

# teater · muusika · kino

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

8-9  
1999



TMK

# 8-9/1999

---

## XVIII AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 601 828

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

Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76  
Muusikaosakond  
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 6 60 16 72  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask tel 6 61 61 77  
Tehniline toimetaja  
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77  
Infotöötaja  
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

---

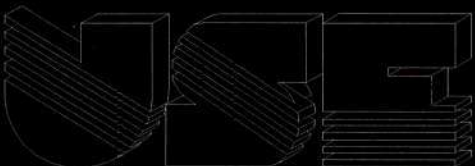
© "Teater. Muusika. Kino", 1999

---

**Esikaanel:**  
**Eesti Muusikaakadeemia uus hoone**  
**Rävala pst 16. Pildistatud 1999. aasta**  
**juunis.**

*Harri Rospu foto*

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



**Soft**

## SISUKORD

## TEATER

Ivika Sillar	PETERBURI JA AVIGNONI VAHEL ("Kuritöö ja karistus" Linnateatris)	13
	KUI LUNASTUSE VÕIMALUS ÄRA VÕTTA, SIIS KA OB KÕIK (Elmo Nüganen ja David Vseviov "Kuritööst ja karistusest")	22
EESTI TEATER 1998:		
Kadi Herkül	EESTI DRAAMATEATER	28
Lilian Vellerand	LINNATEATER	30
Maris Balbat	VANALINNASTUUDIO	32
Ülo Tonts	VEENE DRAAMATEATER	34
Margot Visnap	NUKUTEATER	35
Pille-Riin Purje	VANEMUINE	37
Jaanus Kulli	ENDLA	38
Meelis Kapstas	UGALA	40
Gerda Kordemets	RAKVERE TEATER	41
Andres Laasik	TUGEV LUGU TÄIDAB TEATRI LAVA "Kontakt'99"	43

## MUUSIKA

Evi Arujärv	DEKADENTS KUI AVANGARD Kadunud imperatiivi otsimas	48
Merike Vaitmaa	UUS MUUSIKA STOCKHOLMIS (Rahvusvahelise nüüdismuusika festivalist "Stockholm New Music" 1999)	53
Helga de la Motte-Haber	VISUAALSED KÕLAMAAAILMAD Kuulmise ja nägemise interaktsioon	60
	EESTI MUUSIKAAKADEEMIA 80 (Mõtteid minevikust, olevikust ja tulevikust osakondade kaupa)	64

## KINO

	VASTAB SULEV KEEDUS	3
	VIIIE TÄRNIGA KINDRAL (Intervjuu Steven Spielbergiga seoses filmiga "Reamees Ryani päästmine")	97
Colin MacCabe	TÄÄGID PARADIISIS (Terrence Malicki filmist "Peenike punane joon")	104
Geoffrey Macnab	SÕDURILOOD (James Jonesi loomingust)	110
Jaak Lõhmus	LIIGUB, EI LIIGU, LIIGUB! (52. Cannes'i filmifestivalist)	111
Olle Mirme	KUNSTKINO JÕUDEMONSTRATSIOON (Järelevaade Cannes'i filmifestivalile)	119
Ilona Martson	MÜÜTILINE VIIDING (Jaanus Nõgisto filmist "Vaba vaimu saadik")	122
Tarmo Teder	ELBERT TUGANOVI JALUTUSKÄIK LÄBI SAJANDI (Mälestusraamatust "Jalutuskäik läbi sajandi")	124



# VASTAB SULEV KEEDUS

---

Mõni aasta tagasi käis Tallinnas prantsuse uue filmi suurlootus Leos Carax ja näitas oma sel ajal viimast tööd "Pont-Neufi armastajad" (1991). Ta rääkis imetluse ja teatava kadedusega, et tal elab söber Šarunas Bartas kusagil maakolkas Leedus, kuid teeb pidevalt filme. Carax ei olnud siis juba mõnda aega midagi teinud, tal oli hingetõmbepaus või kriis. Elad samuti külas, mis on filmiinimeste puhul küllalt haruldane. Kas maaelu tuleb sinu tööle kasuks või teeb takistusi?

Mul endal on väga raske hinnata, kas elamine Tallinnast väljas on kasulik või mitte. Rohkem tundub kõik iga inimese puhul olevat seotud juhusega, kuhu ta satub. Kui oleks iseenda valida, minul pole seda kunagi olnud ja ma pole selle peale mõelnudki, kuid kui ma võiksin ise valida, siis vahest tahaksin elada kusagil Roomas või üldse mõnel teisel mandril.

Ses suhtes ei oska ma täpselt öelda, kas see tuleb minu tööle kasuks või ei, et elan Tallinnast nelikümmend kilomeetrit eemal. Ühtepidi on muidugi hea põhjus jätta mõni esilinastus vahele ja olla kodus, sest mulle ei ole kunagi meeldinud pidulikel esitlustel käia, kuna sellega kaasneb kohustus ka mingisugune arvamus autoritele välja öelda. Ja minu jaoks on see alati piinlik moment. Ka enda filmide esilinastuste puhul ei oota ma komplimente, ja kui neid tehakse, on see mulle ebameeldiv. Teisest küljest, selline eemalolek mingil määral ka segab töötegemist, niisugune veidi piiratum suhtlemine. Ma olen ise aga rahul sellega, mis mulle on määratud. Ja mida vanemaks ma saan, seda olulisem mulle tundub, et saan elada sellises ilusas kohas ja minu ümber on väga inimlik keskkond, ning arvan, et seda on enamikule inimestest vaja.

Et Bartas elab samuti maal, seda ma ei teadnud, ja kas ta valis selle tee ise või on see ka niisugune poolsunduslik asumisel olemine.

Vahest on see Caraxi müstifikatsioon. Elab ta ju ise keset Pariisi ja iga paik suurlinnast väljas võib talle tundudagi küllana. Kuidas sa sattusid sellisesse maakohta, kümme aastat tagasi, kui sind intervjuerisin, ütlesid, et sul pole õiget elamist?

Praegune elu on seotud naise vanematega, kelle suvekodus me elame. Filmitegemine Eestis ei anna võimalusi Tallinnas mõistlikku korterit üürida, seega tundus sobivam minna suvekodusse elama, kus saab olla ka läbi aasta. Kõik on iseenesest läinud, ma ei ole teadlikult kuhugi metsa pugunud. Kui saaksin, läheksin Neeme külast, Ihasalu poolsaarelt, veelgi lähemale soole või ürgmetsale.

Olen elanud Nõmmel ja Hiilul, ka paneelmajades ning praegune koht tundub mulle kõige lähedasem. Vahest ka sellest, et minu esivanemad nagu enamusel eestlastest on pärit maalt. Parimad lapsepõlvemälestused seonduvad samuti ilusate Eestimaa suvedega mahajäetud talumaadel.

Kuivõrd on see paik, kus sa elad, mõjutanud "Georgica" sündmuskoha valikut. Filmis toimub tegevus üksikul inimtühjal saarel, sina elad neeme tipus, samuti meri ümberringi.

Arvan, et see ei ole mõjutanud üldse. "Georgica" mõte tekkis varem, Moskvas koolis olles, seega enne neemele minekut. Esimese ja teise kursuse vahel rääkisin oma ideest meistrile; tollal elasin põhiliselt Moskvas ja Tallinnas. Filmimaastik ja loodus, mida koduaknast näen, ei ole otseselt seotud, selles mõttes, et viimane oleks mõju avaldanud. Arvan, et mõjutused on hoopis kusagilt kaugemalt.

Alustasin Bartasega, tema oli esimene, kes üheksakümnendate algul Balti riikide noortest filmitegijatest rahvusvahelist tähelepanu äratas. Seejärel tuli Laila Pakalniņa Lätist ning nüüd sina "Georgicaga". Ring on täis, tänavu Cannes'is näidati taas leedulase, Valdas Navasaitise filmi "Hoovkond". Kuivõrd sa tunned leedu ja läti uuemat filmi ning kas on olemas mingeid ühisjooni kolme Balti riigi noorte tegijatetöodes, nagu mujal arvatakse?

Ma ei tunne kuigi hästi leedu ja läti filmi. Tean päris hästi Laila Pakalniņa, olen temaga mitu korda festivalidel kokku saanud, kuid ma ei ole siamaani juhtunud ühtegi tema filmi nägema. Bartasest olin enne väga palju kuulnud. Tänavu aprillisis õnnestus mul vaadata Riias tema filmi "Maja". Kahtlemata on Bartas Euroopas selgelt oma näoga autor.

Kolme Balti riigi noorte tegijate töodes aga mingeid ühisjooni ma küll ei oska leida. Olen näinud läti lühifilme, aga ma ei ütleks, et neis oleks olnud mingi aimatav seos eesti noorte töödega. Pigem tundub see olevat väga mehaaniline ühte patta panemine, neid ühisjooni võib leida igalt poolt, ka brasiilia ja eesti filmi vahel.

Ma ei ole hetkegi mõelnud seada end samale joonele, kus asuvad Bartas või Pakalniņa. Mõlemad on leidnud endale produtsendid Läänest ja neil on õnnestunud oma projekte järjest rahastada. "Georgica" võimalus end festivalidel näidata ja eesti filmi tutvustada ei tähenda veel seda, et mind saaks nende kõrvale panna, et ma oleksin Eesti Bartas.

Vahest on ühine see, et kõik need tunnustust leidnud lavastajad seadsid endale esmaeesmärgiks teha *art-house*-filmi. Meil siin räägitakse tihti, et film on ennekõike kaup ja tähtsaim olevat toota seda, mida ostetakse, mille järele valitseb nõudmine. Sina oled toonitanud, et väikeriigis, kus filmi tegemisel põhirahastajaks riik, tuleb see raha kasutada kunsti tegemiseks.

Kui palju ma seda just toonitanud olen, vahest on minu juhuslikke ütlemisi võetud seisukohtadena, ent loomulikult olen ma seda meelt, et film kui selline on üks rahvuskultuuri osa. Ja seda saab olla ainult film, millel on natuke suuremad ambitsioonid, kui rahva kinno toomine või pelgalt raha tegemine. Kui rääkida menuvõi kassafilmidest, siis siingi peavad olema mingisugused ambitsioonid; pealegi on nende tegemine omaette vabrikutöö, mida Eestis praegusel hetkel pole olemas ja ma ei ole kindel, kas seda vabrikut saabki ehitada. Kommertsfilmi jaoks peab olema ikkagi tarbija, keda on vähemalt kümme või sada miljonit, aga mitte ühemiljoniline rahvas. Arvan, et ainuke eesti filmi tee on autorifilm, selline film, mis eristub selle poolest, et ta on tehtud nii, nagu eesti inimene mõtleb. Seda võib ära tunda muusikas, kirjanduses ja seda võiks tajuda ka filmis.

"Georgicat", nagu ka Bartase ja Pakalniņa töid, on vahel nimetatud seisundifilmideks, termin, millest ma ei ole kunagi aru saanud, et mida see tähendab. Sinu puhul on vihjatud samuti Andrei Tarkovski ja Aleksandr Sokurovi võimalikele mõjutustele. Vahest midagi "Peepli" või "Stalkeriga" kaasnevat leiab tõesti "Georgicast", küll aga mitte Sokurovit. Mida sa ise arvad?

Ma ei ole ühegi filmi puhul mõelnud, et tegemist oleks seisundifilmiga, ma ei tea, kust kohast see väljend on võetud, kriitikute keelde tulnud. Ühtpidi on kõik filmid seisundifilmid, ka kõige ramedam *action*-film on seda, ta tekitab vaatajas agressiivse seisundi. Kui aga seda terminit mõtestada lahti nii, et tegemist on filmiga, mis seisab paigal, mis kuhugi ei liigu, siis arvan, et tegemist on lihtsalt läbikukkunud filmiga. Rääkides aga Tarkovski või Sokurovi filmidest kui seisundifilmidest, mis kuhugi ei liigu, siis tundub probleem olevat neis, kes end niiviisi väljendavad.

Mina jutustan ikkagi alati mingit lugu ja mil viisil ma seda teen, on lihtsalt minule omane jutustamislaad. Teine asi on muidugi, kas keegi viitsib seda kuulata ja vaadata. Ilmselt need, kel on sarnane mõtlemislaad, teevad seda. Kes aga soovivad filmis näha põhiliselt meelelahutust — neile pole minu filmid vastuvõetavad.

Mis aga Tarkovskisse või Sokurovisse puutub, siis pean pinnikkusega tunnistama, et Sokurovi filmidest olen näinud vaid üht. Tarkovskil olen vist kõike näinud, mõnda ehk paar kordagi. Sokurovi puhul ei oska ma praegu isegi öelda, mis filmiga oli tegemist. See oli vahetult pärast Tarkovski surma tehtud, ja kui ma seda vaatasin, mõtlesin, et tal on väga tugevad Tarkovski mõjutused. Kuid see film oli palju tasapinnalisem — pikad tehniliselt keerukalt teostatud võtted, aegluup ja lavastatud dokumentaalkaadrid; seal ei olnud nagu sügavat tagapõhja ja see film jäi kuidagi alasti, Tarkovski töödest väljakistud kujundite reaks.

Kui üldse mõjutustest rääkida, siis ilmselt Tarkovski kõrval on mind puudutanud veel kümned filmitegijad. Arvan aga, et mõjutajaid on ka filmist väljas, ka lihtsalt juhuslikud inimesed, kellega olen elus kokku saanud. Mõne mõjutused on minu jaoks ehk olulisemadki kui head filmid.

Vahest ei mõelda seisundifilmi all ikkagi paigalseisu, millele sa jutu juhtisid?

Sel puhul võib rääkida dramaturgiast kui sellisest. Jaotan filmidramaturgia lihtsustatult kaheks: esimene on dramaturgia, mis väljendub tegevuses ja dialoogis,

ning teine on dramaturgia, mis leiab väljenduse olemise kaudu, ja see on minule märksa huvitavam ning seda on ka hulga keerulisem valgele linale üle kanda — näitleja hingeseisundit, kui tal ei ole selle väljendamiseks ei sõnu ega tegevust. Ehk siis see ongi see seisund, kui näitleja hingab vaatajale kuklasse; hetkeks tekib kinos ruum või teine reaalsus või seisund või äratundmine...

Sa ei ole tegijana enam ammugi algaja, "Georgica" on sinu kümnes film. Rääkisime Tarkovskist, kes on meie põlvkonnale väga oluline kunstnik. Nüüdsed noored filmi tulijad peavad Tarkovski meetodit eilseks päevaks, pigem seatakse eeskujuks Quentin Tarantino pööraseid süžeearendusi ja osavat manipuleerimist montaažiga ning tema küünilist ja rõvedat dialoogi või "Dogma 95" põhimõtteid. Viimase puhul algmaterjali ülevõtmine videos ja pärastine 35 mm lindile ülekandmine on vahest Euroopa filmis töepoolest viimaste aastate olulisemaid tehnilisi uuendusi. Kuidas sa suhtud "Dogma 95-sse"?

Selles manifestis ei ole tegelikult kirjas, et algmaterjal võetakse üles videos. See hoopis toonitab, et film on ainult 35 mm lindil. Viimasel ajal on lihtsalt tehniliselt võimalikuks saanud videomaterjali ülekandmine 35 mm filmilindile. Ja et taanlased seda nüüd oma filmide tegemisel kasutavad, on pigem kompromiss kui uuendus, see muudab filmi tootmise kiiremaks ja odavamaks. Mind kui vaatajat häirib see, et on mindud lihtsamat teed. Videole üleminekul on nad kasutanud varjatud kaamerat ja võtterakurse, mida inimene kunagi näha ei saa, minule on see võõrastav. Ja mulle tundub, et "Dogma 95" allakäik hakkas kohe esimesest nn "Dogma" filmist.

