetud teha aastas keskmiselt üks või kaks kodumaist täispikka mängufilmi, kümnekond dokumentaali, teist sama palju lühifilme (kui lisada telefilmid ja -lavastused) ning viis—kaheksa nuku- ja joonisfilmi. Kas sellise minimumdeli puhul üldse mingist "keskmisest eesti filmist" juttu olla saab?

Tundub, et siiski. Ja seda nii filmide sisemisest kui ka välisest dünaamikast lähtudes.

Juba lühifilmi vorm üksi tingib teatud keskmistamistendentsi. Olgu nende täispikkadega kuidas on, lühifilmide puhul näikse eesti kultuuril kapitali jaguvat. Sestap on tegemist enam-vähem elujõulise haruga, mida viljelevad nii Arvo Iho andekad filmitudengid kui ka selline tuntud tegija nagu Peeter Simm.

Selline (usutavasti toetusejagajate?) väikevormi lembus näikse aga olevat salakaval asi. Tõsi, filmide tegemise kultuur hoitakse nende abiga alles. Kellel saab midagi selle vastu olla, kui noore andeka tegija käe all valmib esimene või teine lühifilm? Ent kõigele vaatamata jääb selline tegemine pelgalt näpuharjutuseks. "Eesti Ekspressi" "TV-nädala" intervjuus tõdeb Hendrik Toompere, kes osaleb korraga kolmes sellises teoksil olevas töös (!), et lühifilmid lõhestavad ning kokkuvõttes jääb valdavaks ikka mingi rahuldamatuse tunne, mida tema arvates tundvat nii näitlejad kui ka režissöörid.

Mis puutub vaatajasse, siis tema ei tunne midagi. Kommunikatsiooniahel sulgub temani jõudmata. Juba aastaid on keskmise eesti filmi puhul — vaadeldavad kaks pole mingi erand — tegemist tüüpilise autokommunikatsiooniga, kus üksteise filme vaatab vaid asjast huvitatute kitsas ring, kui juhuslik televisioonis näitamine välja arvata.

Kaks lugu

Oleks tarvis rõhutada, et ei "Aruanne" ega ka "E2—E4" pole kokku juhtunud sarnasuse alusel. Tegemist on kahe erineva filmikeele ning kahe erineva, ent sisemiselt tervikliku looga.



"E2—E4". Guido Kangur (veel üks kirklik raha peale malet mängija). "Fisher laskis ka Laskeril kolm tundi oodata. Pold häbi ollagi. Lasker istus seal, laamendas, jagas autogramme, luges lehti, puhus meestega juttu. Lõpuks Fisher tuli ja tegi mati talle. Lasker rabas malelaua, jooksis metsa, välja ei tulnudki enam."



"E2—E4". Emil Rutiku (pidev võitja males, hüüdnimega Tüürklane). "Julia, sul lähevad leivad haisema. Vanamees läks peltsa. See leht on sinu nina jaoks liiga väike."

Arvo Iho õpilase Peeter Tammisto "Aruanne" nägi ilmavalgust tema kursuse-töona. Väljapeetult tummfilmitehnikas mustvalgete kaadritega kümneminutine lugu on lõõtspillimängijast (taas Hendrik Toompere), kes ühel ilusal varahommikul oma tüdruku kõrvalt sängist kistakse.

Mustade kõvakübaratega kafkalikud mehed (Raimo Pass ja Ago Anderson) lohistavad õnnetu häbiposti, kus nende ülemus (sama kafkalik Toomas Suuman) loeb ette kohtuotsuse ning koos väiksekasvulise habemiku (Tarmo Männard) ja kolme mungaga tehakse lõõtsamehele üheskoos häbi-häbi. Taas kodus, avastab mees õudusega, et aeg on vahepeal õige kiiresti edasi liikunud —



"Aruanne", 1997. Režissöör Peeter Tammisto. Nataša Šarounova (kaunis naine, kes lepib kõigea).

tüdrukust on saanud noor abielunaine, kellel nüüd juba kaks last ning habemikust abikaasa. Nii ei jäägi vaesel mehel muud üle kui oma lõõtsmoonik ühes võtta ja astuma hakata. Ukse taga ootavad teda aga kõvakübaratega mehed...

Kui Tammisto filmis võiks tegu olla veidi teisendatud muinasjutuga noormehest, kes "haldjariigis" käies elu maha magas, siis Raimo Passi malefilm "E2—E4" on pigem lugu Lumivalgekesest ja seitsmest põialpoisist (paralleel tülitseva Eesti maleliiduga on eba-kohane: film valmis tükk aega varem). Niisiis: Mart Kivastiku novellile vastavalt peab imekauni Läänemere kaldal imekaunis Julia malekohvikut. Kuus päkapikku mängivad türanliku Türklase (Emil Rutiku) eestvõttel malet, seitsmes (Andres Puustusmaa) aga kiitseb kõrvalt.



"Aruanne". Ago Anderson ja Raimo Pass (karistajad).

Saabub Prints ehk Võõras (Ain Lutsepp) — küll mitte valge hobuse seljas, aga valges ülikonnas ikkagi. Ta kummutab naeratades klaasitäie vett ja võtab samuti ette malepartii, tehes šahh-mati kohalikule türgi tšempionile ning Lumivalgekesese favoriidile. Töö tehtud, vajub mees jälle välgusähvatusel merre, pidades jahmunud malehuvilistele kõne nende eluviiside kahjulikkusest.

"Aruanne". Nataša Šarounova, Anu Volmer, Tarmo Männard ja Rasmus Lepp. Kui peategelane jõuab mõistuloos lühikese äraoleku järel taas koju, on möödunud justkui hulk aastaid ning tema kallim rajanud ammu perekonna.



Teine Tegelikkus murrab sisse

Erinevatest lavastajakäekirjadest hoolimata võib tunnetada teatud ühisjooni. Kõige üldisemalt on selleks äratuntavalt eestilik olustik ja eesti näitlejad.

Seda nagunii. Ent kokkupuutepunkte leiab ka lugude tasandil: mõlemal puhul on tegelasteks n-ö väikesed inimesed, kelle piskesse ellu tungib Teistsugune Tegelikkus — "Aruandes" mustade kõvakübarate, "E2—E4s" suure ja valge Vööra kujul. Nad ilmuvad ei tea kust, näitavad väikestele inimesele koha kätte ja lahkuvad taas ei tea kuhu. Kes nad on ja mis asju ajavad, väike inimene aru ei saa. Nad on Nemad, teistsugused juba oma riiete värvi poolest.

Filmis on nende ülesandeks käivitada tegevuse mootor, panna asjad liikuma selles suunas, kus nad liikuma peavad. Nende sissetoomine annab tegevusele teise mõõtme, laseb lugusid mitmeti mõista ja kirjeldada (eespool toodud variandid on vaid üks võimalus paljudest). Mis aga peamine — nii laseb ennast aimata teatud eluabsurdi tunnetus, mis ühel või teisel kujul on omane just keskmisele eesti (lühifilmile). Uuematest filmidest lähtub vaid Mart Kivastiku "Isa" eluliselt pinnalt, ülejäänud puhkudel peab reaalselt ikka olema antud teatud nihkega. Ilma selleta polekski film nagu enam "see".

Aja märk? Kes teab. Igatahes on vaadeldud linalood selleski mõttes kaks keskmist eesti filmi. Heas mõttes keskmised.