Ühtepidi on nad pannud ennast ise uutesse raamidesse, kuigi nad väidavad olevat täiesti vabad sellest, mis filmitegijaid ahistas juba alates kuuekümnendatest aastatest, kui rääkida helist ja rekvisiitidest jm. Ilmselt ahistavad need uued raamid teistpidi ja varem või hiljem peavad nad nendest loobuma. Ma ei ole imetlenud "Dogma" esteetikat ja käsitlust, et filmi lavastajal pole nime, et kõik loob näitleja improvisatsioon. Ja et filmida tuleb ainult siin ja praegu, et liikumine ajas või ruumis on välistatud.

Ühtepidi on "Dogma" kindlasti nähtus sel Põhjamaade filmile küllaltki kurval ajal, kuid ehk on see mõõduv, ja see pole väljapääs kriisist.

Mida sa pead silmas Euroopa või täpsemalt Põhjamaade filmi kriisi all?

Põhjamaade filmid on hästi rahastatud, kuid need ei ole viinud tulemusteni, mida on planeeritud. Arvan, et kriisi põhiline tekitaja on Ameerika filmi võimas pealetung. Et film peab raha tegema, on ameerikalik suhtumine. Kriis hakkab sellest hetkest, kui filme prognoositakse ette eeldatava kassa suurusjärgu põhjal. Selleks on välja mõeldud testid, mis testivad, kas vastava süžee ja tegelastega on võimalik rahvast kinno tuua. Leian, et kriis hakkab siis, kui filmi väärtustatakse ainult kaubana. "Dogma 95" on teinud mitu sammu ameerika kommertsfilmidele lähemale, nad kasutavad mingil määral ameerikalikke, minevaid süžeesid, väga aktiivset, agressiivset pildikeelt, millel on euroopaliku kultuuriga vähe pistmist. Minu arvates see tee ei vii kuhugi, on tupik. Thomas Vinterbergi "Perekonnapidu" vaadates on juba kümnendal minutil selge, millest lugu ja kuhu see viib, ning ülejäänud aja vaatan, kuidas lugu jutustatakse. Ning seejuures ei tehta seda mitte kõige veenvamalt, ka mitte kõige meisterlikumalt.

"Georgica" on eesti kõige kauem tehtud film ja ilmselt üheksakümnendate kallimaid. Ütlesid, et filmi idee oli sul juba Moskvas kaheaastastel stsenaaristide ja režissööride kursustel õppides. Kuidas sa üldse tulid misjonär Karl Lucini peale, kes on filmis Jakubi prototüüp. Räägi käsikirja kujunemisest ja millal tuli mängu Madis Kõiv?

Et "Georgica" on Eestis kõige rohkem maksma läinud film, sellele ei oska ma vastu öelda. Ilmselt on ta aga Euroopas üks üheksakümnendate odavamaid. Mõnel pool on minult küsitud filmi eelarvet ja kui olen selle öelnud, siis on seda võetud hea naljana, et nii odavalt saab üldse filmi teha. Miks see eelarve selline on, teame kõik väga hästi, arvestades meie vaesust ja seda, et filmiraha liigub riigi sees ja sealt välja, filmitegijad ei too kusagilt mujalt raha sisse. Kui ongi tegemist rahvusvaheliste projektidega, siis sissetoodav raha on ikkagi olnud kaduvväike kogu filmi eelarvega võrreldes.

Rääkides "Georgica" algideest ja stsenaariumist, siis see aeg on olnud palju pikem, kui senini välja öeldud. Algmõte tuli väga ammu, siis kui ma leidsin Karl Lucini ja tema venna klaasnegatiivid Valgamaalt, umbes kaheksakümnendate alguses. Minu jaoks ei olnud tollal võimalust, et teeksin mängufilmi. Hakkasin just

alles oma esimesi dokumentaalfilme tegema. Negatiivid jäid mul kohvrisse pikemaks ajaks seisma ja kui ma Moskva kaheaastased kursused läbi tegin ning mul avanes võimalus mõelda mängufilmile — diplom oli tol ajal väga oluline asi, ilma selleta oli mõeldamatu teha mängufilmi —, võisin realselt Lucini juurde tagasi tulla. Diplomiks tegin küll Kesktelevisioonile “Ainsa pühapäeva”, Veiko Jürissoni stsenaariumi järgi. Pärast seda anti mulle “Tallinnfilmis” võimalus mängufilmi projekt käivitada. Esialgne stsenaarium nimega “Karistus” telliti Toomas Raudamilt. Kui lugu oli valmis kirjutatud, sain aru, et “Karistus” pole valmis stsenaarium, ning asi seiskus. Mõne aja pärast tahtis Arvo Iho projekti üle võtta, kuid ma ei olnud ideed lõplikult maha matnud, tundsin, et sellega saab tööd veel edasi teha. Mingil ajahetkel näitasin oma filme Madis Kõivule ja tegin talle ettepaneku kirjutada uus stsenaarium. See oli kohe pärast “Vaarao laste” (1991) valmimist. Kõiv oli mingil määral sellest ideest puudutatud ja hakkas kirjutama. Vähehaaval käsikiri valmiski, ses mõttes vähehaaval, et Kõiv kirjutas esimese variandi ja proovis, kas see minule sobib. Seejärel kirjutasin mina vahevariandi ja see toimus mitmeid kordi.

**Miks sa just Madis Kõivu võtsid kaasstsenaristik? Meil on küllalt Moskvast välja õppinud stsenariste. Kõiv ei olnud minu teada varem filmiga üldse lähemalt kokku puutunud.**

Lugu on väga lihtne. Käisin paar korda “Ainsa pühapäeva” stsenaariumiga Nikolai Baturini juures, seejärel sattusin Vaino Vahingu poole. Just tänu Vahingule jõudis “Ainsa pühapäeva” stsenaarium konditsiooni, kus tundsin, et võin selle põhjal hakata filmi tegema. Vahing ja Kõiv kirjutasid teatavasti mõned raamatud kahasse ning mind hakkas huvitama, mismoodi see neil toimus. “Georgica” puhul otsustasin proovida Kõivu teed, ja tundub, et selle loo puhul oli see õige.

**Oled maksimalist. “Georgica” tegemise ajal vahetasid välja suure osa alkoosseisust: operaatori, kunstniku, ema rolli lasid teisel näitlejal veel kord ära mängida. Tootjastuudiod vahetasid, “Baltic Broadcast” läks vahepeal koguni pankrotti. Või tähendab see, et ettevalmistus ei olnud kõige parem?**

Võib ka niimoodi öelda. Minu kahe mängufilmi vahe oli viis aastat, selle aja jooksul kaotab režissöör sideme filmitootmise protsessiga. Väga raske on siis uuesti alustada, ja kes meist on üldse eksimatu. Mitmed vahetused põlnud üldse tegelikult minust sõltuvad. Alustasime “Georgicat” studios “Exitfilm”; saime valmis režiistenaariumi ja siis selgus, et prantsuse rahastajad, kes olid eelarvesse sisse planeeritud, ei tulnud filmiga kaasa, pärast seda seiskus ettevalmistus pikaks ajaks. Kui “Georgica” ettevalmistus uuesti käivitus, olid uuel produtsendil juba omad nõudmised. Mingil määral vahetused inimesed ka seetõttu, et nad olid hakanud teist tööd tegema. Keegi peale režissööri ei saa endale lubada, et ta pool aastat ootab uut võimalust.

**Käisite kahel korral Aafrikas, nii kaugele pole meie mängufilmitegijad veel jõudnud. Oled Lucini aega põhjalikult uurinud, kui palju erineb praegune Tansaania Kilimandžaaero jalamil tollasest? Kuidas te masaiodega üldse suhtlesite?**

Esimesel korral käisime Rein Kotoviga ekspeditsiooni ette valmistamas. Otsisime stsenaariumile kinnitust, et kas on üldse võimalik leida sajandi alguse Tansaaniat. Kui oleksime kohe kogu võttegrupiga läinud, oleks risk olnud tohutult suurem. Siin Eestis ei teatud kuigi palju sellest maast. Tansaania on postsotsialistlik riik ja sama hoomamatu nagu Venemaa praegusel ajal. Stsenaariumi valmides olin veendunud ja olen praegugi seda meelt, et filmi oleks pidanud alustama just Aafrika ekspeditsioonist. Kuna see oli aga väga kallis ja produtsent ei näinud sellisteks kulutusteks võimalust, siis pidime Eestis ette ära filmima stseenid, mis olid seotud Aafrikaga. Ilma esimese Tansaania käiguta poleks absoluutselt mitte mingisugust aimu olnud, kuidas seda teha.

Tõepoolest elavad masaiid samas rütmis nagu sada aastat tagasi. Meie siht oli jõuda piirkonda, kus kunagi töötas Lucin. See ei olnudki kõige lihtsam, kuna valge inimene liigub tolles maailmas reeglina vaid safariradadel. Kui neist teedest aga kõrvale saime, leidsime masaiide külad, kus valget inimest oli viimati nähtud mitu aastat tagasi. Loomulikult nad ei teadnud midagi filmist ega näitlemisest, seega on filmitud episoodid dokumentaalsed. Lavastusest masaiide juures ei saa rääkida, sest nende eluviis ja traditsioonid ongi lavastus, mida nad ise päevast päeva ellu viivad. Suhtlesime tõlgi abil, jutt käis inglise, suahiili ja masai keeles.

**Sinu eelviimane film “In Paradisum” valmis 1993. aastal. “Georgicat” tegid ligemale viis aastat. Kui asjad nii aeglaselt liiguvad, kasutab enamik vaba hetke tellimus-**



või reklaamfilmide tegemiseks, mõni proovib teatris lavastada. Sina vist ei tee mitut tööd korraga?

Olen tõesti selline, kes ei suuda mitut asja korraga teha või kellel ei ole sellist vajadustki. Ühtpidi ma kadestan neid, kes oskavad mitmes kohas korraga olla. Minule endale on oluline ühele asjale pühendumine ja ma pean sellega niikaua tegelema, kuni asi on lõpuni viidud. Pikemate pauside ajal, kui filmimises vahe oli üheksa kuud, tekkis ka mul kahtlus, kas "Georgica" üldse kunagi valmis saab. Arvan, et minu osa oligi hoida seda lugu kogu aeg niipalju päevavalgel, et ükski rahastajast ja ametnikust otsustaja seda ära ei saaks unustada.

**Õigupoolest, meie rahastamiskomisjonide otsustamisvõimekust (võimetust) silmas pidades oleks "Georgica" vahest tänaseni lõpetamata, kui sa poleks viimast vajalikku summat leidnud Hollandist. Mida kujutab endast Hubert Balsi fond ja kuidas sa selle peale tulid?**

Balsi fond on avalikustatud ja tegutseb juba kümmekond aastat. Hubert Bals oli seotud Rotterdami festivaliga; pärast tema surma loodi selline fond, mis aitab vaesemate riikide filmitegijaid mitte väga suure, aga ikkagi toonustõstva rahaga. Tavaliselt nad käivitavad filmiprojekte. "Georgicat" aitasid nad lõpetada. Eestis leidis selle fondi üles Kaie-Ene Rääk, kes on "Georgica" monteerija. Hubert Balsi fond rahastas meid koguni kaks korda, ka filmi helindamise järgus, kokku umbes poole miljoni Eesti krooniga.

**Samas kohustus see "Georgicat" esilinastuma Rotterdami festivalil. Ühtlasi langesid ära võimalused esilinastuseks esimese suurusjärgu festivalidel, kuhu "Georgica" vahest oleks vastu võetud.**

Minu jaoks ei olnud vahet, kas film esilinastus Rotterdamis, Berliinis või Cannes'is. "Georgicale" oli Rotterdam suur võimalus. Pealegi on Rotterdami festival uue hooaja avaüritus, kuhu tuleb palju teiste festivalide korraldajaid, ka Berliinist, Cannes'ist ja Veneetsiast.

**"Georgica" on praeguseks olnud kahekümne viiel festivalil, võitnud hulga auhindu, temast on välismaal ajalehtedes ilmunud rohkem artikleid kui ühestki teisest Eesti filmist. Oskasid sa sellist edu ette näha?**

Ega ma ei mõelnud sellele; "Georgicat" tehes me ei planeerinud ette festivale. Tegime oma tööd nii hästi kui oskasime, isegi mingit sihtvaatajaskonda ei pidanud me silmas.

**Evald Aavikuga töötasid koos ka "Ainsa pühapäeva" tegemisel, ometi valisid esialgselt Jakubi osatäitjaks hoopis teise näitleja.**

Et Jakubit mängib Kalju Komissarov, see mõte oli juba "Georgica" stsenaariumi kirjutamise ajal. Tegime temaga ka proovivõtteid. Oli juhus, et sattusin "Vanemuisesse" ja kohtusin üle hulga aja Aavikuga. Andsin talle stsenaariumi lugeda ilma igasuguse tagamõtteta, rohkem nagu vana tutvuse poolest. Umbes nädala pärast tuli mõte, et Evaldi võiks proovivõtetele kutsuda. Pärast filmiproove saime aru, et Aavik on Jakubi rolli täpsem valik. Saan aru, et näitlejatele on selline töömeetod valuline ja teatud mõttes minu poolt ka ebaeetiline. Juhtus tõepoolest nii, et otsuse tegime kaks päeva enne võtete algust.

**Operaator Rein Kotoviga töötasid koos esimest korda, mitmel korral on sulle kaamerameheks olnud Tõnis Lepik. Milliseid nõudmisi sa operaatorile esitad, kui palju üks või teine film, sõltuvalt kujundilaadist või atmosfäärist, eeldab just teatavat kindlat operaatorit?**

Nõudmisteks oleks seda isegi ränk nimetada; kõige olulisem, mida ma operaatorilt, kunstnikult või näitlejalt soovin, oleks kaasamõtlemine. Rääkida Eesti oludes operaatori valikust lähtudes kujundilaadist või atmosfäärist on mõeldamatu. Operaatoreid ja nende käekirju on sama vähe kui eesti filme. Rein Kotov tuli "Georgicat" tegema, arvan, et huvist selle loo vastu, ja see ongi ehk kõige olulisem. Kaks aastat ei olnud meil juttu kujunditest või sümbolitest, püüdsime filmi koos teha ja andsime endale aru, kes on milleks võimeline. Toimus lihtsalt koosmõtlemine.

Operaatorit ma ei vali tema varem tehtud tööde järgi, sest mängufilme tehakse meil ikkagi nii vähe, et operaatoritel pole enda näitamiseks erilisi võimalusi. Ma valin inimese, keda usaldan. Operaatoril endal peab olema meeskond, kes realiseerib tema tahtmise; tal peab olema kaks või kolm abilist. Ja kui tema oma meeskond töötab, siis see väärib juba usaldust. Et operaator saaks aga endale meeskonda luua, peab ta olema suuteline selgelt mõtlema ja oskama täpselt välja öelda oma tahtmised, siis suudab ta ka abimehed käivitada.

Sa oled ise ka võimekas operaator. Mustlaste filmi "Vaarao lapsed" võtsid osaliselt ise üles, "In Paradisumi" täielikult. Mängufilmis ei ole vahest tõesti mõeldav olla ühel ajal režissöör ja operaator, kuigi Mark Soosaar "Jõulud Vigalas" puhul oli. Kas sul uut dokumentaalfilmi kavas ei ole, kus saaksid olla peaaegu ainuisikuliselt autor?