PEETER TAMMISTO on sündinud 24. juulil 1963 Torontos. Lõpetanud 1986 Toronto ülikooli ehitusinsenerina. Aastail 1993—1995 õppis vabakuulajana Tallinna Pedagoogikaülikooli filmiosakonnas. Praegu töötab stuudios "Rühm+0" režissööri ja produtsendina. Teinud kuueeminutilise lühimängufilmi "Kaevaja" ("Rahumäe"), 1993. Tammisto oli Ernst Jaaksonist rääkiva dokumentaali "Mission Impossible" (1995) režissöör koos Mark Soosaarega. "Aruanne" (1997) on tema teine autorifilm. Ekraaniteos võitis augustis 1997 Soomes Raumas toimunud "Sinise mere" filmifestivalil II auhinna noorte režissööride kategoorias ning sama aasta novembris New Yorgis East Village'i filmi- ja videofestivalil žüüri auhinna.

RAIMO PASS on sündinud 22. septembril 1961 Tallinnas. Lõpetanud 1984 Tallinna Konservatooriumi lavakunstikateedri näitlejana, samast aastast töötab Eesti Draamateatris. 1993. aastal tegi ta koos Mart Kivastikuga 34-minutilise telelavastuse "1979". Kivastiku novelli põhjal valminud "E2—E4" on tema esimene lühimängufilm.

S.T.

TARMO TEDER

VEEKAHUR JA NOORED BURLAKID

"POMMIRÜHM" (originaalpealkiri *Bomb Squad*). Režissöör ja operaator Rein Kotov, filmidirektori abi Natasha Sweeney, heli: Ivo Felt, II operaatorid Rein Pruul ja Gareth Morris, helirežissöör Martin Low, *On Line* montaaž: Tristram Harris, kaasprodutsent Rosemary Forgan, monteeriija Harry Kyle, tegevprodutsendid Graham Addicott ja Paul Anderson, produtsent Pille Rünk. Video Betacam SP, 48 min, värviline. © First Freedom Productions koostöös "Allfilmi" ja Baltic Media Centre'ga telekanali Discovery Channel jaoks, 1997.

"LAEVAD VÕIDU" (originaalpealkiri *Tall Ship*). Režissöör ja operaator Rein Kotov, II operaator Gareth Morris, heli: Ivo Felt, monteeriija Harry Kyle, helirežissöör Martin Low, filmidirektori abi Natasha Sweeney, kaasprodutsent Rosemary Forgan, tegevprodutsendid Graham Addicott ja Paul Anderson, produtsent Pille Rünk. Video Betacam SP, 48 min, värviline ja mustvalge. © First Freedom Production koostöös "Allfilmi" ja Baltic Media Centre'ga telekanali Discovery Channel jaoks, 1997.

"Bomb Squad" ("Pommirühm") ja "Tall Ship" ("Laevad võidu") on mõlemad 48-minutised "Discovery" telekanali jaoks tehtud dokumentaalfilmid, mille režissöör ja operaator on Rein Kotov.

Kolme ossa liigendatud "Pommirühm" näitab Tallinna eridemineerijate rühma igapäevast närvipingelist tegevust, avab nende töövõtteid ja laseb asjaosalistel jagada väikeste üldistustele pretendeerivaid lühikommentaare.

Samuti kolmeosaline "Laevad võidu" kujutab kadettide/kursantide elu legendarsel purjelaeval "Krusenstern" ja avab meremehe alghariduse omandamise olemust, kusjuures sõna saab veelgi rikkalikum buket "Krusensterni" ja mereharidusega seotud tegelasi.

Mõlemad on n-ö objektiivsed, laiale televaatajale huvi pakkuvat inimtegevust rohke pildi ja piisava sõnaga tutvustavad autoridokumentaale, milles ei karga silma lavastuslikku punnitamist. Kahtlemata on Kotov neis filmides siin-seal püüdnud natuke toonitada või vähemalt aktsentueerida tõsielu mingit tahku, kuid hoidunud seejuures tegelikusse kunstlikult vahele pistetud episoodidest. Vaadates filme videoes kiirtempo (see lubab teha mõningaid üldistusi lavastaja vormilise



"Pommirühm", 1997. Režissöör Rein Kotov. Järe-kordne pomm on Lasnamäel hävitustööd teinud.



"Pommirühm". Pommiekspertid proovivad selgust saada, milline lõhkekeha oli paigutatud autosse, ja kuhu kohta.

ja taktikalise käekirja kohta), võib järeldada, et just pildirea järjestusega tahab dokumentaalfilmi režissöör rõhutada üht või teist suhet kollektiivis, inimese seisundit ja eelkõige pakkuda võrdlust. Tõsielu serveeriva lavastaja mõju jääb aga kaudseks ning on vähe tõenäoline, et sajad ja tuhanded passiivselt audiovisuaalinfot vastu võtvad televaatajad neid sordiini alla jäävaid montaaž-individaalsusi adekvaatselt teadvustavad. "Discovery", kus mõlemat filmi juba kolm korda on näidatud, pole koht subjektiivsete soolode jaoks, vaid populaarteaduslikult hariv meelelahutusliku kallakuga meedium ning kõrgelt koteeritud telekanalise pääsemine osutab selles filmižanris režissöör-operaator Kotovi professionaalsele tasemele.

"Pommirühm" näitab mehiste tegutsemist maal, merel, tules ja vee allgi. Uus, avatud ühiskond tõi meile käitumisvõimaluste avardumisega kaasa ohtralt pommiplahvatusi. Tallinna pommirühm on üks iselaadne ühiskonna valvekoerte ja sanitaride salk, kus kaua ei kaaluta. Kui

jälle kusagil plahvatus kärgatab, antakse häire ja sõidetakse kas auto või helikopteriga kiiresti kohale. Uuritakse mingit vrakiks põlenud mersut või varisenud ühikaseina, otsitakse jälgi ehk nõela heinakuhjast. Paljunäinud televaatajat on raske šokeerida, aga empaatiliselmal peaks ka Läänes vähemalt mingi masendus ikkagi tekkima.

Mati Mullas selgitab, et Tallinna pommi-rühma põhitegevusala on pommiühvarded, pommi-kahtlused, pommitehniline kontroll, lõhkeseadeldised. Kohe pistetakse igaks juhuks vahele laulva revolutsiooni aegsed dokumentaalkaadrid. Läänlasele, kelle peas on Balkan ja Baltikum ühes pajas, on vaja nii pildis kui sõnas anda linnulennulis-ajalooline ülevaade Balti riikide iseseisvumisest ning kommenteerida poliitilist, majanduslikku ja kultuurilist olukorda praeguses Tallinnas. Toppida kõrva ja silma karmivõitu reaalselt laga, mis jäänud maha NSVLi sõjaväest.

Õises tulikirjas "Casino" annab vihje vene maffia olemasolule ja tegutsemisele. Seda kinnitab soliidset kõnelev Thomas Lane Bradfordi ülikoolist. Suuresti allilma kätest ju need teinekord tapvad kärgatused tulevad. Siseministeriumi kantsler Vahur Glaase nendib, et pommiplahvatused kioskite ja lokaalide juures ning autode all või sees muutusid aktuaalseks uues poliitilises süsteemis. Tänu ETV või siis "Maurumi" arhiivile näeme "Pommirühmas" legendaarset Arne Lokki, kes tegutseb Kalamajas veel terve mehena. Pärast saatuslikku plahvatusi kätetu ja pime, kuid truuult mundris Lokk ütleb, et tema pole ise oma õnnetult lõppenud karjääri alustanud, vaid seda tingisid kurjategijad. Vapper mees kõneleb aktsendi ja grammatiliste konarustega, kuid väga rahulikult ebaõnnestunud demineerimisest, näidatakse jube-daid pilte sellest õhtust musta "Mercedese" juures. "Väga raske on leida, kes seda tegi. Vintpüss jätab ballistilise jälje, lõhkeaine ei jäta mitte midagi," ütleb Lokk.

Operatiivselt on jaole saadud restorani "Ervin Tex Mex" ette, kus tehti teine tapmistakse Meelis Laole. Jõusaalist tulnud mehed on vägagi verised, kuid siiski elus. "Riik ei suuda tagada täielikku maksimumkasmist, millest tuleneb suur kasum. Kasumijaht tingib väljapressimisi. Keegi tahab kasu, haarata tema mõjupiirkonnad ja tulud," selgitab kriminaalpolitsei direktor Andres Anvelt. Kaitsepolitsei peadirektor Jüri Pihl ütleb, et nende andmetel on Eestis igal aastal tehtud 50–60 distantsjuhtimisega pommi, mis lähevad edasi Venemaale.

Tallinna pommirühma pealiku Margus Kurvitsa sõnul panevad neid plahvatusi toime kindlad grupid — kellad, kapslid ja mehhanismid korduvad. Ingliskeelne diktortekst annab koos pildiga detailsema ülevaate pommi-de panemise meetodikast. Samas on pommirühma käsutusese hale riistvara, mille kolmeks vaalaks on "Pommirühma" põhjal aotauluse uurimise peegel, turvas-kafander ja veekahur. Kärsitsi võib demineerija lõhkekehale läheneda ainult siis, kui ohus on paljude inimeste elu. Ülejäänul juhtudel peab kasutama veekahurit. Ja nõnda tõusebki veekahur ehk nn *waterygun* eridemineerija tähtsaimaks abiliseks. "Pommirühma" teises osas, mis käsitleb

eridemineerijate väljaõpet (lõhkamise õpetamine, jälgede uurimine, mõõtmine, järeltuste tegemine jms), näidataksegi selle torutaolise ja justkui põlve otsas ise meisterdatud veekahuri otstarvet. *Watergun* suunab oma laenguga vee oletatavale pommile ja destrueerib selle, aga trepikojas kahtlaselt vedelevast diplomaadikohvrust tuleb välja dokumentide lasu.

Pommirühm teeb Kotovi kohati seletavalt üksikasjadesse laskuvas filmis oma pealtnäha rutiinset tööd: otsib läbi restorani, kaubamaja; koer nuusutab üle kõik kaubad, läbi vaadatakse kool — samas käratsevad lapsed hoovis piirde taga. Näidatakse õppehäiret reisilaeval "Meloodia", inimeste evakueerimist, efektselt laskumist kopterilt. Tehakse kahjutuks sõjast jäänud mürske ja miine.

Kolmas osa näitab veeluseid otsinguid, tuukrid uurivad vaate ja rauakolakaid, otsivad miine, mille poolest Balti meri on ikka veel rikas. Kaido Peremees annab inglise keeles ülevaate koostööst lääne spetsialistidega. Lisaks esimeses osas juhuslikult plahvatuskohast merel mööda libisevale suurele reisilaevale, on ka kolmandas küllalt esteetiliselt ja müstiliselt, piisavalt valgustatud, selgeid ja detailseid allveekaadreid (näiteks kaladest), mille võtsid üles tuukrid.

Koit Pikaro hindab pärast mingit rasket kuritegu kolme liiki ekspertide tööd: kohtuarstide, ballistika- ja pommiekspertide tööd. Balzac on öelnud, et politsei (küllap siis ka ekspolitseinik) kahtleb kõiges ega usu mitte midagi. Mine tea, kas nad ennastki usuvad, aga demineerija pole politseinik.

"Demineerija töös käivad paaris maksimumaalselt eluohtlik situatsioon ja väike nali. Mõlemal juhul peab ta käituma professionaalselt," ütleb Glaase.

"Pommirühma" peategelaseks tõuseb sümpaatne ja oma asjalikkusega usaldusväärseks mõjuv pommirühma spetsialist Arno Pugonen, kes tunnistab: "Sel hetkel, kui tööd teed, hirmu juurde ei lase. Aga teinekord pärast tööd vabal ajal lödvaks lastes tuleb see hirm topelt tagasi." Filmi lõpus võtab Pugonen kokku: "Nii imelik kui see ka pole — see töö ikkagi meeldib meile, ja kui sa oled ära suutnud hoida suurema õnnetuse, siis seda tunnet on hiljem väga raske millegi muuga võrrelda." Arne Lokk põhjendab oma elukutsut: "Teate, ma olen võib-olla banaalne, aga meil on väga noor riik, kuid ma olen oma riigi patrioot. See on üks asi. Ja teine asi on see, et ma olen inimene ja ma ei saa näha, kuidas, vot, niisama panevad pommi. Pärast saavad kannatada lapsed ja naised. Ma lihtsalt ei saa aru."

Võrreldes "Pommirühmaga" tundus "Laevad võidu" mulle vähem huvitav, kuid mitte igav. Tallinnast Peterburi alluvusse üle viidud neljamastilise "Krusensterni" pardal keerlev vileveepal kursantide elu hakkas filmis korduma. Piiratud laevaterriitoorium tingis kaadrikeskkonna ühelaadust, kuid seda ruumilist kitsendust püüti avardada "Tallinnfilmi" (1970-ndate algus) arhiivist pärit ajalooliste mustvalgete dokumentaalkaardritega. Ka anti palju tähtsust sõnale. Näiteks Peter Smales kiidab mereharidust, diktora teatab laeva parameetrid ja peab "Krusensterni" üheks maailma ilusamaks laevaks. Vana mereajaloolane Alex Hurst avab merehiu minevikku. Diktora räägib, kuidas laev venelaste kätte läks. Kohe marsivadki merekooli kursandid kätega koomiliselt vehkides — mingil paraadil rühivad kõrvuti 1,5- ja 1,9-meetrised

"Laevad võidu", 1997. Režissöör Rein Kotov. Neljamastiline "Krusenstern", mida paljud peavad maailma kõige ilusamaks purjelaevaks, on oma rohkem kui kaheaja meeskonnaliikmega suurte laevade (Tall Ship) kategoorias kogu maailmas suuruselt teisel kohal.



kasvandikud. Erariides vene merekaru ei varja uhkust, et laev sertifitseeriti Londonis. Gradueeritult üksikasjalikumaks minnes avatakse kollektiivset tegutsemist, selguvad kursantide ülesanded. Vaheldusrikaste rakussidega näidatakse ikka ja jälle põhimõtteliselt rutiinset ja kondiaurust purjelaevatööd: ronimist mõõda maste, poome ja redeleid, rehvimist ja purjede heiskamist, kambaga vintsi kerimist, köite sikutamist — poisid nagu noored burkladid! Viiekümne meetri kõrgusel tuules ja tormis kõikudes “kasvatavad nad iseloomu ja vaprust”, nagu sedastab kapten Gennadi Kolemenski. “Praktika, töötavad õlg öla kõrval, oled valmis töötama merel, kollektiivsustunne, merel peab olema alati üks, seal pole kohta eraldi seisvaid isiksusi!” — püüab kõrv kapteni jutust. (Lõpus arvab ta, et “Krusenstern” on väga vajalik ja mereõppeks nõutav alus, mis võiks veel oma viisteist aastat sõita.)