Arvan, et ma pole nii võimekas operaator, et peaksin üksinda tegema. Olen mingisuguse kogemuse saanud ja kui ma suudan dokumentaalfilmi puhul ka ise operaator olla, siis mängufilmis kohe kindlasti mitte. Kui saaksin teha dokumentaalfilmi, nii nagu Euroopas tehakse, siis ilmselt teeksin. See tähendab, et mul on assistent, operaator, helirežissöör; on olemas väike grupp inimesi, kes seda filmi teevad, ja on olemas selleks ka tehnilised võimalused. Praegu ei saa Eestis teha mitte dokumentaalfilmi, vaid dokumentaalvideot, filmilindile ei ole enam mõeldav. Praegu tehtaval ei ole dokumentaalfilmiga kuigi palju pistmist, need on dokumentaalvideod või –reportaažid, või siis telesaated, mida on natuke kauem tehtud ja suurema rahaga.

Kas sa videot üldse ei tunnista? Kas dokumentaalfilm peab ilmtingimata ikka olema filmilindil?

Kandja ei olegi niivõrd oluline. Dokumentaalfilm on devalveerunud aga just tänu videole. Tundub, et on unustatud, mis žanr või mis asi on tegelikult dokumentaalfilm, millised võimalused selles on. Praegune video eelistamine on tegelikult võidujooks rahanappusega, usun, et kunagi hakatakse ka meil tõsielufilme osaliseltki jälle filmilindile tegema. Video ei võimalda sellist pildi läbitöötamist, valgust ja varju, nagu annab filmilint.

Arvan, et kui panna videokaamera käima, siis ei teki ei minus endas ega ka filmitavas sellist pingestatust nagu filmilindi korral, me ei taju aja säära väärtust nagu filmilindi puhul. Filmi kasutamisel peab tegema märksa täpsema valiku, mida kaamerast läbi lasta, ja see distsiplineerib, paneb autorid hoopis teises kontsentratsioonis tööle. Sama kehtib videos ülesvõetud mängufilmis, arvan, et näitlejas ei käivitugi vajalikud protsessid, võib ju teha kas või sadu duubleid, sest lint ei maksa mitte midagi.

Enne "Georgicat" tegid dokumentaalfilmi Orissaare prohvetist Seiust. See jäi sul pooleli, kas film jääb igavesti lõpetamata?

Pean selle tõesti oma südametunnistusele jätma, et minu jõud ei käinud materjalist üle. Teisest küljest arvestasin "Georgica" viimaste variantide kirjutamisel Seiut, tema kui prohvet on Jakubis mingitpidi olemas. Filmitud materjal on küll alles, kuid praegusel hetkel sellest mingit filmi kokku siiski ei paneks. Seiu kui töökuulutaja oli märksa keerulisem inimene, kui algul arvasin.

Sinu dokumentaalfilmide tegelasteks on viimasel aastakümnel rahvus- või sotsiaalsed vähemused — mustlased, vangid. Mängufilmides pöördud viiekümnendate alguse poole. Kas tänane päev ja n-ö inimene tänavalt ei paku sulle huvi?

Ju ma ei tunne tänases päevas ennast nii kindlalt ja nii hästi, kuigi ma ei saa öelda, et mul puuduks huvi tänapäeva inimese vastu. Mul on nagu hulk asju, mis ma pean ära tegema, enne kui tänapäeva jõuan. Pealegi olen ma küllalt aeglane, millest tingituna võib-olla ei jõua kunagi tänapäevani. Kui mul on võimalus filmi teha, siis teen ma seda lugu, mis on mulle kõige olulisem, ja ma ei mõtle sellele, mis ajaga on tegemist. Tänapäevateemalist mängufilmi ei tahaks ma praegu küll teha. Ja tegelikult on see "tänapäev" või "inimene tänavalt" liiga värske ja toores veel.

Töötad samade inimestega korduvalt, puutud hiljemgi kokku oma filmide tegelastega. Nii vähemalt tundub. Medni Pilve oli "Vaarao laste" peategelasi, ta konsulteeris sind vanglafilmi "In Paradisum" juures ja vilksatas osatäitjana "Georgicas". Tead sa aga midagi ka selle naise saatusest, kes "In Paradisumis" oma lugu inimliha söömisest räägib?

Ta sai amnestia, on vaba inimene ja kasvatab last, kuid kokku pole ma temaga sattunud.

Sulle meeldivad tätoveeringud, need on nii mustlaste kui ka vanglarahva juurde kuuluvad, rääkimata neegritest. Kuivõrd tätoveering iseloomustab inimest?

Nii nagu ükspuha mis märk või ehe. Tegelikult on see juhus, et teatud hulk minu filme tegelastest tahab end tätoveerida. Mul endal ei ole tätoveeringuid.

Tätoveering on üks elu märgisüsteemidest, mis on liigagi nähtav. Tegelikult saan ma nendest inimestest isegi paremini aru, kes ei lase end tätoveerida, ma mõistan, miks nad seda ei tee.

Üks neist, kellega sa oma teel oled ikka ja jälle kokku puutunud, on Olav Neuland.

Võin öelda, et Neuland on üks minu õpetajatest. Ma alustasin "Diogenese" noortefilmistuudios, mille Neuland kunagi Nõmmele rajas. Olin neid filmihuvilisi, kes sinna sattusid, ja olen ka üks neist vähestest, kes sealt välja visati — ma ei teinud suvel ühiskondlikult kasuliku töö tunde stuudio ehitamisel. Hiljem olin Neulandi dokumentaalfilmi "Ajutised inimesed" juures assistent, see filmiti Vormsi saarel. Tema mängufilmi "Corrida" tegemisel töötasin aga teise režissöörina.

Tegid sealjuures dokumentaalfilmi "Luigeluum".

Sain enda jaoks lahti mõelda mängufilmi tegemise protsessi ja seda teistega jagada: tegin sellest tööpoolest filmi. Teha tööd mingis filmigrupis, olla tegijatele väga lähedal, — pole huvitavamalt kooli.

Hiljem tegid Neulandi stuudios oma filmi "Vaarao lapsed".

Pakkusin talle mustlaste filmi stsenaariumi ja ta käivitaski selle.

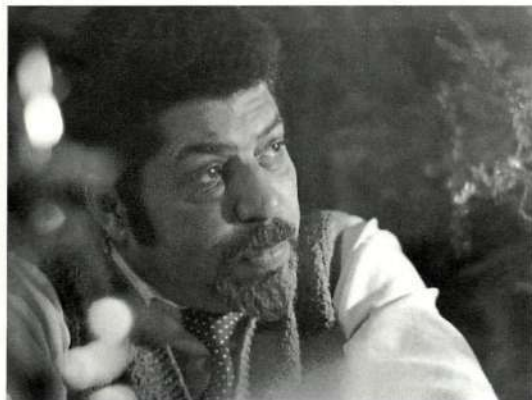
Nõmme kultuurimajas, kus sa oma filmitegemist alustasid, oli sellal direktoriks praegugi väga aktiivne amatöörfilmimees Tõnu Aru. Sinu suhe filmiga on aga tegelikult veelgi varasem ja lähedasem, sinu isa Ülo Keedus oli samuti tuntud amatöörfilmide tegija. Võib sõna otseses tähenduses öelda, et nägid kaamerat juba hällis.

Olen näinud neid isa tehtud filmivõtteid, kus olen kahe-kolme aastane. Isa oli elukutselt lendur, filmitegemine oli talle hobi. Ühtpidi võis kodu küll mõjutada, kuid mitmed teisedki juhused olid olulised. Sattusin 37. keskkooli, filmikallakuga kooli. Koolis töötas filmiõpetajana Aime Piirsalu, siis hakkasingi filmiajalugu õppima ja kinos "Kaja" filmiprogramme vaatama. Piirsalu oli väga huvitav ja äärmiselt vitaalne pedagoog. Samal ajal sattusin Neulandi juurde. Neulandi energiline aura suutis luua põneva atmosfääri filmikunsti ümber. Ta oskas olulisi asju lahti seletada, Nõmmel käisid Vladimir Karasjov ja Anton Mutt filmist rääkimas. Peale kõige muu saime ise filmitegemist proovida, Neulandi analüüsid olid väga nõudlikud. Eestis tegutses siis hulk amatööre, käisin nende festivalidel. Millalgi keskkooli lõpus mõistsin aga, et pean kas või kõrvalt nägema, mida tehakse professionaalses kinos. See võimalus tuligi paar aastat hiljem, kui läksin "Eesti Telefilmi" ning Olav Neuland võttis mind oma filmide juurde assistendiks.

Sellegi poolest hakkasid kõigepealt Pedagoogilises Instituudis näitejuhtimist õppima. Miks sa Moskvasse ei läinud?

Moskvasse ma ei saanud sisse, pärast keskkooli tegin katsed operaatori erialale, saatsin sinna oma fotode kollektsiooni ja mulle tuli vastus, et mind ei ole eksamitele kutsutud. Et pääseda sõjaväest, tuli kusagil edasi õppida, ja kultuurikateeder pedas

*"Vaarao laste" üks peategelasi, mustlane Medni Pilve 1990. aasta jõulude ajal Tallinnas.*



*Orissaare töökuulutaja Seiu 1995. aasta sügisel. Sulev Keeduse fotod*



tundus filmitegemisele kõige lähedam.

Kõrgematele stsenaaristide ja režissööride kursustele läksid alles 1987. aastal, kui olid teinud juba kuus dokumentaalfilmi. Võib öelda, et sa olid siis juba väljakujunenud isiksus, seda ka filmitegijana. Mida Moskva kool sulle peale diplomi andis?

Tegelikult proovisin ma saada kõrgematele režiikursustele esimest korda 1983. aastal. Sinna astus terve hulk eestlasi, nagu Toomas Lepp, Tõnu Virve, Peeter Volkonski, Indrek Kangur, Valeri Blinov, mina ja võib-olla keegi veel. Tollal oli sinna mõtet minna aga ainult siis, kui eraldati vabariiklik koht. Sel aastal polnud aga ühtegi kohta eraldatud ning keegi ei saanud sisse. Mind kutsus meistrina välja Emil Loteanu, näitasin talle oma kahte esimest filmi, ta ütles, et lõppvooru ma ei saa, kuna ma olen Eestist ja liiga noor. Ta pakkus võimaluse tulla kahe aasta pärast taas — et võtab mind ilma eksamiteta vastu. Olin sellisest plaanimajandusest niivõrd solvatud, et loobusin.

Möödus neli aastat, alles siis tekkis siin vajadus kedagi Moskvasse õppima saata. Läksimegi Peep Pedmanson, Arvo Kukumäe ja Aare Tilgaga ning saime kõik sisse. Minu meistriks oli Gleb Panfilov, kohtusin temaga pärast eksameid vaid paar korda, siis hakkas ta tegema filmi "Vassa" Maksim Gorki järgi. Ta arvas, et kuna olen teinud dokumentaalfilme, siis ei ole mul vajadust minna võtteplatsile stažeerima, vaid peaksin koolis teooriat õppima. Ta soovitas mind Aleksandr Mittale, kes jäigi minu meistriks. Sain Moskvast ilmselt peaaegu kõik, mida sealt tol ajal üks filmitegija saada võis, peale diplomi. Tegin küll diplomifilmi "Ainus pühapäev", kuid diplomit kaitsma ei läinud, oli juba 1991. aasta.

Kes on sind mõjutanud, kujundanud sinu maailmanägemist ja sind kui filmitegijat?

Mul ei ole sellist tunnet, et keegi oleks mind sügavalt mõjutanud. Muidugi on mul omad lemmikud maailmakinos, ka eesti filmis, kuid olulisemad mõjutused on tulnud pigem väljastpoolt filmi. Mulle ei ole oluline niivõrd kaudne kokkupuude, kui võrd see, et olen nagu mõneks ajaks kellegi mõjuväljas. Tihti ei pruugi need olla üldsegi kunstiinimesed, kelle mõju ma endas kannan. Näiteks Vormsi Maria, kellega sain kokku Neulandi "Ajutiste inimeste" ajal, ta oli tollal seal üks vähestest põliselanikest. Samasugust mõjujõudu olen tundnud Tansaania, kus puutusin kokku

*"Ainus pühapäev", 1990. Evald Aavik (isa), Mari Lill (ema) ja Elmo Nüganen (Aleks).*



mõne inimesega, kelle nime ma isegi ei tea. Kuid seejuures sündis midagi sellist, mis mulle mõned väga olulised asjad lahti seletas. Minu jaoks on niisugused mõjutused märksa olulisemad kui raamatud, kontserdid või näitused.

Kui konkreetsemalt filmist rääkida, siis on mulle lähedasem prantsuse ja itaalia filmi. Nimedest ehk Robert Bresson ja Pier Paolo Pasolini. See on aga pigem imetlustasand. Mul ei ole selliseid lemmikuid, kelle töid ma ikka ja jälle vaataksin ning neilt seejuures kogu aeg õpiksin, minu puhul selline analüüs ei aita.

Oled sa alati teinud just neid filme, mida tahtnud? Kas varasemad dokumentaalfilmid "Eesti Telefilmis" ja "Tallinnfilmis" ei olnud sulle peale sunnitud?

Seda mitte, keegi ei oleks saanud mind vägisi sundida neid tegema. Küll on mul mõned dokumentaalfilmid teiste välja pakutud ideede põhjal, aga ma olen alati teinud ikkagi seda, mida ise tahtsin. See tõi kaasa palju pahandusi.

Praegu armastavad kõik sellest rääkida, kuidas neid nõukogude ajal loominguliselt pigistati. Sinu kolmas dokumentaalfilm "Võrokese" tuli teleekraanile 1983. aastal tugevalt kärbituna ja sind vallandati televisioonist. Kes sind tsenseeris, represseeris?

Ma ei tahaks konkreetseks minna. "Eesti Telefilmis" oli tol ajal toimetuskolleegium. Kärpeid filmis ei teinud ma ise, need tehti minu seljataga, minult olid siis juba filmi õigused ära võetud. Ma ei taha kedagi nimetada, mõned neist on praegugi kolleegiumides ja otsustavad filmide ja filmitegijate saatuse üle.

Millest "Võrokese" rääkis?

See oli Võru linna juubeliks tellitud film, mis kuulus väikelinnade sarja. Stsenarium ei olnud minu kirjutatud ja rääkis põhiliselt töökangelastest ning muidu tuntud inimestest. Kui läksin filmi tegema, siis avastasin aga hoopis teised inimesed, kes mind huvitasid. Algul võttis kolleegium ja televisiooni juhtkond filmi hästi vastu, see meeldis neile. Pahandused hakkasid siis, kui filmi näidati Võru parteikomitees ja selgus, et Võrus vaadatakse nende inimeste peale teisiti, kui mina neid näitasin. Need olid olnud eluaeg pinnuks silmas, üks oli teeninud koguni Saksa sõjaväes. Arvati, et tegin kõike meelega, tegelikult polnud see üldse nii. Mulle anti käsk osa filmist välja lõigata ja uut materjali juurde filmida. Sõitsin Võrumaale ja filmisin

*Sulev Keedus ja Mait Merkülski (Maccenas) "Georgica" võtetel sügisel 1996 Tapa lennuväljal.  
Arno Saare foto*



mõned episoodid juurde, kuid need ei sobinud sellesse loosse. Kui pakkusin vana varianti uuesti kolleegiumile, tõusis paanika, et ma ei allu korraldustele, ja mult võeti töölouba ära.

Praegu on üks koopja minu algvariandist alles, kuid seda ei ole tänaseni eetrisse lubatud. Jääbki vist riulifilmiks.

**Töötasid seejärel hulk aega Seppo kliinikus fotograafina. Milles sinu töö täpsemalt seisnes?**

Mind võttis tööle Arnold Seppo ise, viimane jutuajamine temaga toimus siis, kui ta oli oma haiglas kunstliku neeru all. Ma püüdsin aidata arste, kes tegid koos Seppoga teaduslikku tööd. Pildistasin operatsioone ja Seppo aparate, mida katsetati tol ajal TPI laborites.