Aerovõtetega eemaldub Kotov ruumiliselt ahtast ja ühehüljalise kaadrikeskkonnaga laevast ja näitab panoraamis täispurjedes iludust “Krusensterni”.

Vaheldumisi saavad sõna pootsmanid — üks on asjalik habemega armeenlane, teine hipilaadselt pikajuukseline leedulane. Parasjagu käib ka rahvusvaheline võidusõit “Cutty Sark”, mida tutvustavad ladusa jutuga Smales ja mitmed teisedki. On tähtis, et tuhanded noored kursandid ja ekipaazid omavahel suhtlevad ja üksteisemõistmist arendavad. Noortes meremeestes paistab sunnitud indu. Kuigi üks kursant mainib ka romantikat, teab ta kaaslane Vadim oma kohustusi. Õigustest pole juttugi, prevaleerib nüri ja koomilinegi kambatöö, mille sügavam eesmärgipärasus ja tulevikku suunatud otstarve filmist hästi välja ei tule.

Kuigi pildi ja teksti doseeritud suhe ja montaažiprintsiip põhimõtteliselt korduma kipuvad, püüab Kotov sellest homogeenselt kollektiivist individuaalsusi kergitada. Ent need karakterid jäävad hollywoodliku ülelibisevusega markeerituks. Aga ega tihke aines ning sajad ja sajad palged annagi teist võimalust, hea et niigi. Meretundlikele inglastele võiks see küll huvi pakkuda.

“Krusensterni” tääv löikab uhkelt vett, ankrukett ripub kaardus. On näha, et Kotov on

Režissöör ja operaator Rein Kotov väärrib tunnustust nii telekanali “Discovery” tellimisel tehtud dokumentaalidega kui ka Sulev Keeduse “Georgica” ülesvõtjana. Tõnu Talivee foto



intensiivselt plaane otsinud, rakursse leidnud, ent pildiline dünaamika vaheldub juturikka staatikaga. Öeldakse, et see on väga suurte mõõtmetega jaht, millel kehtivad kõik purjetamise põhialused. Järgneb aerovõtte pealesõiduga laevale, kus Andrei vahelduseks sardiine püüab. Vadim räägib lippudest, mida ise õmmeldakse ja mille ülesriputamiseks 57 meetri kõrgusele mastitippu ronitakse. Leiva-küpsetaja Picketov aga allub oma sõnal ainult kaptenile, teda tekiküürimisega ei loksutata. Kotov näitabki õhtust kursandite pidu ja kitarrinistamist, mille katkestab häire — ning jälle on käed-jalad rutiinset ja rasket tööd täis. Puusepp Lev Orlov aga puhub selle peale metsasarve.

Kolmas osa näitab Hursti arhiivist saadud 30-ndatest aastatest pärit kaadreid, mil pardal peeti sigu, kes vabalt tekil jalutasid. Siis näeme mehist rutiini mastidel, mille kinnituseks on Kotov püüdnud efektsed kaadri, kus poisid nagu pääsukesed traadil reas üleval ilusasti ajastatud ühisliigutustega purje rullivad. Aga laeval on ka aastast 1959 kaks diiselmootorit; praegused, 1993. aastal paigaldatud, võivad oma 2000 hobujõu ja kahe vindiga 11,5-sõlme (21,3 km/h) sõitu teha. Kolmas tüürman tutvustab navigatsioonikaarte. *More — eto serjoznoje delo!*

REIN KOTOV on sündinud 17. veebruaril 1965 Raasikul. Lõpetanud 1992 ÜRKI Moskvas operaatorina. Aastail 1988—1993 töötas “Tallinnfilmis” mängufilmide operaatorina, hiljem vabakutseline filmioperaator.

Filmid: “Õnnelik lapsepõlv” (1988, operaator, režissöör: Jaan Kolberg, lühimängufilm), “Mardi-päev” (1989, operaator, režissöör: Jaan Kolberg, lühimängufilm), “Teenijanna” (1990, operaator, režissöör: Veiko Jürisoon, lühimängufilm), “Iga-ühele oma” (1990, operaator, režissöör: Hardi Volmer, lühimängufilm), “See kadunud tee” (1990, operaator, režissöör: Jaan Kolberg, mängufilm), “Daam autos” (1992, operaator, režissöör: Pieter Urbla, “Freyja Film”, mängufilm), “Armastuse lahinguväljad” (1992, operaator, režissöör: Valentin Kuik, mängufilm), “Võlausaldajad” (1992, operaator, režissöör: Jaan Kolberg, “Arcadia”, mängufilm), “Tallinn pimeduses” (1993, operaator, režissöör: Ilkka Järvilaturi, “FilmZolfo”, “Filminor”, “EXITfilm”, mängufilm), “Vene metalli ja US dollari suudlus” (1993, operaator, režissöör koos Artur Talvikuga, “EXITfilm”, dokumentaal), “Jüri Rumm” (1994, režissöör: Jaan Kolberg, “Kolberg & Vester”, mängufilm), “Õõliblika jõulud” (1994, operaator, režissöör koos Artur Talvikuga, “EXITfilm”, dokumentaal), “Kirjad Idast” (1995, II võttegrupi operaator, režissöör: Andrew Grieve, “Lantern East”, “Axelfilm”, “EXITfilm”, mängufilm), “Pommirühm” (1997, režissöör ja operaator, “First Freedom”, “Allfilm”, BMC, dokumentaal), “Laevad võidu” (1997, režissöör ja operaator, “First Freedom”, “Allfilm”, BMC, dokumentaal), “Aaria” (1997, operaator, režissöör: Ervin Õunapuu, “Allfilm”, lühimängufilm), “Georgica” (1998, operaator, režissöör: Sulev Keedus, “Q Film”, mängufilm), “Kõrbekuu” (1999, operaator, režissöör Ervin Õunapuu, “Allfilm, lühimängufilm). Filmid, millel stuudiot ei ole märgitud, on valminud “Tallinnfilmis”.

S.T.

SULEV KEEDUSELT 1998. AASTA PARIM FILM

1998. aastal esilinastunud 42 omamaise ekraaniteose hulgast hääletas Eesti Filmiajakirjanike Ühing "Aasta filmiks 1998" Sulev Keeduse mängufilmi "Georgica". 27. jaanuaril andis EFÜ esimees Karlo Funk "Sõpruse" kino *Velvet Lounge*'is filmi autorile audiplomi põhjendusega: "...kui *ex nihilo* loodud visuaalselt ja filosoofiliselt nõudlikule meistriteosele. "Georgica" on tähelepanuväärne ja kordumatu monument niihästi antiikkirjanikule Vergiliusele kui ka eesti autorikino." Diplomiga kaasnes preemia 8000 krooni, rahalise auhinna pani juba viiendat korda välja kino "Sõprus". Nelja-aastase töö tulemusena valminud "Georgica" esilinastus mullu veebruaris Rotterdami filmifestivalil, jaanuari lõpuks oli teost näidatud 18 rahvusvahelisel festivalil, kust ta on toonud koju viis auhinda.

Tugevas konkurentsisis võitis "Georgica" EFÜ auhinna siiski ülekaalukalt. Kandideerisid veel Priit Pärna joonisfilm "Porgandite öö", Jaak Kilmi lühimängufilm "Külla tuli", Mart Kivastiku lühimängufilm "Isa" ja Enn Säde dokumentaalfilm "Nelli ja Elmar". Kinosa "Sõprus" andis Jaan Ruus ühtlasi Enn Sädele üle 34. Chicago rahvusvahelise filmifestivali peaauhinna "Hõbedase Hugo" 30–60-minutiste dokumentaalfilmide kategoorias "Nelli ja Elmar" eest, mille film võitis läinud aasta oktoobris ja mis oli nüüd jõudnud Tallinna.

Nagu viimastel aastatel tavaks, nii selgitas EFÜ hääletuse teel välja ka parimad aasta jooksul kinos ja televisioonis näidatud filmid. Kinofilmide TOP 5 eesotsas on 1. Pedro Almodóvari "Elav liha" (levitaja "Filmimax"), 2.—3. (võrdselt häält) Danny Boyle'i "Trainspotting" ("Filmimax") ja Quentin Tarantino "Jackie Brown" (MPDE), 4. Terry Gilliami "Ratastel Las Vegasesse" / "Hirm ja tülgestus Las Vegases" (BDG) ning 5. Steven Spielbergi "Reamees Ryani päästmine" (MPDE). Kinosa käis Eestis 1998. aasta jooksul 1 054 984 vaatajat (1997 — 973 844, 1996 — 1 022 075), festivalifilme arvestamata esilinastus 83 uut filmi.

Tele TOP 10 etteotsa jõudsid 1. Martin Scorsese "Taksojuht" (TV 3), 2. Federico Fellini "Amarcord" (Kanal 2), 3.—4. Andrei Tarkovski "Stalker" (Kanal 2) ja David Lynch'i "Blue Velvet" (TV 1), 5.—10. Jan Sveraki "Kolja" (Kanal 2), Mike



Sulev Keedus võitis "Georgicaga" teist korda Eesti Filmiajakirjanike Ühingu aasta filmi auhinna.

Harri Rospu foto

Leigh' "Saladused ja valed" (ETV), Luis Buñueli "Viridiana" (Kanal 2), "Akira Kurosawa unenäod" (TV 3), Krzysztof Kieślowski "Kolm värvi: sinine" (ETV) ja Ingmar Bergmani "Persona" (Kanal 2). Ühtekokku esitati Eesti telekanalitel 1998. aastal ca 800 täispikka mängufilmi (TV 3 näitab keskmiselt ühe filmi päevas, Kanal 2 240 uut filmi aastas, ETV demonstreeris mullu 100 pikka mängufilmi.)

EFÜ auhinda antakse välja alates 1994. aastast (1993. aasta filmide eest), nüüdseks kuuendat korda. Varem on selle võitnud Sulev Keeduse dokumentaalfilm "In Paradisum" ("...sovetliku ajajärgu hirmutav armastuslugu, mis alles praegu meieni jõuab, on mõjuv ja arusaamatu kui avangardistlik mängufilm, sest oma infantiilsuses ja irratsionaalsuses on ta tänane tõelisus, postsotsialistliku moraalitu elu peegel ja dokument"); Hardi Volmeri mängufilm "Tulivesi" ("...ühendab kunsti ja komertsi, rahvuslikkuse ja rahvusvahelisuse"); Priit Pärna ja Janno Põldma animafilm "1895" ("...seikleb eelarvamustevabalt kino arenguloos, žongleerib, parodeerib ja teeb trikke, visuaalmõtlemise akrobaatika paneb Lumière'ide kino 100. aastapäeva uues valguses särama"); Jüri Sillarti dokumentaalfilm "Griša" ("...loob meie oma suure režissööri müüdi, teeb seda isikupäraselt ja delikaatses estetiseeritud vormis") ja Mark Soosaare dokumentaalfilm "Isa, poeg ja püha Toorum" ("...kuuendikul planeedist Maa tuttavate kultuuri- ja elulaadi konfliktide käsitlemise eest kibeda mütoloogilise *eastern*'i vormis").

KALU ORRO KANDIKU LUGU



Elmo Nüganen ja
Sirje Moor koos Ly
Lasneri kandikuga
25. novembril 1998
Linnateatris.
Kalju Orro foto

Seda kandikut tahtis Linnateatri piletör Sirje Moor Elmo Nüganenile üle anda pärast "Pianoola" etendust mardipäeval, 10. novembril, aga Moskva lennuväljal oli pianoola vahepeal maha pillatud, pill vajab remonti ning seepärast jäi 10. novembril etendus ära ning kandik sedapuhku üle andmata. Ja juhtuski nii, et alles kadripäeval, 25. novembril tuli Sirje Moor pärast "Pianoola" etenduse lõppu näitetrupilegi ootamatult lavale ja ütles: Tahtsin seda kandikut üle anda mardipäeval, sest just sel päeval oli kahe eesti näitleja sünniaastapäev: Ly Lasner, kunagine Draamateatri näitleja, oleks saanud 97-aastaseks ja Salme Reek — 91.

Ly Lasner ei teadnud Elmo Nüganenist mitte midagi, sest ta suri päev varem, kui sina, Elmo, said viie-aastaseks. Salme Reek teadis ja

tundis sind. Ta hoolis sinust väga. Ta rääkis sinust sageli. Ja eriti palju "Ivanovi" proovidest Draamateatris. Sellest, kuidas sa näitlejatega töötasid, kuidas sa nad helisema panid. Ja ta ütles, et tema jaoks oli suur õnn, et ta sai selles lavastuses veel kaasa mängida. Ta jälgis kõiki su tegemisi. Viimane kord oli ta selles teatrimajas pärast "Pianoola" etendust sind ja kogu truppi õnnitlemas "Baltiiski Domi" teatrifestivali võidu puhul. Umbes pool aastat või veidi vähem enne tema lahkumist ütles ta nüisuguse lause: "Eesti Vabariik peaks Elmo Nüganeni taolist lavastajat hõbekandikul hoidma."

Ma ei tea, Elmo, kuidas Eesti Vabariik sind hoiab, aga minu käes on üks kandik... Ta ei ole hõbe, ta on hõbetatud. Aeg on tema kallal natuke tööd teinud, aga tal on pisike teatrilooline tähtsus: selle kandiku kinkisid Ly Lasnerile tema

15. lavategevuse juubeliks kuuskümmend üks aastat tagasi tema kolleegid, kellega koos ta lõpetas 1924. aastal Draamastuudio teatrikooli ehk Paul Sepa stuudio esimese lennu. Sellele kandidule on graveeritud kinkijate autogrammid. Nii mõnigi neist, Elmo, on olnud lavakooli õpetaja. Nagu sinagi nüüd oled. Minu sisetunne ütleb mulle, et ma täidan nende kahe naise soovi, kelle elu on teater, kui ma annan selle kandidu sinule. Elmo, sa oled teinud suurepäraselt tööd, sa oled inimestele palju rõõmu toonud ja sinu õnn on see, et su kõrval on sellised suurepärased näitlejad, kes on valmis sinu mõtteid teoks tegema. Aitäh sulle, Elmo. Aitäh teile kõigile, lugupeetud näitlejad, selle eest, et te olete andnud oma ande ja armastuse teatrile, et kestaks see ainus ja igavene elu.