**Mida sa hindad inimestes?**

Minu jaoks on üks olulisemaid asju inimese juures, et ta oleks suuteline üksipuha millises vanuses säilitama oma maailma, mis talle on huvitav. Pole isegi oluline, mis teistele seejuures korda läheb. Seda võib juba inimese silmadest näha. Sellised inimesed on suutelised looma, nad ei tegele ainult teiste heakskiitmise või halvustamisega, vaid võivad ka ise midagi luua. Kõigile on antud kaasa säärane võime, kuid see on väga kerge kaduma. Mida vähem inimene seda enda jaoks lahti mõtleb, seda kiiremini tuleb aeg, kus teda ennast nagu polegi olemas, on vaid terve hulk teadmisi ja kogemusi. Lõputut igatsust ja igavikku tunnetav inimene on haruldane ja imetlust vääriv miljonite "optimistide" hulgas.

**Kuidas suhtud sellesse, mis toimub praegu meie kinoelus; see lõputu omavaheline ja ajakirjanduse veergudel nägelemine, kohtuskäimine, üksteise tööde põhimõtetu mahategemine, sest turumajanduse tingimustes nähakse igäühes võimalikku konkurenti jne.**

Tundub, et filmitegijad on midagi tähtsat ära unustanud. Vahel tuleks endale seda meelde tuletada ning mõelda just selle üle. Kõik see näitab üleüldist eetika kriisi. Tegelikult ei ole aga nii üksnes filmielus. Kinomajast kilomeeter eemal või mõned sammud vasakule või üle tee on samamoodi. Tundub, et on lihtsalt aeg, kus paljud asjad paistavad paremini silma kui varem. Tegelikult ei tahaks ma kohut mõista, olen püüdnud kõigest sellest end eemal hoida.

**Kas sa ei tahaks ise kaasa aidata, et filmielu muutuks inimlikumaks?**

Ainus, millega ma saan kaasa aidata, on see, et teen oma tööd. Arvan, et ma ei ole mingi koosolekupidaja või aukohtu eesistuja. Mul on niigi küllalt palju asju, mida on väga raske lahendada.

**Kui kaugel on sinu järgmine film?**

Mõtlen veel ühele loole ja püüan seda paberil vormistada. Olen kokku leppinud Madis Kõivuga, praegu on aga minu kirjutamise aeg. Loo nimi on "Somnambuul", tegevus toimub 1944. aasta sügisest järgmise suveni. Selles on vähe tegelasi ja filmitakse Eestimaal.

*Vestelnud SULEV TEINEMAA*

## PETERBURI JA AVIGNONI VAHEL



F. Dostojevski/ E. Nüganen, "Kuritöö ja karistus", Linnateater. Steen lavastuse proloogist, mida vaatajad ei näe. Aljona Ivanovna — Marje Metsur.  
*Kalju Orro foto*

F. Dostojevski—E. Nüganen, "Kuritöö ja karistus".  
Lavastaja: Elmo Nüganen.  
Lavakujundus: Vladimir Anšon.  
Kostüümid: Jaanus Orgussaar.  
Esietendus 19. aprillil 1999 Linnateatri Põrgulaval.

Kõige tähtsam detail Vladimir Anšoni lavakujunduses on aken. Ta asub vasakul üleval, küllaltki kõrgel. On nagu aken ja ei ole ka. Mingi klaasist moodustus. Vitraaž. Koosneb üksikutest ruutudest. Mõni nelinurk on välja venitatud ja piklik, mõni korrapärane ruut. Üks osa ruutudest on pruunikad, mõni punakaskollane. Kõige rohkem on kroonusiinist. Enamik pindu on hoolikalt kaetud, aga muist värvi on loobitud kärsitult, lohakalt, nii et värvinired on pikkamööda allapoole von-

gelnud. Kui sellele vitraažile suunata valgus, hakkab ta imeliselt helendama. Kui ma seda esimest korda nägin, ajas see millegipärast nutma.

Aga algab kõik hallikaskollasest plangust. Ramp on kiivalt kaetud-suletud puust planguga, mille mõne üksiku pilu vahelt paistab küünlavalgus ja kõlab Pulheria Aleksandrovna vaikne hääl, kes omaette pomiseses kirjutab pojale kirja. Porfiri konutab siinsamas rambi ääres oma laua taga ja näib midagi ootavat. Zametov losutab diivanil. Plangu tagant kostavad Raskolnikovi lohisevad sammud, liigkasuvõtja turtsakas sosin. Vanaeidel on kindlasti hõredad juuksed, peanahk paistab. Kuklas õhukesed juukseniitsud krunni keeratud. Kirves langeb talle pähe. Meie, vaatajad seda kõike ei näe. Me kuuleme.

Lavastus keerab end kiht kihi haaval lahti ja tuleb kui sibul oma koore alt pikka-mööda välja. Lõputu remondi ettekäändel kaob muist planku ja tekib üks tuba, siis teine, koridor, terve tänav, mitu tänavat. Ja siis on juba terve linn. St. Peterburg. Aga ikka seesama plank, ei midagi muud. Mõne plangujupi peale on kleebitud vana ajaleheriba, ühes kohas näeme tuntuva kolmnurkse kübara all Napoleoni üliestetiseeritud romantilist profiili. See põrgulava annab põrgulikud võimalused. Lavakujundus on mobiilne, väheses leidub paljut, kõik see kokku on omamoodi tark, kaval ja otstarbekas. Laval ei ole ükski ega aknaid. Näitlejad tulevad lavale imelikult ja lähevad ka imelikult ära. Nad ilmuvad või õigemini ilmutavad end mingitest mustavatest avastest. Alles teda polnud ja juba ta on, just äsja oli ja juba teda enam pole. Nad liiguvad kiirelt ja kätartult, öö neelab nad endasse, aga vahel võivad kolmest eri paigast kosta kolmed erinevad sammud, mis oma täpse rütmiga jäävad meelde kui muusikiline ohe.

Kostüümidel pole värve. On hall, must, veidi valget ja veidi pruuni. Kaks erksamat plekki — Razumihhini sinine pintsak ja Svidrigailovi kollane räät, aga see ka vaid nii kollane, et mõjub juba peaaegu valgena. Pole parukaid, pole värvitud nägusid. Kõik on eht. Kui puu, siis puu, kui juuksed, siis juuksed, ja kui on laul, siis ei keru see end mitte CD pealt maha, vaid tuleb inimese kurgust ja hingest.

Dostojevski mängimiseks oli aeg küps. Muidu oleks vahepaus juba nii pikaks veninud, et teatripõlvkonnad ei ulata enam üksteisele kätt sirutama. Üks ühenduslülil selles pausis siiski hõljub — Katri Kaasik-Aaslavi "Valged ööd" 1993. aastal. Ja Hilda Gleseri hingestatud portree Elmo Nüganeni praeguse kabineti seinal. Olgugi et Töölisteatri "Kuritöö..." mängimise ajal juba kalmistul, aga sama teatri õhku veidikenegi hinganud. Seda võiks ju ka arvesse võtta.

1992, Tšehhovi "Ivanov" Draamateatris. Nüganen — Krjukov — Kreismann. Üks Krjukovi esirolle. Kas seda lavastust mäletatakse? Eestile kõige keerulisemal ajal lavastas Nüganen vene intelligenti vaevusi. Kõigi eelduste järgi oleks see pidanud läbi kukkuma. Aga ei, mitu hooaega järjest oli "Ivanov" üks populaarsemaid lavastusi, rahvas murdis end teatrisse. Küll ma tookord uurisin seda publiku nägu ja püüdsin tema motiive mõistata. Oli kõiki, oli noori, oli vanu, oli kesk-ealisi. Noorust käis palju, kuid kokkuvõttes siiski läbilõige kõigist vanuserühmadest.

Nüüd uurisin vaheajal "Kuritöö" publikut. Väga palju noori nägusid, samuti

õitsvas keskeas mehi-naisi — seda kõige jõulisemat ja võimekamat rahvuse osa. Meeste protsent üllatavalt suur. Leidus ministreid. Riigikogulasi. Tippintelligentsi. Mõned üksikud näitlejad olid ka ära eksinud. Üldsegi polnud vanu inimesi. Veidi häbenedes tajusin, et olengi saalis kõige vanem. Ei olnud vanu naisi, seda kõige truumat teatrikülastajat, kellele teatrid võiksid isegi natuke tänuilikud olla. "Ugala" "Õnne, Leenal!" saal oli vanu naisi täis. Nad teadsid, mida olid vaatama tulnud. Nüüd aga istun mina üksipäini elitaarpubliku hulgas. Vana inimene ei ole veel siia jõudnud. Kas jõuabki? Et elitaarpublik ilma kahtluseta vuidib vaatama Dostojevskit, demonstreerib teatri pikaajalise töö vilja ja enda maksmapaneku võimet. Minu kõrval istus mees parimates aastates. Tüsedusele kalduv. Näost oli näha, et tal läheb väga hästi. Loomulikult ei vahetanud me ühtegi sõna, aga võis täiesti kindlalt aru saada, et ta oli ülmas vaimustuses, olles saanud täieliku vaimse kaifi.

Milleks meile praegu Dostojevski? Mingi XIX sajand, aga meil juba XXI varsti käes. Lahtisest uksest sisse murdes on mul soov meelde tuletada, et Dostojevski on kirjandusgeenius. Ta oli prohvet, kes esitas küsimusi. Enamik neist on siiani vastamata. Tema tegelased on pidevas seisnilises seisundis, nad on äärmuste inimesed, oma meeletute ideede orjad. Igasugune alalhoidlikkus, mõõdukus ja normi kriteeriumid on neile tundmatud. Raevukad absoluudihalejad.

Ma polnud kunagi lugenud Dostojevski kõnet, mille ta pidas Puškini pidustuste ajal Moskvast pool aastat enne oma surma. Nüüd lugesin. See oli võimas. Maagiline. Ideed, jah — mitte sajabrotsendiliselt ei saa ma nendega kaasa minna, aga vapustav oli see sisendusjõud, millega ta oma kirjanodusliku testamendi esitas. See oli elava inimese hää. Need leheküljed kõrvetasid. Samasugust, peaaegu füsioloogilist kõrvetus-tunnet olen tajunud Van Goghi autoportree ees seistes. See oli laetud vaimse ollusega, millele ligineda ei olnud võimalik. Ma proovisin. Ei olnud võimalik. Plahvatab.

Dostojevskile kangastub oma rahva suurejooneline, peaaegu apokalüptiline missioon maailma rahvaste ajaloos. "Üldinimlikuks, vennalikuks ühendamiseks on vene süda ehk kõigist rahvastest kõige enam kutsutud ja seatud." Kirjaniku mõttesööst oli niivõrd ootamatu, et saalitäis rahvast oli rabatud. Kirjanoduslikud daamid sattusid hüsteeriasse, aplausil polnud lõppu, mõned noorukesed üliõpilased minestasisid. Kõike seda kroonis tohutu loorberipärg, mis kirja-



nikule sealsamas üle anti. See päev oli Dostojevski elu tõeline triumf. Kas me suudame sellist eufooriat mõista? Meie, oma praeguse kogemusega, sada kakskümmend aastat hiljem? Kui näiteks sirvida Dostojevski tege- laste seisukohti sotsialismuse osas, siis tundub see kõik jubedalt tuttav. Jääb mulje, nagu oleks kogu karkass juba eelmise sajandi teisel poolel olemas olnud, oodates ainult täideviijaid. Dostojevski lõikav hinnang sotsialismimeel- sete kohta "...veri on neil liiga odav". Prohvetlik.

Kui Nüganeni näitlejad ja lavastus- brigaad käisid Peterburis Raskolnikovi maja vaatamas, siis selle koridori seintele olid külastajad kirjutanud: "Родя, Ты мой идеал! Родя, я тоже старушку убил. Старушек на всех хватает."

"Literaturnaja Gazeta" ühest viimasest numbrist on meelde jäänud mõrkjas lause: "Suur on Venemaa, ja ei saa ju öelda, et taganeda pole enam kuhugi, aga ei jaksa enam... oleme jõudnud ääre peale..." Pööblist intelligentsini otsib see rahvas ikka oma teed. Ja ei ole veel leidnud. Dostojevski uskus, et ainus, mis päästab, on ilu. Seda ütleb Mõškin.

"Kuritöö ja karistus". Sofja Semjonovna Marmeladova — Külli Teetamm, Rodion Romanovitš Raskolnikov — Indrek Sammul.



Mõškini tõenäoliselt läbi aegade parim osatäitja Innokenti Smoktunovski suri hiljuti.

"Kuritöö" juurde naastes ei saa ma peast välja üht täiesti tarbetut ja ebaharilikku mõtet, et "Kuritöö" tegelastest oleksid selle

"Kuritöö ja karistus". Porfiri Petrovitš — Peeter Tammeauru, Raskolnikov — Indrek Sammul, Aleksandr Grigorjevitš Zametov — Raivo E. Tamm.

Priit Grepri fotod



nõndanimetatud sotsialismuse esimesed entusiastlikud kaasaminejad ja esimesed ohvrid olnud Razumihhin ja Dunja. Mitte nad ise, aga ütleme nende lapselapsed. (Dostojevski nad ju abiellusid.) Idealistid. Eneseohverdajad. Omakasupüüdmatud. Võimeli- sed pühenduma pühadusele, ühesõnaga — "schillerid". Kõik inimese õnne nimel. Ja vähemalt üks neist oleks paarikümne aasta pärast äärde pandud. Liiga "schiller".

Linnateatris mängib Razumihhinit nooruke näitleja **Andero Ermel**, kellele see on üldse teine töö professionaalses teatris. Oma rollis pakub ta peamiselt üht, põhiliseks osutuvat teemat — venelase hääbumatut võimet end kuulipilduja ambrasuurile visata. Ikka kellegi eest, kellegi nimel. Tagajärgedest mitte hoolides. Selles ülesklopitud kramplikus kirglikkuses on näitleja kord rohkem, kord vähem veenev. Aga kaljukindel on see, et tema loodud Razumihhin on kohutavalt aus, kobrutavalt õiglane ja sealjuures ka natuke tüütu inimene. Kahjuks vajab Andero Ermel oma kaasnäitlejaid-partnereid eelkõige siis, kui ta on vait. Tal on mitmeid häid kuulamisstseene, kus näitleja seesmine intensiivsus ei lõtvu. Aga kui ta röögib, ja seda teeb ta peaaegu 2/3 ajast, siis ta partnerit ei vaja. Silm klaasistub, ühtki impulssi ta vastas-

poolelt vastu ei võta ja lavanägemise võime atrofeerub. Tinglikult võiks seda ju tegelase isikupäraks nimetada — aktsioonis olles tegeleb inimene niivõrd oma ego peale-surumisega, et resultaadi jälgimiseks ei jätku enam energiat. Aga see on siiski näitleja-energia, mida ei jätku, n-ö tehniline aps. Tekib kramp ja mehaaniline agressiivsuse kork. Ülepuhumine. Trevor Nunn pidavat ütleva, kui näitleja end selliselt üle fortestab, üle kirestab: "pane piima peale". On üks stseen, kus ta umbes 7-8 korda järjest patsutab-tõukab oma suurt sõpra Rodjat õlast. Seda ei saa teha tapvalt ühtemoodi. Tempo peab kas tõusma (ta pole resultaadiga rahul) või langema (tal raugeb usk oma tegevuse mõttekusse). Millegagi peab ju ometi kolmas patsutus seitsmendast erinevama! Ja samas kõrval on tal kena stseen, kus Razumihhin hakkab sügava kokkumusega umbmääraselt taipama, mis on tegelikult juhtunud.

Katerina Ivanovna peateemaks on surm. Seisund, kus füüsilist ümbrist enam peaaegu et pole, ainult hing kiljub. See on kohutavalt raske roll. **Epp Eespäevale** on antud üksainus suur stseen teise vaatuse algul — õnnetult surmasaanud Marmeladovi peied. Olles vaadanud kolme etendust, näen rolli arenguskaalat umbes selliselt: esmalt oli olustikulise heli tekitamine liiga määrav. See nõudis liiga palju jõudu, liiga palju tähelepanu. Aga oli üks misanstseen, mis lepitab kõigega: Katerina Ivanovna seisib püsti ja, eraldudes kogu peieliste seltskonnast, astudes mingisse oma maailma, laulis, või ütleva, häälitises mõned prantsuskeelsed sõnad, tõstis käed ja lehvitas hetkeks elegantselt oma imeõhukest salli. See oli olnud tema elu suurim hetk — tantsida gümnaasiumi

"Kuritöö ja karistus". Avdotja Romanovna Raskolnikova — Liina-Riin Olmaru.

*Priit Grepri foto*



lõpuõhtul kubernerri enda ees, ja seda mälestust määrab ta järelejätmatult kõigile kaela. See oli kibemõrkjalt elav stseen, kuid tal puudusid mingid sidekõnksud eelneva ja järgneva. Ta oli omaette väga hea, aga liiga eralduv. Järgmistel etendustel muutus Katerina Ivanovnas paljugi. Epp Eespäev ei raisanud enam nii ohtrasti jõudu, mängis kogu stseeni maha madalama hääletooni ja ühe hingetõmbega; ei tõusnud enam tantsuks, vaid tegi oma võltselegantse salliviibutuse siinsamas laua taga istudes, ja kogu stseen sai kompaktsem, suurema sisulise kaaluga. See oli juba Suur Traagika, antud napilt, jubedalt ja tõeselt. Lavastuses on mitmeid stseene, kus sõnad kaotavad oma esialgese mõtte, sõnadest saavad helid. Neid stseene mängitakse otsekui nootide järgi, väga täpse rütmiga, kindlalt väljarihitud helikõrgusel, nähtamatule dirigendikäele alludes. Et selleni jõuda, peab alguses olema ülimõtestatud sõna.

Pjotr Petrovitš Lužin ei ole Dostojevski fantaasia vili. Selline inimene oli tegelikult olemas — Pavel Petrovitš Lõžin, kes tegeles 1865. aastal Dostojevski varanduse arvelevõtmisega. Romaani mustandvariandis ta kannabki Lõžini nime. Näed sa siis, elas ametnik ja saja aasta pärast on asja teda põhjusega meenutada. Lavastuses mängib seda rolli **Kalju Orro**. Tema Lužini arenguskaala on järgmine: esietendusel mängis ta eelkõige jäika, pühalikku ja edevalt ülesmukitud potentsiaalset kosilast. Teisel etendusel volksas korra pilguga oma tulevast naist. Sellest ühest pilgust oli võimalik järeldada, mis Dunjat ees ootab. Ja kolmandal etendusel sai asi täiesti selgeks: Pjotr Petrovitš on suureandeline klatšimoor. Tema karjääri saladus on klatš. Ta teab kõigist kõike ja vajalikel juhtudel jagab vajalikele inimestele vajalikku informatsiooni.

Põiki keset lava asub põikpuu. Rambi ees on post omakorda põikpuuga. Rist? Ja see tagumine põikpuu mõjub nagu ristisüdame pikendus. Kõik meestegelased ripuvad sel puul kes pea alaspidi ilutsedes, kes oma vaimujõudu demonstreerides, kes ennast bravuuri taha peites. Kõik ripuvad seal kui moraalsel poodiumil, iseennast ja oma südametunnistust kaaludes. Ainult Kalju Orro Pjotr Petrovitš ei ripu seal teps mitte. Tema esialgu kaalumisele ei kuulu, ei seltskonna ega ammugi mitte iseenda silmis. Imelik sõna see südametunnistus. Eesti keeles on ta kuidagi pikk ja lohisev, päris hea ära unustada. Vene keeles jälle liiga lühike ja liiga kähku keelele tulev: "А совесть у меня есть?"

**Rain Simmul** Svidrigailovina mängib oma esimest rolli Linnateatri trupis. Olen näi-

nud teatrivahetamiste üleminekuvaevusi, kohanemisevõimetust, abitust, meeletuid ja perspektiivikaotust. Simmul oleks nagu kõik kohanemise raskuse faasid Tartus ette läbi mõelnud ja põdenud ning sellesse trappi astub ta kui nuga võisse. Ta on lihtsalt maabunud omade juurde. Kaasavaraks on ta toonud tugeva, suure saali akustikaga harjunud hääle ning kümme aastat näitlejatöö kogemust. (Poriseda võib küll nii palju, et just Simmul oli see, kes mõni hooaeg tagasi Tallinna külalissetendusel kogu oma rolli maha sosistas, nii et poolt sõnagi polnud võimalik aru saada. Aga see on minevik.) Nüüd on ta hääle voolav, kõlav ja kõigis varjundeis omanikule alluv. Nähtutest on see Rain Simmul kõige mehelikum roll. Lugesin üle leheküljed romaanist, kus Svidrigailov end tapma läheb. "Человек рисуется." Ei oska seda tõlkida. Selline ongi Simmul Svidrigailov. Kui see mees end tapab, vajab ta ka pealtvaatajat. Ja selle pealtvaataja ta leiab. Romantiline tõbras. Küüniline tõbras. Võluv tõbras. Miks ta ei peaks olema võluv? Aga tema eest on ju ta ekselukaaslane suurt raha maksnud. Miks me peaksime arvama, et kaup oli niru? Vene naised, ja naised üldse, vaevlevad meeste päästmise komplekside käes. Dunjagi võib viiekümneselt kunagi ähmaselt meenutada, et...



"Kuritöö ja karistus". Teener — Karol Kuntsel, Arkadi Ivanoviš Svidrigailov — Rain Simmul. Kalju Orro foto

**Anu Lamp.** Raskolnikovi ema. Ei Kulidžanovi filmist ega Zavadski lavastusest ei mäleta, et Rodja üldse ema oleks olnud. Küllap ta oli, kuid ei meenu. Ka romaanis on Pulheria Aleksandrovna siiski konstruktsiooni detail. Linnateatri lavastuses aga äkki põhjavi. Temaga algab lavastus, temaga lõpeb lavastus. Ajaliselt ei ole teda ju laval palju, ent ta on mingite niidiotsakestega kogu aeg poja seotud. On hetk, kus see niit katkeb. Dostojevski poolikust lausest, et Pulheria Aleksandrovna läheb poolkõljetsi kohmitsedes uksest välja (esimesel kohtumisel Sonjaga), on lavastuses saanud meelde jääv stseen. Kui ta muidu on lihtsalt ema, siis selles stseenis on ta mitmekordselt ema — ta tajub pojapoolset survet, et lahkudes peaks Sonjale kätt andma. Pulheria Aleksandrovna süda, mõistus ja käed töötavad igaüks ise suunas. Ta ei suuda neid ühise nimetaja alla viia. Poja soov on talle seadus. Ja ometi on hetkel miski üle selle seaduse. Tõenäoliselt vajaks ta aega mõtlemiseks. Aga aega ei ole. Ja kasvatus ei luba emotsioonidele voli anda. Tal on nimelt hea kasvatus. Ta mudib sõrmi, mitu korda, just nagu mõttes ligineb Sonjale, on tunda, et nüüd, nüüd — ja siis ta läheb mingi ahastava otsustavusega, peaaegu nagu vastu tahtmist mihinal Sonjast mööda, kätt andmata. Ta pole kunagi "sel-

lisele" naisele oma elus kätt andnud, kogu tema suguvõsa pole seda iialgi-iialgi teinud. Rodja ja öde vahetavad pilke. Mõnedes asjades on ema raudne. Nad mõlemad teavad seda. Nüüd läheb ema kohustus üle Dunjale. Tema annab kae vabatahtlikult.

Kriiskamise stseenid ei tule eesti näitlejatel eriti hästi välja. Pole see temperament, ei ole seda lahtist, avatud emotsiooni alati varrukast võtta. Anu Lambi Pulheria Aleksandrovna esimeses vaatuses kriiskab. Kriiskab välja kogu oma alanduse, enesepetmise, asjatud lootused ja pulbitseva põlguse, pannes paigale oma ainsa tütre lootusrikka kosilase Lužini. Saates ta igaveseks teispoole ust. Stseen, kus näib, et inimene nagu kaotaks iseenda, kusjuures tegelikult ta hoopis leiab end, on väga kõrge kullaprooviga. Anu Lambi näitlejatehnika on selles stseenis virtuooslik.

Dostojevski romaani lõpus kaotab Rodja ema pooleldi mõistuse ja sureb. Lavastuses kannab Rodja rätikusse mähitud ema süles lavale ja paneb ta rambi ette toolile istuma. Ema näeb oma poega viimast korda. Näitlejanna hääle on ebamaine, kaetud mingi vibreeriva kahinaga, mõttelõng katkeb. Tema teadvus on kahestunud, räägib üht, mõtleb



"Kuritöö ja karistus".  
Pulheria  
Aleksandrovna  
Raskolnikova —  
Anu Lamp,  
Raskolnikov —  
Indrek Sammul.

*Priit Grepri foto*

teist. Ja t e a b kolmandat. Ta jääb ka siin iseendale truuks: armastuse asemel jumaldamine ja veidi hõrk, poolabitut oskus igast situatsioonist välja kaaluda see helgem ja lootusrikkam pool.

Olles lugenud lõike Dostojevski ema kirjadest oma mehele, võin väita, et Anu Lambi roll mõjub ausambana Dostojevski emale. Kuskilt need kirjanikud ju tulevad. Nad tulevad oma emadest.

Dunja — **Liina Olmaru**. Rodja õde ja Pulheria Aleksandrovna tütar. Kõigist tegelastest tundub tema kõige rohkem olevat tulevikuinimene. Iseseisvam ja otsustusvõime-

lisem kui ema. Talle võiks pähe tulla idee saada kõrgharidus, mis tol ajal polnud veel üldiselt päevakorral. Tema loomusesse on sügavalt juurdunud naise kui päästja roll. Ta tahaks päästa oma venda, ta elab venna elu läbi rohkem kui enda oma. Svidrigailovi päästmine võis tal kunagi ka vägagi tõsiselt meeles mölkuda. Oli meeldivalt ootamatu, kui ta stseenis Svidrigailoviga läks üle "sinale" ja mõne ajaühiku vältel vaatas Svidrigailovit kui oma vaimset omandit. Millele too ka kuulekalt allus. Tõenäoliselt sellepärast tal lastigi lõpuks minna... Ei tasu päästmist. Mille pärast Svidrigailov end maha laskis? Kes teab. Võib-

olla sai ta stseenist Dunjaga lõpuks teada, et teda ei tasu päästa? Ta ise omandas ju ka mõningaid päästmise võtteid. Millise heategija-jõuluvanana ta enne surma oma raha laiali kannab — väikestele Marmeladovitele, Sonjale, oma pruudile. Üks halb tegu, sada heategu... Ikka teooria järgi, ikka teooria järgi...

Lavastuse kujundus, nagu öeldud, ei ole pealetükkiv. Seinad, mõned toolid, laud, üks trepp ja kõik. Ning kui siis äkki tuleb Sonja, raputab oma märga rätти, ja hetkeks lendavad toas paar tõelist veepiiska, on selge, et Peterburis sajab. Ja sajab kõvasti. Sonja (**Külli Teetamm**) suhtumine Rodioni ja suhtumine Svidrigailovisse, et kuidas too küll nii hirmsa vihma kätte läheb, on võrdsed. Kaastundeks oleks seda liiga lihtne nimetada. See on midagi keerulisemat. Võib-olla sunnitõelised võtavadki ta kohe omaks sedasama sõnulseletamatut omadust koera ninaga ära tundes. Sonja on inimene — hernekepp. Toetaja-toestaja. Ta on murest üleni hall. Seest ja väljast hall. Rukkikollane pea on longus ja rahutud näpud siblivad halli seeliku voltides. Sonjakesest on saanud perekonnapea, ta kümnes sel ootab saatuselt järgmisi lööke. Zavadski lavastuses mängis Raskolnikovi kogu Moskva lemmik mustalokiline iludus Miša Bortnikov ja Sonja oli tuntud filminäitlejanna Ija Savvina. Nende vanusevahe oli umbes kümme aastat Ija Savvina kahjuks. Näitlejaid ei saa välja mõelda, tuleb töötada nendega, kes on. Eetiline kreedo ja selgroog tuli tolles lavastuses Savvinalt, Bortnikov oleks võinud ükskõik missugusel laval mängida, tema nooruslik võlu oli nn kosmopoliitne, aga Savvina mõjus ürgselt vene näitlejana, kes esindas oma rahvuse õiglustunde vaimset majesteetlikkust. Külli Teetamme Sonja — muserdatud laps — on kahtlemata õigem ja vastab rohkem Dostojevski loodud kirjanoduslikule kujule. Selles halluses ja väljapaistmatuses ongi kogu ta rolli olemus. Aga see Sonja läheb Siberisse. Võtab pambu ja läheb. Läbi lume ja tuisu, kas või jalgsi, aga päralt ta jõuab. See on inimitüüp, kellele mingi roojus ega rõvedus külge ei hakka, see kukub temast tagasi.

Traditsiooni järgi on "Kuritöö ja karistuse" esikolmik alati olnud Raskolnikov, Sonja ja Porfiri. Ülejäänud kujutavad enam-vähem tausta, suurrolli võimalused on nende kolme käes. Aga Linnateatri lavastuses on Raskolnikovi kõrval ühe naisosa asemel kolm. Nad on tugevalt ja teadlikult esile tõstetud ja ühendatud kui kolmik, peaaegu kui perekond. Kolm kaitseinglit, kes Raskolnikovi kohal valvamas.

Porfiri Petrovitš — **Peeter Tammearu**. Esietendusel tundus, et roll on juba liiga valmis, liiga küps. Puudub areng, protsess. Et roll on peaosalise suhtes liigselt alluv. Teenindav. Kui kuulaja on seesmiselt intensiivsem kui rääkija, siis dialoogi ei teki. Püünise rauad olid Raskolnikovi suhtes nagu liiga nähtaval ja püünise seadja resultaadis liiga kindel. Mõtlesin, et näitleja enda "ego" võiks olla väheke agressiivsem, teda ennast, Porfirit, tahaks näha rohkem. Porfiri Petrovitši motiive, eesmärke, võite ja allaandmisi. Kui esietenduse kramp oli möödas (muide, ma ei eitaks võimalust, et minul endal võis olla esietenduse kramp. Vastuvõtu lühis...), kukkus roll oma ettenähtud väljatöötatud vormi tagasi. Minu silmis on nüüd selles Porfiri Petrovitšis suur annus Aktjor Aktjorovitši. Emapiimaga kaasa antud. Ja tema kutsetööis tuleb see talle häbemata kombel aiva kasuks. Temas pulbitseb see argiklounaadi tarve, elu põnevamaks muutmise tarve, ja olenevalt vajadusest, võib ta endale mitmeid usutavaid maske ette tõmmata. Raskolnikovi vastu on tal siiras inimlik huvi. Tegemist on väga erandliku juhtumiga, psüühilise, psühholoogilise perversusega. Ja peale kõige muu on Raskolnikov ju juuratudeng. Kaks proffi said kokku. Oli hetki, kus jäi mulje, et tegevus toimub ülikooli seinte vahel, käimas on rooma õiguse seminar ja professor teeb üliõpilase ettekandes mõningaid parandusi, juhtides teda õigele teele. Näiteks julgen ma väita, et Raskolnikov, unustades oma hirmu ja koha, kus ta asub, tundis mõnest Porfiri Petrovitši mõttekäigust siirast professionaalset mõnu. Uurimine on looming, väidab Porfiri Petrovitš. Ja ta loob. Vahel käigu pealt, vahel ettemõeldud käike kujunevate asjaoludega osavalt kombineerides. Üllatused, kinnijooksunud sõlmed pakuvad talle kui hingestatud ristsõnamõistatuste lahendajale loomingulist rahuldust. Porfiri ise on pehme ja vatine, aga tema juristipilgul on pistoda vahedust. Oma lavaloleku viimases stseenis on tal mask maha võetud. Siin on Porfiri ta ise. Ühel etendusel läks näitleja nii hoogu, et jäi mulje, nagu oleks tema tuleku ainus siht Raskolnikovil enesetapumõtted peast välja ajada. See tundus juba liiga ilus. Järgmisel etendusel oli asi paigas, nii viiskümmend poolt ja viiskümmend vastu, ärge end tapke, pole mõtet, aga kui... siis jätke kirjake, minul ka asi kaelast ära. Porfiri Petrovitš on oma tööd hästi tegev riigiametnik, kes ka ise end sellisena võtab. Ja sellele vaatamata, natuke häbenedes, natuke eidelikult liitub ta naiste valvsa inglikooriga. Kõik tahavad Raskolnikovile head. Ainus, kes ei taha, on Raskolnikov ise.