Sirje Moor oli kandidu Elmole juba üle andnud ja hakkas kohe lavalt lahkuma. Tuli ta peatada, et pärida, m i k s see kandidu seni just tema käes oli. Sirje Moor ütles siis välja tõe, mida ei teadnud seni paljud ta Linna-teatri kolleegidki: *Minu käes oli ta sellepärast, et Ly Lasner oli minu ema.*

Ja Felix Moor...
... oli minu isa.

Vaatasime siis üheskoos, kelle autogrammid sel kandidul on:

Priit Põldroos — suur lavastaja, kuulus teatrijuht; eesti ajal legendaarses Töölisteatris, sõjajärgsel ajal Draamateatris; kuulus pedagoog — kunagise Teatriinstituudi juht. Sõja eel muide ka Voldemar Panso õpetaja.

Johannes Kaljola — eluaegne ja imeiline Draamateatri näitleja, töötanud ka õpetajana.

Otto Aloe — Draamateatri kunagine teenekas majandusjuht ja hilisem "Vane-muise" direktor.

Alli Tihkan — kadunud Rudolf Engelbergi abikaasa, Draamateatri näitleja.

Riivo Kuljus — kunagine Kuressaare ja Pärnu teatri juht.

Felix Moor — näitleja, kõnetehnika õppejõud, legendaarne raadiomees.

Ilmar Nerep — Draamastuudio Teatri mõtte algataja, näitleja ja teatri juhatuse liige.

Kaarli Aluoja — näitleja ja lavastaja Draamateatris ja "Vanemuises", teatrijuht, ka tema on olnud õppejõud.

Leo Kalmet — kauaaegne Draamateatri juht, lavastaja, Eesti kõige staažikam

lavapedagoog, temagi oli kunagi Panso õpetajate hulgas ja tema hilisem kolleeg lavakunstikateedris.

Ja kõik koos asutasid need isikud uue, Draamastuudio Teatri, seega siis — praeguse Eesti Draamateatri.

Kui Elmo lõpuks selle üllatuse eest tänas, ütles ta: "Võimalik, et kunagi leiab see kandid järgmise omaniku."

Ly Lasner Marguerite'i rollis lavastuses
"Daam kameeliatega" (1938).



LY LASNER (1901—1967)

1924—1948 Draamateatri näitleja.

Osi: Beatrice (Shakespeare'i "Palju kära ei millestki", 1926), Emsi (Raudsepa "Mikumärdi", 1929), Tiina (Tammsaare—Särevi "Vargamäe vanad ja noored", 1935 ja 1942), Ramilda (Tammsaare—Särevi "Härä Mauruse I järgu koolis", 1935), Marguerite (Dumas' "Daam kameeliatega", 1937), Juudit (Tammsaare "Juudit", 1939), Mari (Kitzbergi "Libahunt", 1941), Coneril (Shakespeare'i "Kuningas Lear", 1945).

Väljavõte
"Eesti teatri biograafilise leksikoni"
valmivast käsikirjast

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1999

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: SAALE KAREDA, TIINA ÖUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

PILLE-RIIN PURJE. *Funny That a Star Had No Luck* (12)

Portrait of the freelance actor Tõnu Oja. He graduated from the Drama Department in 1980 and was an actor at the Estonian Youth Theatre and City Theatre for the next 17 years. Starting from 1998, Tõnu Oja has been a freelance actor and translator. The author examines Tõnu Oja's roles over twenty years, more thoroughly his work during recent years - roles in Mart Kivastik's "Peeter and Tõnu", Jaan Tättse's "Crossing with the Main Road" and Roger Vitrac's "Victor".

KALLE KÄSPER. *End of the Game* (24)

Literary critic Kalle Käsper analyses the new production at the Rakvere Theatre, "Dangerous Liaisons" (staged by Peeter Raudsepp). The author focuses his attention on the text - C. Hampton's script based on the world famous epistolary novel by C. de Laclous. In addition, the author points out more common mistakes made in Estonian productions which depict the life of the upper classes.

LILIAN VELLERAND. *Freedom, Love?* (28)

The author reviews Henrik Ibsen's "Lady from the Sea", premiered in December 1998 at the Tallinn City Theatre (staged by Katri Kaasik-Aaslav). It is rather a traditional interpretation of Ibsen's classical play, the virtue of which primarily lies in acting and the subtle psychology of the relations between the characters. In the final part of the article, Lilian Vellerand gives a short overview of the more important productions at the Ibsen Festival held in Oslo in autumn 1998.

JAAK RÄHESOO. *The Season in New York IX* (33)

The current instalment of a series of articles on American theatre discusses the work of experimentalists Richard Foreman and Lee Breuer.

KALJU ORRO. *Story of a Tray* (92)

On November 25, 1998 one more relic of the Estonian theatre was born - a silver tray which belonged to legendary actress Ly Lasner was handed over to Elmõ Nüganen.

MUSIC

REIN LAUL answers (3)

An interview with the St.Petersburg-based Estonian musicologist and composer, professor at the faculty of music theory of the St.Petersburg Conservatory. Rein Laul has taught a considerable number of Estonian music theoreticians who have completed their degree courses under his supervision. Despite working abroad, professor Laul has not lost contacts with his homeland. He had his 60th birthday on 20 March. Professor Laul was interviewed by one of his

former students, Margus Pärtlas, who currently teaches at the Estonian Music Academy.

EERO TARASTI. *The Irony and Narrative of the Romanticism in Music* (41)

Translated from the book "Romantiikan uni ja hurmio" (The Dream and Ecstasy of Romanticism, Porvoo, 1992).

MARIS KIRME. *Sibelius's "Finlandia" - a Symbol of Estonian National Identity* (46)

Political repression of any kind has always strengthened national solidarity. It is a well-known fact that normal patriotic feelings which cannot function in political life, abound in arts, often taking an extreme form. Several researchers have claimed that since in the countries of Central and East Europe nationalism in politics was forbidden, then it found the more enthusiastic outlet art and literature. Estonia has taken over a number of symbols from Finland, which have become our own in the course of time. Estonia and Finland have, for instance, the same national anthem, the author being Fredrik Pacius, a composer of German origin. Sibelius's symphonic poem "Finlandia" also acquired the status of a national symbol in Estonia. During the critical post-war years, it was even forbidden to perform it publicly here.

JOHANNES JÜRISSON. *Conversations with Juhan Aavik That Never Took Place* (51)

An imaginary interview with one of the most remarkable figures in Estonian music world in the period before and during the II World War. Juhan Aavik contributed to Estonian music culture as a conductor, composer, teacher and organiser of musical events. He was the director of both Estonian institutions of higher musical education; conductor of the first professional oratorio choir and song festivals. He belonged to the boards of the leading societies and organisations of music, published a music magazine etc. In 1944 he fled from the Soviet occupying forces to Sweden. The basis for this interview were Juhan Aavik's memoirs, letters and newspaper articles.

CARL DAHLHAUS. *Nationalism and Music* (61)

Translated from the collection of articles "Zwischen Romantik und Moderne" (Between Romanticism and Modernism, Munich, 1974).