Kostüümiajaloost ei tea ma mitte midagi, aga ma väga usun Raskolnikovi kostüümi. Seda pruunikat sinelit, musta salli ja lössis soni. Ja valkjat särki, mis mõjub kui vangiriietus. Nagu ahelad oleksid juba jalgade ümber ja Siberi-tee ees. (Mida ma aga absoluutselt ei usu, on Svidrigailovi must läikiv mantel ja torukübar. Olgu need Svidrigailovid kas või terve sajandi jalutanud mööda Nevskit just sellistes mantlites, mina ikka ei usu. Minu meelest raius meie kaasaeg siin liiga kaasaegselt sisse.) **Indrek Sammuli** Raskolnikovi nägu on sünge, liikumatu ja kaame. Silmad vilavad rahutult ringi. Vahel ilmuvad põsenukkidele punased plekid ja laup lööb higiseks. Pikad tolknevad rasvased juuksed, mis varjavad enamiku näost. See Ivan Julma efekt Eisenšteini filmist tuletas ju väga meelde Tšerkassovit. Sorakil juuksed, kongus nina ja hullumeelse sädemega kõõritavad silmad — igavesti isendaga hädas oleva Venemaa võrdkju. Efekt töötas ainult esietendusel, ja loomulikult ainult filmi näinute jaoks. Neid võis olla terve saali peale, ütleme, kolm või neli, ei usu, et rohkem. Järgmistel etendustel niisugust assotsiatsiooni ei tekkinud. Esietendusel märkas inimeste teadlikku ebasünkroonsust rolli psüühika ja selle psüühika väliste avaldumisvormide vahel. Seespool pidev seisiline seisund, rippumine järsaku äärel, hinge asemel pisike hirkunud tombuke. Väliselt aga kaame mask, kokkusurutud õhuke huultetriip ja ükskõikne, monotoonne, ilma varjunditeta kõlatu hääl. Raskolnikovi hingeliste spasimide rägastik ilmutas end vaid Indrek Sammuli s i l m a d e kaudu. Järgmistel etendustel näitleja ilmselt intensiivistas oma mängumaneeri, lüües sellesse liikumatusse maski auke, vaatepilusid. Seesmine piin sai enam aimatavaks. Aga eelistust ühele variandile on anda raske. Mõlemad olid aktsepteeritavad.

Rodion Raskolnikov on väga oma ema poeg. Kaasasündinud õiglustundega. Ühe idee inimene, kes klammerdub sellesse ideesse kui omandisse. Ta pilk puurib end inimpsüühika peidetud soppidest läbi ja sellevõrra on tal raskem elada. Ta püüab Suurt Kannatamist oma õlgadele sättida, aga vajub selle koorma alla kokku. Ta paistab uskuvat alatuse igikestvusse.

Raskolnikovi on võimalik ka nii mängida, et tapmise fakt ununeb. Oleks olnud lihtsalt intellektuaalne duell ja tegevus toimuks vaimsetes sfäärides. Indrek Sammuli Raskolnikov on tapnud. Ta on tapjate soost. Kuid ta ei kahetse seda. Sonjagi on tema jaoks rohkem fiktsioon kui inimene. Või koer. Või teine mina. Või sein, kellelt küsida. Rodion ei kannata

ega kahtle, et tema teooria oleks olnud vale. Ta kannatab, et ta ise ei olnud võimeline kehas-tama oma teooriat, et ta ise ei vastanud oma teooriale. Seda ei suuda ta endale kunagi andestada. Oma süüd üles tunnistama ei lähe ta ju ise, vaid teda lükatakse. Ja ta laseb end lükata. Oma kõrgile enesekindlusele vaatamata ta siiski komistab. Oma südametunnistuse otsa. Ise ta seda ei tea. Lunastat halavad talle naised. Koor. Kellukesed. Ja koos nende-ga režissöör.

Kas Raskolnikovi teooria kehtib? Ja kuidas veel kehtib. Noor inimene oma esmas-es maailmaavastamise tuhinas usub, et talle on kõik lubatud, et näiteks ühe püstolilasuga on võimalik ühiskonnale tema koht kätte näidata ja raiuda tee paremasse tulevikku. Kolm nädalat pärast Dostojevski surma tapetakse tsaar Aleksander II. Tapjaks noor inimene, kes Dostojevski kõne ajal oli veel üliõpilane. Eelmise, ebaõnnestunud katsetaja, ka üliõpilane, poodi viisteist aastat varem. 1914, Sarajevo — verisulis gümnasist tapab troonipärija Franz Ferdinandi. Meie päevil, Jeruusalemm, peaminister Rabini tapab sünge silmavaate ja põlevate silmadega üliõpilane. Mille poolest ideoloogiline mõrv erineb merkantiilsest mõrvast? Nad on omavahel läbi kasvanud ja toidavad teineteist. Täname Raskolnikov ei vastuta enam millegi eest, ta on anonüümne. Tal ei ole enam millegi otsa komistadagi. Ühe inimese surm ei anna enam efekti. Vähemalt kümne. Või saja. Ja selle töö teeb püüdlikult ära kaubahalli prügikasti peidetud kilekotike. Saurusest on saanud putukas.

Lavastuse "Kuritöö ja karistuse" lavastaja nime pole siinses artiklis peaaegu nimetatud. Miks?

1991. Teatrfestival. Lavakunstikateedri 16. *lend on oma telkide ja seljakottidega jõudnud Avignoni. Toitume jogurtist. Koik on pööraselt õnnelikud. Levib kõlakas, et õhtul vaatame Peter Brooki "Tõrmi". See tundub väljamõeldisena. Kuid ennäe: ette sõidab suur pehmete istmetega buss, kus on ees juba grupp elegantselt riietatud prantslasi. Etendus toimub väljaspool linna, vanas liivakarjääris. Me peame seal veidi ootama. Rahvast on murdu. Istun mingi suure kiviploki peal, mis meenutab Korintose sammast, ning päike läheb looja otse minu jalgade ees. Läbipääsu juures on turvamehi jala meetri peale kaks. Ingo Normet teeskleb, et neid pole olemas, ja murrab läbi. Turvamehed on raevus ja solvunud. Meid viiakse ühe lahke daami juhtimisel läbi pimeduse mingite kastide juurde, igaiüks saab pehme padja ja*

kikivarvul liigume hanereas edasi. Me maabume helendavas prožektorivalguses tohutusse liivaseintega auku, kus amfiteatri süsteemis istmete ole juba kogunenud tohtu rahvass. Oma padjakestl võtame me istet otse rambi ees. Peter Brook alustab oma etendust sissejuhatuses. Ta seisab vaid poolteist meetrit minust eemal, mingis kotirüüdist sargis, ning suhtleb usalduslikult ning elegantselt publikuga. Ja siis see algab. Olles ette teadlik, et näitlejate koosseis on rahvusvaheline, arvasin, vaatamata piiritle lugupidamisele Brooki vastu, et see on eputamine. Iga vaataja viib teatrist koju oma muljed. Mina õppisin sellest lavastusest. Demokraatiat. Poliitikat. Kooseksisteerimist. Neid ülekulutatud sõnu. Nende liigihõõrdunud sisu. Ma ei tea kõikide näitlejate rahvust. Aga seal oli nagu mingi läbilõige terve inimkonnast. Mustad. Punakad. Valged. Poolmustad. Poolvalged. Oli jaapanlane, hispaanlasi, mitmeid mustalt mandrilt. Üks oli arvatavasti iirlane. Sellel polnud nagu tähtsust, ja ometi peitus selles kirevuses minu jaoks kogu lavastuse mõte. Igale näitlejale, igale selle koosluse üksikule liikmele oli jäetud otsekui oma koridor, kus ta võis vabal tahtel avada just oma rahvuse (või ka rassi) kõige iseloomulikumaid positiivseid püsiväärtusi. See võis olla kas žest või temperamendipuhang või käitumismaneer, olgu või eksootiline pillimäng, aga see polnud mitte eraldi seisev number, vaid detail, mis mängis terviku peale. See polnud ka pealiskaudne etniline ilutsemine, mida ma algul olin kahtlustanud, see oli süvauuring. Hörk harmoonia, ühtekuuluvus, inimlik vendlus või, ütleme, kosmopoliitiline maailmataju, mis sellest paljurahvuselisest ühendusest tekkis — kas polnud see mitte toosama vendlus, mida, tagantjärele mõeldes, Dostojevski oma kõnes nii igatsenud oli? Siin ta nüüd oli. Mitte riigipiire nihutavas või lõhkuvas reaalses inimkoosluses, vaid fantaasias. Laval. Euroopa liivakarjääris. Ainus, mis päästab, on ilu. Mustanahalised mängisid nii vabalt, säärase intensiivsusega, et ma hakkasin valget rassi juba ülepea üleliigseks pidama. Ja siis tuli iirlane ja trumpas kõik üle. Kuid see oli kõigi puhul isiksuse tuuma vabastav mäng, seestmist vabadust väljendav looming, mille eesmärkide hulka ei kuulu kaaslase varjutamine.

Lõpuaplauus oli maruline. See oli kontroll-etendus. Prantslased näisid Brooki väga armastavat. Näitlejad kummardusid sügavalt. Rõõmust nende näod just eriti ei säranud. Mõned olid veidi kartlikud. Eriti üks piilus mu selja taha küsiva, peaaegu hirmunud pilguga. Ma pöörasin pead, Peter Brook istus mõned read minust tagapool. Nägin tema nägu mõne üksiku hetke, ja uuesti sain midagi teada, mida kunagi enne polnud mõistnud. Brook aplausi ei kuulnud. Mitte, et ei kuulunud, ta lihtsalt ei kuulnud. Ta nägu oli pinges, pilk sissepoole, kogu olek süinge ja vaim mingis üli-

kontsentreeritud seisundis. Ning siis ma taipasin, et ta on ise enda kohtunik. Ainult ise! Ta võitleb ja võistleb iseendaga ja kõrvalt ei saa mitte keegi talle mitte midagi ütelda. Ega millegagi aidata.

Selleks, et võistelda iseendaga, peab olema saavutatud tase. Elmo Nüganenil on see tase. Ta on end välja toonud oma kriisiseisundist (millest ta ise korduvalt vabatahtlikult teatas) ja rühib taas edasi. Paus oli pikk. Hakati juba haukuma. Kas ma tahan nüüd öelda, et Linnateatri poole peab palvetades piiluma ja kõik kriitikud võiksid suu vett täis võtta? Kriitika jääb. Kui inimese eellane esimese nua valmis sai, tuli kindlasti keegi, kes andis mõista, et see nui on tehtud valesti. Üksteise olemasoluga tuleb leppida. Keegi ei taha meelega teha halba kunsti ja samas ükski kriitik ei soovi, et ainevald, millega ta tegeleb, põhja vajuks või tagurpidi areneks.

Ma käisin "Kuritöö ja karistusel" kolm korda. Iga kord vaatasin ma täiesti uut asja. Kui Elmo Nüganenil selles lavastuses mingi algidee või -ideaal ei olegi saavutatud, siis teab tema seda minust paremini. Aastal 1999 on ta oma süü ja kuritöö asjus ise kohtunik ja advokaat.

Kui ma teiselt etenduselt koju sibas, seisatusin äkki arusaamatuses. Kahe katuseharja vahele oli pandud mingi enneolematu prožektor. Lõpuks taipasin, et see on kuu, mis rippus tõesti kuidagi täiesti vales kohas. Tänavad olid inimtühjad, minu sammud tekitasid ebaloosuliku kaja. Vaateakendel maotud inglised, tänavaküünalde rasvane õline helk, lääged melodiad kuskilt keldriaknast... Linn, mida ma ometi nii armastan, tundus ebareaalne, väheusutav. Rutuline, maitsetu tühijooks?

See väljamõeldud maailm, teater, kust ma äsja olin välja astunud, tundus reaalsem, tõsem, väärtuslikum kui nood kutsuvad rasvased virvatulukesed. Väljamõeldis ja reaalsus olid minu teadvuses vahetanud oma kohad.

# KUI LUNASTUSE VÕIMALUS ÄRA VÕTTA, SIIS KA OB KÕIK

ELMO NÜGANEN ja DAVID VSEVIOV  
"Kuritööst ja karistusest"

## PIIRIRIIK

**David Vseviiov:** Sa oled lavastanud palju vene tükke, mis sa arvad, kas neis on mingi ühendav vene vaim?

**Elmo Nüganen:** Olen mõelnud, et mis see põhjus siis on, miks ma näiteks Tšehhovit olen teinud? Muidugi võib öelda, et tegemist on lihtsalt heade näitemängudega ja ilmselt see nii ongi. Ja küsimus ei ole ka minu sümpaatias vene hinge või kultuuri vastu, mis küll kahtlemata on olemas, vaid siin on veel midagi. Me elame parasvöötmes ja mulle tundub, et Tšehhov või Dostojevski viivad meid sealt välja, viivad meid äärmuste juurde. Nad annavad lavastajale, aga eriti näitlejale võimaluse kogeda midagi niisugust, mida mõnes teises rollis ei ole võimalik kogeda. Ma arvan, et see on see põhjus.

Samasse ritta läheb tegelikult ka "Romeo ja Julia" — armastus kuni selleni, et sa oled võimeline endalt elu võtma, sest su armastatu on surnud. Mingis mõttes kuuluvad siia ka "Musketärid", seal on samuti mingid asjad äärmuseni viidud.

**Vseviiov:** Tõesti, vene kirjandustraditsioon ja üldse vene elu traditsioon on kuidagi äärmuslikum, tasakaalutum. Võib-olla tuleb see sellest, et ta lähtub nagu kahest juurest, läänest ja idast. Otsides identiteeti nii siit kui sealt. Nii tehaksegi kõike erilise andumusega. Kuni viina joomiseni välja...

**Nüganen:** Ja kui armastatakse, siis viskatakse kas või rongi alla.

**Vseviiov:** Ja samas on meie positsioon vene kirjanduse mängimiseks väga hea, sest me elame ja toimetame selle tsivilisatsiooni kõrval. Kui vene tükke teevad ameeriklased, siis on neis paratamatu distantsi pitser. Nad on liiga kaugel.

**Nüganen:** Olen mõelnud, et teatri seisukohalt oleme me väga õnnestunud asendis. Olles vene teatrikooli ja lääne teatri mõjude vahepeal, oleme võimelised mõistma nii Tšehhovit kui Ibsenit. Meie Ibsenis on natuke Tšehhovit, meie Tšehhovis on natuke Ibsenit.



David Vseviiov.  
Heidi Maasikmetsa foto

**Vseviiov:** See on piiririigi eelis. Kahjuks on ajalugu seda võimalust, eriti suurriigi kõrval, väga harva pakkunud.

**Nüganen:** Poliitilises mõttes vahest tõesti ei ole hea olla piiririik, aga kultuurilises mõttes küll. Mõjutused ühelt ja teiselt poolt võivad anda väga huvitava sulami.

**Vseviiov:** Ja meil on praegu ka vabadus neid rahulikult seedida ja hinnata.

## DOSTOJEVSKI

**Vseviiov:** Kuidas valisid "Kuritöö ja karistuse"?

**Nüganen:** Sellega oli kummaline lugu. Seesmisele veendumusele, et ma hakkasin lavastama "Kuritööd ja karistust", jõudsin ma enne, kui olin romaani lugenud. Keskkooli ajal, kui me kõik pidime seda lugema, võtsin ka mina selle raamatu esimest korda kätte, jõudsin umbes 20-30 leheküljeni ja sain aru, et see on nii keeruline ja oluline ja ei ole minu



jaoks veel mõistetav, ning panin raamatu kinni. Midagi mu sees ütles, et asi ei ole romaanis või Dostojevskis, vaid minus, et ma ise ei ole veel valmis. Ja kõik need aastad on Dostojevski nimi ja eriti see romaan mind jälitanud, punase indikaatorlambina vilkunud: "Ära mind ära unusta!"

Esimesed raamatud, mis mulle riilitel silma hakkasid, olid Dostojevski omad. Ma ostsin neid kokku. Ja kui ma Peterburis "Arkaadiat" ette valmistasin, tuligi tunne, et see aeg on nüüd vist käes ja järgmine lugu on see. Siis alles võtsin romaani kätte ja lugesin korralikult läbi. Muidugi, ma olin seda vahepeal sirvinud ja teadsin, millest lugu räägib, aga nagu lavastaja, kes kavatseb sellega tööle hakata, lugesin "Kuritööd" siis esmakordselt.

See on olnud mu jaoks väga tähtis töö. Ainuüksi tutvumine Dostojevski maailmaga on oluline. Usun, et ka näitlejatele. Me ei osanud arvatagi, et seal nii palju sees on. Sest ka meil oli arusaam, et Dostojevski on väga süнге, et see on mingi poris püherdamine. Et lugu räägib viletsate ja nâruste hingedega inimestest, kes elavad poris ja on sellega rahul. Aga lugu ei räägi üldse mitte poris püherdamisest, vaid tahtest sealt õhku tõusta.

**Vseiov:** Aastaid tagasi vaatasin Dostojevski varasemaid asju ja need rabasid mind. See on kahestunud, kafkalik maailm — ametnik, kes näeb igal pool iseennast, ei saa oma peegelpildist lahti... Hullumeelne, ootamatu maailm.

## PORFIRI PETROVIŤS JA RASKOLNIKOV

**Vseiov:** Minu arvates on "Kuritöö ja karistus" dramatiseering väga huvitav. Eelkõige Raskolnikovi ja Porfiri Petrovitši suhe. See kahevõitlus on rohkemat kui tühipaljas uurija ja kahtlusaluse suhe. Porfiri Petrovitšis on küllalt palju Raskolnikovi, kas ka vastupidi, ei oska öelda.

**Nüganen:** Selge, et neil on vastastikune tõmme ja tõuge. Raskolnikovil rohkem tõuge — sest ta lootis ja ehtas kogu oma teooria sellele, et arvas teadvat, kuidas mõtlevad uurijad. Ta arvas, et uurijad on kõik kuidagi "tavalised", aga tema sooritab mõrva kuidagi "ebatavaliselt".

**Vseiov:** See on küllalt tüüpiline esimese kursuse tudengi ettekujutus.

**Nüganen:** Ja mis selgus? Selgus, et on ka teistsuguseid uurijaid. Porfiri on ju nii inimese kui uurijana — kui kasutada Raskolnikovi terminoloogiat — ebatavaline. Ta mõttemaailm on teine. Näiteks episood romaani lõpust, kui Porfiri tuleb Raskolnikovi juurde, toimub nende viimane kohtumine, siis kõige olulisem on

see, et ta ütleb: "Uskuge või mitte, aga mina tulin otsese ettepanekuga minna ja üles tunnistada." Kõsimus ei ole ainult selles, et Porfiril on niimoodi kergem, saab asja kaelast ära. Peamine on see, et ta tunnistab, et tema on arenemise lõpetanud inimene: "Kuigi ma mõningaid asju veel tean, mõningaid asju isegi tunnen, aga ikkagi — mina olen arengu lõpetanud. Teiega on teine asi. Jumal on teile elu valmistanud. Võib-olla ta selleks ongi teid välja valinud, et te läheksite oma teed pidi lõpuni. Tahate päikeseks saada — saage! Aga päike peab enne päike olema..."



Elmo Nüganen.  
Kalju Orro foto

**Vseiov:** Porfiri on eriline uurija, keda ei huvita karistus, vaid lunastus. Ta töötab Raskolnikovi lunastuse nimel.

**Nüganen:** Aga tema huvi Raskolnikovi vastu ei teki esimesest hetkest, see kujuneb kohtumiste käigus, kui Porfiri hakkab nägema Raskolnikovi erilisust ja ühtlasi hakkab temas ära tundma iseennast. Ta ütleb: ma lugesin teie artiklit ja kõik mõtted tundusid mulle tuttavad.

Arutasime seda proovisaalis: missugune oli Porfiri enne seda, kui ta uurijaks läks? Kes ta oli oma lapsemängudes: kas varas või politseinik? Olen kindel, et varas, kuigi hiljem valis ta endale teise tee. Raskolnikov soovust läks seda teed pidi lõpuni. See on tegelikult üldisem küsimus — kes need on, kes lähevad juurasse, kriminalistikasse, õiguskaitsesse? Ja mis ajenditel?

**Vseiov:** Valiku puhul võib otsustavaks saada ka hirm karistuse ees.

**Nüganen:** Dramatiseeringut tehes ma tahtsin, et lugu algaks läbi Porfiri Petrovitši, et vaataja samastaks ennast algul Porfiri, mitte Raskolnikoviga. Ja põhjus oli selles, et mind vaevas

teadmine, et inimesed, kes tulevad seda lugu vaatama, on väga erinevad. Seal on neid, kes on "Kuritööd ja karistust" kunagi lugenud, neid, kes on värskelt lugenud, neid, kes ei ole iialgi lugenud. Tulevad nii Dostojevski fännid kui inimesed, kes teavad ainult seda, et keegi löi kellegi kirvega maha. Tahtsin teha nii, et lavastus oleks ühtmoodi põnev nii ühetelede kui teistele. Siis tuligi mõte teha seda Porfiri kaudu: uurija kabinet ja uurija otsib mõrvarit. Ja siis hakkab tasapisi selguma, et lugu ei ole mitte ainult sellest.

## KURITÖÖ I

**Vseviiov:** Meile on nii palju sisendatud, et liigkasuvõtja mutikese — täi — tapmine ei ole iseenesest patt, aga Lizaveta? Ja mis vahe siin on?

**Nüganen:** Sellest jutt käibki — kas siis inimene on täi? Ja Raskolnikov ärritub: "Ma tean isegi, et ei ole täi, aga..." Ja ongi kõik, ta on omadega ummikus.

**Vseviiov:** Ja siis veel epiloo, kus Raskolnikov jõuab äratundmisele, et ta ise on täi. Et ei julgenud nagu Svidrigailov ennast maha lasta. Selles suhtes on epiloo oluline, kui see ära jätta, jääb mulje, et Svidrigailov on kangelane, aga Raskolnikov ongi täi. Ja Porfiri Petrovitš on täide püüdja.

## HIRM

**Vseviiov:** Kui palju on inimese elus hirmu. Mida kõike Raskolnikov kardab!

**Nüganen:** Jah, ühel hetkel ta mõtleb tõesti täiesti tõsiselt: aga võib-olla keegi nägi? Võib-olla lendas toas kärbes ja tema nägi?

**Vseviiov:** Öudne on jõuda sellise seisundini.

**Nüganen:** Aga kui mõelda dostojevskilikult, siis kes see oli, kes võis näha? Jumal. Tee mis sa tahad, arvad, et oled ükski ja mõtled oma häid mõtteid või halbu, või teed häid või halbu tegusid, ikka on tunne, et see läheb kusagil kirja. Keegi ikka näeb, keegi kuuleb. Ja oma rumaluses võid sa arvata, et äkki on see pealtkuulamisaparaat või sein või kärbes, kes üle lendab. Aga tegelikult on see sinu enda südametunnistus.

**Vseviiov:** Ja mis on ilmselt ka huvitav, et täpselt nii nagu Raskolnikov ei ole hirmust vaba, ei ole hirmust vabad ka tema suured eeskujud, kelle sarnaseks ta tahab saada. Ei ole sellest vabad Bonaparte'id, Hitlerid ega Stalinid. Iseasi, kuidas nad hirmule reageerivad. Kui Raskolnikov jookseb ühest linna otsast teise ja vahetevahel matab oma hirmu kuhugi kõrtsi, siis nende teiste puhul kasutatakse riiklikke vahendeid, alates ihukaitsjaist gerontoloogia instituutideni, pikendamaks eluiga lõpmatuseni ja nii edasi. Nii et küsimus, kas keegi üldse on sellest piirist üle astunud, on veel üsna vastusetu. Ma arvan, et ei ole. Mitte

ainult Raskolnikov ei jäänud sellega hätta, vaid mitte keegi ei ole sellega hakkama saanud. Kuigi nad näevad väga vaprad ja enesekindlad välja ja ei värise nii nagu Raskolnikov. **Nüganen:** Aga oleks vist hirmus ka, kui ületaks selle piiri. Astuks selle sammu ja veel puhta südamega, arvad, et sul ongi õigus, et kardada ega värise.

**Vseviiov:** Selleks ongi tarvis ideoloogiat, mida Raskolnikovil tegelikult ei ole, õigustamaks oma tegu. See ongi põhivahe. Bonaparte'il oli ideoloogia, Hitleril ja Stalinil ka, aga Raskolnikovil tegelikult ei ole. Mingis mõttes võib nad kõrvuti asetada. Eesmärgid on kõigil head. Ega siis tuhandeaastane Reich või kommunism polnud halvad eesmärgid. See on ju sama asja mikrovariant. Mis siin vahe, kas võtta kõigilt maailma kapitalistidelt raha ära ja jagada see vaestele või võtta raha ära vanamutilt ja anda vaestele. Mingil hetkel on Raskolnikov nakatunud just sellesse samasse hullumeelsesesse, purustuslikku maailma päästmise ideesse. Ja siis ongi käes järgmine samm, mis nõuab kõigi nende kõrvaldamist, kes takistavad selle õilsa idee elluviimist. Kes ei mõista ise ja vabatahtlikult millestki loobuda lubatud üldise õnne nimel. Nii sünnitab unelmate headus paratamatult kurjust.

**Nüganen:** Ja samas on nii, et kui inimene mingit heategu ei tee, siis ei mõisteta, miks ta seda ei tee. Näiteks ei mõisteta, miks Kristus ennast ristilt ei päästnud? Miks ta ei päästnud enda kõrval olijaid? Kõik oli ju tema võimuses. Ta oleks võinud kinkida uue Jeruusalemma, juuda rahvale kingida... Miks ta seda ei teinud? Miks ta ei haaranud kirvest? Sellepärast, et ta sai aru, et muutus saab toimuda ainult inimese enda sees.

See-eest Porfiri puhul tundub, et tema käivitav jõud on rahulolematuse isendaga. Äratundmine, et mina enam teatud samme ei tee, mina enam kannatust enda peale ei võta. Mina olen oma kõhu juba täis söönud, jõudnud teatud järjele. Ja viimast kohtumisel Raskolnikovi juures ta ütleb, et Mikolkal on tegelikult õigus. Tema ei ole enam selleks sammuks võimeline. Raskolnikov on võimeline ärkama, Porfiri enam mitte. Ta on oma loomuliku arengu läbi teinud ja polegi n-ö haigeks jäänud. Ta ei saagi terveks saada. Ta on valinud terve inimese tee.

## RAZUMIHHIN, SVIDRIGAILOV, LUŽIN

**Vseviiov:** Ses mõttes, inimese oma tee seisukohast, on huvitav kuju Razumihhin.

**Nüganen:** Väga huvitav. Ja huvitav on ka see, et autor kaotab poole romaani pealt tema vastu huvi. Dostojevski kaotab huvi inimese vastu, kes on juba ärganud, kes on leidnud oma tee. Teda ei huvita mitte see, mida teeb inimene,

kui ta on jõudnud lõppjaama, vaid see, kuidas ta sinna jõuab. Razumihhini viimased stseenid on need, kus ta saab teada, et Dunja teda armastab, ja ongi kõik! Epiloogis veel räägitakse temast, aga muidu kaob ta poole romaani pealt.

**Vseiov:** Ta on vist ainus tegelane, kes tuleb juba lunastatuna. Nimigi on tal selline. See tõttu on teisest küljest arusaadav, et ta on kõige igavam tegelane...

**Nüganen:** ... Dostojevski jaoks, kes huvitub inimese teekonnast.

**Vseiov:** Just tänu sellele, et ta ei ole otsingutes, ta ei ole piinades, mõjub Razumihhin isegi naiivselt. Nii ema kui õde on patused, Razumihhin mitte. See absoluutne altruism on kohati naeruväärne.

**Nüganen:** Ja ärritab Raskolnikovi.

**Vseiov:** Tegelikult on Razumihhini käitumine väga venelik, see ääretu headus, millega sulle peale tullakse, võib olla tõeline karuteene. Ses mõttes on Razumihhinit raske mängida. Oma üheplaanilisuses on ta absoluutselt erandlik tegelane selles galeriis.

**Nüganen:** Razumihhin on väga oluline just Raskolnikovi vastandina. Selliseid vastandpaare on "Kuritöös ja karistuses" ju palju: Raskolnikov ja Svidrigailov, kes mõlemad on sooritanud mitu mõrva. Ja Raskolnikov vihkab ja põlgab Svidrigailovit just sellepärast, et näeb temas iseennast.

Samamoodi on paar Raskolnikov ja Porfiri — uurija ja kurjategija, üks ühel, teine teisel pool barrikaadi, samas on mõlemas midagi ühist. Siis veel üks vastandite paar Sonja ja Svidrigailov. Siis Sonja ja Porfiri: mõlemad juhivad Raskolnikovi ülestunnistuse poole, Sonja ühelt, Porfiri teiselt poolt.

Mis puutub Sonjasse, siis seda osa mängida on näitlejale väga raske ülesanne. Mängida praktiliselt lahustuvat inimest nii, et ta meelde jääks ja haaraks — see on tõesti raske.

**Vseiov:** Ja mis neid Raskolnikoviga ühendab on see, et ka Sonja on sooritanud kuritöö, kuritöö iseenda suhtes. Ta on iseennast müünud. Ja ta kaalutlused ei erine kuigivõrd Raskolnikovi omadest.

**Nüganen:** Selle vahega, et Sonja müüb ennast ja toob sellega teistele otsesest kasu, aidates õdedel ellu jääda; Raskolnikovi motiivid on tema enese silmis palju üllamad, ta tahab tuua kasu inimkonnale tervikuna. Ta põhjendab, et on tapnud täi, kes teeb teistele inimestele ainult halba. Kuid sellega ei tee ta ju kellelegi head.