CINEMA

LAURI KÄRK. *Like Father, Like Son?* (67)

Between 21 and 28 September 1998, the 7th "Arsenals" film festival took place in Riga. Significant part of the festival belonged to events dedicated to Sergei Eisenstein's 100th anniversary (Eisenstein was actually born in Riga and his father, Mihhail Eisenstein, was the city architect) and to the retrospective of Theo Angelopoulos's films. The

article focuses on the relations between Mihhail and Sergei Eisenstein, especially on the possible influence of the father in his son's later work; and on the image of being constantly on the road in Theo Angelopoulos's films.

KARLO FUNK. Elvis and Marilyn: Alteration of Shock and Convention (71)

Between 5 and 15 November 1998, the 9th Stockholm film festival took place. The author characterises the festival in the context of other major Scandinavian feature film festivals. The article also introduces the more important films that attracted attention at the Stockholm festival.

ANDRES MAIMIK. Leni Riefenstahl's Physical Culture (74)

The 2nd Black Nights Film Festival in Tallinn took place in December 1998. It showed the first, 2-hour part of Leni Riefenstahl's (born in 1902) famous film "Olympia" (1936–1938) about the 1936 Berlin Olympic Games. The longer article analyses the political and cultural situation in the mid 1930s, and the ideological and philosophical standpoints of the most powerful states at the time. Against that background, Riefenstahl's classic propaganda film "Triumph of the Will" (1934) and the following "Olympia" are examined.

OLLE MIRME. Bacilli in the Organism of Estonian Cinema (81)

The brief overview tackles two short feature films made in 1997: Andres Puustusmaa's (born in 1971) "Guilt", and Ervin Õunapuu's (born in 1956) "Aria". Both men are closely connected with theatre, and although not total newcomers, they have nevertheless made films only occasionally, besides their main occupation. The author concludes that namely such more or less outsiders bring fresh ideas to domestic cinematography, and this makes the organism of film more resistant and vigorous.

ILONA MARTSON. Two Good Solid "Estonian Averages" (84)

The brief review tackles Raimo Pass's (born in 1961) short feature film "E2 - E4" (1997) and Peeter

Tammisto's (born in 1963) short feature film "Report" (1997). In both films, reality is depicted with quite a strong shift towards irreality. This seems to the reviewer a typical feature of contemporary Estonian short feature film. Like trends typical of Estonian short feature films set going the engine of films, these two debut films represent the good and solid "Estonian average". This is quite an achievement.

TARMO TEDER. Watergun and the Burlaks (87)

The influential TV channel "Discovery" commissioned Rein Kotov (born in 1965), film director and operator, to produce two 48-minute documentary films in 1997 - "Bomb Squad" and "Tall Ship" (included in the series "Professionals"). The first film shows the everyday life of a special group of professionals who destroy mines, their tricks of trade, and allows the men voice their opinions. The second film depicts the life of sailors on board the legendary sailboat "Krusenstern", considered one of the most beautiful yachts in the world, and reveals the way of obtaining elementary education at sea. The reviewer likes "Bomb Squad" better, but stresses Kotov's professionalism in whatever task he undertakes. After all, "Discovery" chose namely him.

SULEV TEINEMAA. The Best Film of 1998 from Sulev Keedus (91)

From among 42 domestic films in 1998, the Estonian Film Critics Association voted Sulev Keedus's feature film "Georgica" ("Q Film", 1998) "The Film of 1998". "Georgica" has already received five awards at international festivals. The short article also names other films which competed for the title; TOP 5 of films shown in Estonian cinemas in 1998 and TOP 10 of films shown on TV, as voted by the critics. The article also recalls the previous 5 films which were considered the films of the year, and the reasons for choosing them. This prize was first awarded in 1994 (for films made in 1993).

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävalla pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (2) 6 464 088 või (2) 6 443 625 või tulla Tallinn, Voorimehe tn 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Praaeksemplariid* vahetatakse ümber trükojakoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükojapoolne sissekäik), tel 68 14 11.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK

AVO HIRVESOO

ARVO IHO

TONU KALJUSTE

ARNE MIKK

MARK SOOSAAR

PRIIT PEDAJAS

LINNAR PRIIMÄGI

ULO VILIMAA

Peter and Wendy kuulus samuti *Mabou Mines*'i populaarsemale küljele, kuid polnud samavõrra muusikalavastus nagu äsja nimetatud. Ehkki lavastust saatva iiri ansambli kurvavõitu, nostalgilised viisid kujundasid üldist meeleolu. Õigupoolest oli see lihtsalt J. M. Barrie näidendi (1904) hea ja värske, aga küllalt autorilähedane tõlgendus. (Lavastuse aluseks oli küll märgitud Barrie jutuverioon, ent mina lugesin etenduse järel siiski näidendi, mis nähtust samuti palju ei erinenud.) Peamised isearasuseks oli lavastuse nuku-teatrilik lahendus. Nukke on Breuer (peale "Eelmängu surmale Veneetsias") kasutanud varemgi, näiteks olid "Södursipelga" nimitegelane ja teda lõpus ära viiv surmaliblikas laval esindatud Jaapani *bunraku*-teatri traditsiooniliste nukkudega — samurai ja printsessiga. Nähtud etenduses oli ainult üks "täisnäitleja", pikk elegantne mulatitar Karen Kandel, kes mängis "naturaalselt" mitmeid vahelduvaid rolle, eelkõige Wendyt ja tema ema, kuid keppi, kübarat ja musta salli ümberkehastamiseks appi võttes ka Wendy isa. Hääleliselt kehastas ta aga kõiki tegelasi, keda enamasti kujutasid nukud. Seejuures tegi ta seda väga peenelt ja maitsekalt, teravatest liialdustest hoidudes. Ent kuigi ta hääli liikus piiratud registris, oli see alati niivõrd nüansseeritud, et teksti üleminek ühelt tegelaselt teisele ei tekitanud kunagi segadust. Muidugi aitas selgusele kaasa ka parajasti "kõneleva" nuku žestikulusioon. Nukke liigutasid valgesse riietatud abilised, kelle nägusidki kattis valge loor. Selline "umbisikustamine" töötas nõnda hästi, et mõne aja pärast märkasid end jälgivat üksnes nukke, manipuleerijaid suuresti eirates. Valged olid ka Kandelile rõivad, enamik rekvisiite ja lavakujunduse nappe elemente, samas kui tagaplaan oli must — see kokku lõi range ja tähelepanu keskendava miljöö. Nukud seevastu olid värvikad, ilmekad ja vaimukad, ning publik reageeris varmselt nende elavaile žestidele.

Tookordne vaatajakond koosnes poolenisti täiskasvanutest ja poolenisti lastest/noortest, koolieelikute teismelisteni. Keelelajade peale naersid peamiselt täiskasvanud. See teadvustas mulle järjekordselt, et mitmed populaarsed inglise lasteraamatud, nagu Lewis Carrolli Alice-'i-lood või isegi "Karpooeg Puhh", on kirjutatud küllalt komplitseeritud keeles, mida eesti tõlked päriselt ei vahenda. Nende keelekoomika tuleneb üsna literatuurse ja peenutseva (ja ka tugeva klassierinevusega märgistatud) hilisvikto-

datud, kas need pole rohkem täiskasvanute kui laste lemmikraamatud, sest üldse peegeldavad nad niihästi täiskasvanu lapsepõlvnostalgiaid (tunnet, et midagi on korvamatult kaotatud) kui ka muigavat lastest üleolekut. Kuid mingil sügavamal tasandil paistavad nad siiski kehastavat mitmeid laste "arhetüüpeid" igatsusi. Ja need igatsused võivad olla täiskasvanute maailma jaoks üsna õõnestavad. Nõnda ka Barrie loos, kus on rida selliseid motiive: täiskasvamisest keeldumine, kodust põgenemine, üksik saar, maa-alused eluruumid, nähtamatus, lendamine — kõigis allasurutud soov võimu, kättesaamatuse ja varjatuse järele. Koguni lapse fantaasia hoolimatu enesekesksus ja puhas seiklusiha on seal olemas, sest vähemal paaris remargis vihjab Barrie Peeter Paani ja tema verivaenlase, piraatide kapteni sisemisele samasusele. Pealispinnal on Barrie'l muidugi palju sentimentide ja pealtnäha süütut ekstsentrilist ulmelisust. Kuigi ma pole ühtki teist "Peeter Paani" teatris näinud, kujutan ette, et enamik lavastusi rõhub just nende külgedele. Igatahes nimetas kriitika seda minu meelest diskreetset, pealetükkimatut tõlgendust keskmistest "Peeter Paanidest" tugevasti erinevaks, roosamannavabaks lavastuseks. Ilmselt mõeldi sellega Barrie varjatud ambivalentide avastamist.

Võitluses ametliku maitsega on avangard tihti pöördunud rahvaliku kunsti poole. Olgu siinkohal taas meenutatud ju samuti nukkudega töötav *Bread and Puppet Theatre*, millest kõnelesin artiklisarja alguses. Nii et selles mõttes paigutub Breueri vastavasuunaliste lavastuste rida kindlasse konteksti. Aga poleks ma *Mabou Mines*'i avangardset mainet teadnud, oleks *Peter and Wendy* minu jaoks liigitunud lihtsalt poeetiliseks teatriks, mida kord radikaalsemalt, kord mahedamalt on harrastatud terve selle sajandi jooksul ja mille juured lähevad veel varasemasse romantilisse teatrisse. Lõpuks polegi liigitus esmatahtis. Peasi, et nii *Peter and Wendy* kui Foremani "Püsiv ajukahjustus" kuuluvad sellesse esikümnesse, mille ma ligi kaheksakümnest Ameerikas nähtud lavastusest enda jaoks olen valinud.

(Järgneb)



Võõrkeelte sugestiivkursused loomingulistele inimestele.

Sihtgrupp:

kõik, kes *soovivad arendada* oma inglise, saksa, soome, rootsi, eesti ja vene keelt peamiselt suhtlemiseesmärgil;

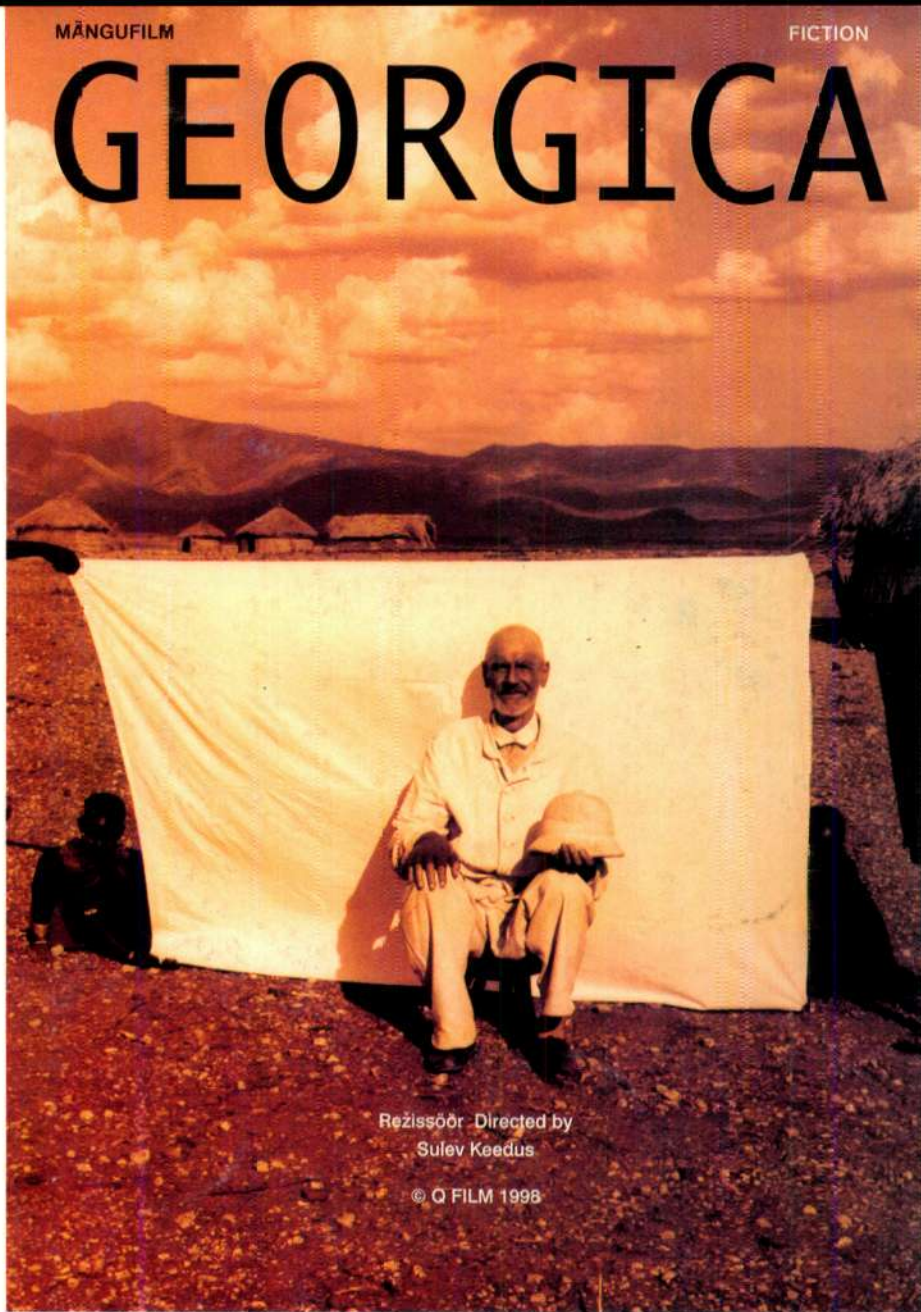
kõik, kes *peavad lugu* loovast, huumori- ja fantaasia-rikkast õppimisest ning emotsionaalsest ja analüütilisest õpetamismeetodist.

Info: 432 674, Narva mnt 6-9.

MÄNGUFILM

FICTION

GEORGICA



Režissöör Directed by
Sulev Keedus

© Q FILM 1998

Eesti Filmiarjajirjanike Ühing tunnistas rahvusvahelistel filmifestivalidel tugevat poolehoidu leidnud ja mitu auhinda pälvinud Sulev Keeduse "Georgica" 1998. aasta parimaks kodumaiseks filmiks. (Vt lk 91.)