**Vseiov:** Raskolnikovi head plaanid on tunduvalt abstraktsemad, nad on suunatud rohkem tulevikku.

**Nüganen:** Sonja pole mitte ingel, ta on langenud ingel. See on väga oluline.

**Vseiov:** Nii Sonja kui Raskolnikov on piiri peal. Ja see ongi piiri peal romaan.

**Nüganen:** Just. Kõik on piiri peal. Svidrigailov on piiri peal ja ka Dunja. Ta ju põgeneb paaniliselt selle n-õ loomaliku tunde eest, mis Svidrigailov on temas äratanud. Miks Dunjal on vaja Lužinit? Mitte ainult selleks, et vanda päasta. Ta ju ütleb, et ta teeb seda sellepärast, et tal endal on raske. Ta valib kahest halvast vähem halva. Sest tal on valida, kas langeda täiesti Svidrigailovi võimusesse või põgeneda tema eest. Olgu Lužin, olgu kes tahes, ainult mitte Svidrigailov.

**Vseiov:** Ja Katerina Ivanovna on piiri peal. Samuti väike Polja. Tegelikult pole romaanis keegi nii otseselt piiri peal kui tema. Mitu korda ju öeldakse, et veel natuke ja ta läheb ka tänavale. Ning piiri peal on ka Marmeladov.

**Nüganen:** Olen kuulnud, et tavaliselt jäetakse Marmeladovi liin kõrvale ja tegelaste arv piirdub 8 — 10-ga.

**Vseiov:** Tegelikult on Marmeladov ju väga oluline. Sonja ja Raskolnikovi suhtedki tuginevad paljus sellele ühele Marmeladovi monoloogile. Ja surm on Marmeladovile ainus lahendus. See ei ole karistus, see ei ole lunastus, see on lihtsalt lõpp.

Või Svidrigailovi surm. Ta on tühine ja vastik inimene, aga elust lahkudes kindlustab paljudele inimestele tuleviku! Tegelikult on ta väga palju andnud.

**Nüganen:** Lavastuses eelneb Svidrigailovi viimasele lahkumisstseenile Sonjaga stseen, kus Svidrigailov püüab end maha lasta. Tulistab ennast neli-viis korda, aga ikka ei sure. Ta ei saa siit ilmast lahkuda enne, kui on sooritanud vähemalt ühe heate. Alles siis, kui ta on selle teinud, saab ta surra.

**Vseiov:** Miks õigupoolest Svidrigailov ennast maha laseb? Rikas mees, raha on, sõitku Ameerikasse, pulmad ees, ei mingit probleemi. Kusjuures Svidrigailov on ju juba sooritanud kõik need kuritööd, mida sooritas Raskolnikov, et tõestada, et ta pole täi. Raskolnikovi artikli järgi võiks Svidrigailov juba uhkelt Bonaparte'ina mööda ilma ringi käia.

**Nüganen:** On väga vähe asju, mida Svidrigailov elus proovinud ei ole. Ta ise ütleb, et on veel kaks asja, mille vastu ta huvi tunneb. Üks on see, et läheks polaaretkele, ja teine, et õhupalliga õhku tõusta. Ülejäänud on ta kõik ära proovinud. Kõik! Ses mõttes on ka Raskolnikovi-Svidrigailovi paaris tegu selge vastandliikumisega: Raskolnikov alustab põhjast, vaesusest, Svidrigailov, vastupidi, tipust, rikkusest. Nad liiguvad üks ülevalt alla, teine alt üles. Kohtuvad ja lähevad eri suundades. Üks läheb täiesti alla ja teine tõuseb.

**Vseviiov:** Kui jutt Svidrigailovile läks, siis on ju veel üks väga huvitav tegelane, keda me romaanis üldse ei näe — Marfa Petrovna. Täiesti saladuslik tegelane, kes ostab endale mehe.

**Nüganen:** Teeb lepingu, milles on viis-kuus punkti, ja üks punkt on see, et mees ei tohi liita kunagi Marfa Petrovna lahutada. See punkt pöördubki pärast Marfa Petrovna vastu. Leping näeb ette, et Svidrigailov võib oma himude rahuldamiseks kasutada kõiki naisterahvaid, aga nad peavad olema alamast soost ja see peab toimuma Marfa Petrovna salajasel kaasteadmisel. Mees ei tohi kunagi tõeliselt armuda.

**Vseviiov:** Svidrigailov omalt poolt tunnistab, et lepingut tehes ei tulnud tal pähegi, et tema-sugune lurjus võiks kedagi armastama hakata. Ja lõpuks jääb romaani põhjal ka ebaselgeks, kas Svidrigailov ikka tappis Marfa Petrovna.

**Nüganen:** Kuigi üldiselt on selge, et nõnda see oli, ja seda on ka Dostojevski oma märkmetes kirjutanud. Ning Svidrigailov on sooritanud ka kõik teised kuritööd, millest ta ise räägib või millest räägitakse.

**Vseviiov:** Ja temal pääsemist ei ole. Ainult Dunja oleks saanud olla tema võimalus.

**Nüganen:** Just sellepärast ta Dunjale järele sõidabki! Aga ma pean tunnistama, et minu arvates pole mitte Svidrigailov romaani kõige antipaatem tegelane. Minu meelest on see hoopis Lužin, just sellepärast, et ta on väliselt täiesti korralik riigikodanik. Aga mis ideid ta endas kannab, kuidas ta käitub! Selles mõttes mõjuvad Svidrigailov ja Raskolnikov, kes on inimese tapnud, mulle palju sümpaatsemana. Üks on teinud teo ja piinleb selle pärast ning lõpuks leiab lunastuse, teine küll ei piinle, aga tunnistab enesele, et ta on lurjus. Lužin seevastu on inimene, kes peab ennast korralikuks, täidab kõiki ühiskonna poolt ette kirjutatud seadusi ja reegleid...

**Vseviiov:** Ja kuidas ta püüab ära aimata tuleviku voole, ta asub Lebezjatnikovi juurde elamagi sellepärast, et näiliselt mitte jääda tulevikurongilt maha...

**Nüganen:** ...samas põlgab teda. Ja kui Svidrigailovi puhul võib mõista — mina vähemasti mõistan — tema kirge Dunja vastu, olgu see või loomalik, siis Lužin ei tunne ju Dunja vastu absoluutselt mitte midagi peale põlguse. Ta korjab maast üles naisterahva, lootes, et see teda terve elu kummardab ja ennast tänuvõlglasena tunneb.

**Vseviiov:** Seda on näha ka erinevatest rahasummadest, mida Svidrigailov ja Lužin käiku lasevad. Ühe jaoks on need tuhanded, teine annab väriseva käega kümme rubla. Ja need tuhanded on neil mõlemal olemas.

**Nüganen:** Ja kümme rubla ei anna Lužin ka mitte sellepärast, et ta tahaks anda, vaid selle-

pärast, et lavastada sajalise vargust. Muuseas, Dostojevski ei maini Lužinit isegi epiloogis. Väga paljusid ta mainib, ka Svidrigailovit, Porfirit, paljusid teisi, aga Lužinit mitte. Ja need tema sisemonoloogid! Kuidas ta ei suuda uskuda, et Dunja ta tõesti välja viskas.

**Vseviiov:** Ja siis see järeldus, et äkki pakkus Dunja vähe raha, oleks pidanud rohkem pakkuma...

**Nüganen:** Kõik sümpaatsed tegelased põlgavad Lužinit: Razumihhin, Raskolnikov, Dunja, ema, Svidrigailov.

**Vseviiov:** Ja Katerina Ivanovna, kes on ka väga traagiline kuju. Tema ennastohverdav armastus on ka väärt lunastust.

## AJA(S)TU

**Vseviiov:** Vene tava suhtumises kurjategijatesse on ikka kardinaalselt erinev lääne-euroopalikust traditsioonist. Kurjategija, nagu ka joodik, on mingis mõttes kannataja ja õnnetu. Näitena tasub vaid meelde tuletada suurepäraselt "Punetab lodjapuu".

**Nüganen:** See-eest Lääne-Euroopas on sootuks teine suhtumine: ise valisid selle tee ja nüüd oled ise süüdi. Sul oli muid võimalusi ka. Miks sa ei õppinud koolis, ei läinud kolledžisse, sealt ülikooli.

**Vseviiov:** "Kuritöö ja karistuse" aegse Venemaa väiksemad sulid proovisid enne kirikupühi millegagi hakkama saada. Nad teadsid, kui hea kõhutäis neid pühade puhul ees ootab.

Ja üldse, kui mõelda Dostojevski-aegsele Venemaale, siis see oli ju äsja pärisorjusest vabanenud riik. Valdav osa inimestest oli äsja olnud orja seisundis. Ma vaatasin hiljuti mõningaid raamatuid, mis käsitlesid paarkümmend aastat varasemat perioodi, Puškini-aegset Peterburi elu. Millised kõrgelennulised probleemid, millised mõtted! Ja samal ajal millised kuulutused ajalehtedes: "Müüa kapp koos Dunjaga". Aleksander I ajal keelatakse ära talupoegade müük ilma maata, sellest niisugune laveerimine. Tegelikult ju müüakse kappi, aga kapiga koos saab Dunja... Ja see vahetegemine — meie ja nemad. Dostojevskil on see samamoodi, isegi selles romaanis. Poolakas — väljaspool seda maailma; juut — väljaspool seda maailma... Nii et ka siin on see piir.

**Nüganen:** Või seesama Tiit Vassiljevits, üks eestlane ka siia romaani ära mahtunud.

**Vseviiov:** Tegelikult aega selles romaanis ju üldse ei ole, seda ei markeerita, konkreetset ajaloolist ruumi ei ole peaaegu üldse. Selles mõttes on see väga filmilik maailm. Isegi Porfiri Petrovitši kabinetis ei ole tsaari pilti. Kuigi tema ongi ebatavaline ametnik. Ta tegutseb absoluutselt oma huvidest lähtuvalt, ametkonna huvid ei lähe talle korda. Isegi lõppresultaat räägib sellest.

**Nüganen:** Tõepoolest, mis saaks olla talle suurem häbi kui see, et ta on kinni pannud vale inimese ja õige tuleb ise ennast süüdi tunnistama. Ja ta teab täpselt, et Raskolnikov on selle teo teinud. Paremini kui Raskolnikov ise, kes mingil hetkel hakkab arvama, et kõik toimus võib-olla ainult tema kujutluses.

## KURITÖÖ II

**Vseviiov:** Ja kahetsust ei ole ju Raskolnikovis kordagi.

**Nüganen:** Ta ütleb küll, et see, et ma Liisa tapsin, on muidugi pahasti. Mõistusega saab ta aru, et tegi inetu teo, aga temas pole veel seda südametarkust, mis on olemas Sonjas.

**Vseviiov:** Aga siis tuleb välja, et oma pattu saab lunastada ka kahetsemata.

**Nüganen:** Ma arvan, et see käib ikkagi koos. Et sel hetkel, kui Raskolnikov Siberis Sonja ette põlvili langeb, siis ta äkki mõistab kõik.

**Vseviiov:** Jah, siin ei ole vaja enam midagi seletada.

**Nüganen:** Varem oli see uhkus ja kõrkus, mis ei lasknud tal tunnistada. Raskolnikovi jaoks olid ju mõistus ja teadmised kõrgemal. Südametarkuse aga lükkab ta endast eemale, surub maha. Miks Porfiri oma viimasel külaskäigul Raskolnikovi juurde räägib nii palju põgene-misest, räägib võimalikust haigusest, enesetapust? Sest ta teab, et Raskolnikov oma uhkuses ei vali mitte ühtegi sellist teed, mille tema on välja pakkunud. Raskolnikov ei saa seda teha, sest sellega ta tunnistaks, et Porfiril oli õigus. Isegi jaokskonda läheb ta mõttega, et küll need seal alles imestavad!

**Vseviiov:** Ja Sonjal on ainult südametarkus.

**Nüganen:** Jah, Raskolnikov räägib talle kõik ära, seletab pikalt-laialt, Sonja aga ütleb selle peale: "Palun rääkige mulle ilma Napoleoni-ta."

Raskolnikov on ju tegelikult tapnud kolm inimest: Liisa ootas last. Kui me Peterburis käisime, siis rääkisid kirjandustead-lased, et Dostojevski meelest oli kõige suurem patt võtta ära veel sündimata inimese elu, sest see olend on täiesti süütu. Ta pole veel päris-patugagi hakkama saanud, pole sündinudki.

## LUNASTUS

**Vseviiov:** "Kuritöö ja karistus" on romaan, mida on analüüsitud nii tuhandetes kirja-märkides, et seda ei jõua iial kõike läbi lugeda.

**Nüganen:** Ma tõepoolest imetlen seda, kui palju on Dostojevski mõjutanud maailma kir-jandust ja mitte ainult kirjanikke, vaid just ka filosoofe, mõtlejaid. Lavastust alustades mõt-lesin väga põhjalikult, miks on Dostojevski valinud Piiblist just Laatsaruse ülesäratamise loo? Kuni ühel hetkel mõistsin, et sellest ro-maan ju räägibki — Raskolnikovi üles-äratamisest.

**Vseviiov:** Ja kui vähe on selles tekstis raamatu tegelikku põhitegelast — jumalat. Praktiliselt ei olegi. Näiteks Sonja jaoks on ta niivõrd olemas. Ei räägita asjadest, mis on lihtsalt olemas. Nad on liiga suured.

**Nüganen:** Sonja ju isegi ütleb: mis oleksin ma ilma jumalata? Ja tõepoolest, kui see talt ära võtta, siis oleks ta lihtsalt prostituut.

**Vseviiov:** Kui lunastuse võimalus ära võtta, siis kaob kõik ära. Siis jääb ainult karistus. Siis võib ju lõpetada nii, et läks hästi, poiss sai karistuse.

**Nüganen:** Sest vaatamata romaani pealkirjale "Kuritöö ja karistus", ei saa ju öelda, et Dos-tojevski kirjutab sellest, et kui teed kuriteo, siis tuleb ka karistus. Et teda huvitab just see aspekt.

**Vseviiov:** Mis on veel huvitav. Esmapilgul on selles loos tegemist peamiselt meestega ja nende probleemidega. Naised tulevad kaudselt mängu. Tegelikult on vist kõik teisiti. Berdjajev on öelnud: "Venemaa on naine." Venemaad saab käsitleda kui naist.

**Nüganen:** Ma olen sellega absoluutselt päri.

**Vseviiov:** Ja kui hakata analüüsima, siis Sonjas on teatud mõttes kõike seda, mida võiks kokku võtta sõnaga "venelikkus", tunduvalt rohkem kui isegi Raskolnikovis.

**Nüganen:** Kujutame ette, et võtame ära kõik naistegelased, mis põhimõtteliselt tundub olevat just nagu võimalik: Raskolnikovil pole õde, pole ema, ta ei kohtu Sonjaga jne. Aga mis siis jääb? Siis jääbki kuritöö ja karistus. See on meeste maailm.

## KAASAEGSUS

**Vseviiov:** Mõnikord paneb mõni sõna kohe mingi mõtte keerlema. Näiteks ma ei ole kuna-gi aru saanud, mida tähendab kirjandusteose kohta hinnang "kaasaegne", õigemini täna-päevane. See, et Raskolnikov peab oma näide-tes piirduma Bonaparte'iga ja ei saa tuua näi-teks hilisemaid diktaatoreid, ei tee teda vähem nüüdisaegseks. Ta mõtleb ju täpselt tänapäe-vaselt. Ega siis inimeste kõige üldisem mõtte-maailm ei ole muutunud. Sama kuritegu ja karistus. Ega siis asi pole...

**Nüganen:** ... kirvega mahalöömises.

**Vseviiov:** Või mahalaskmises. Lugu pole ju sellest.

*Üles kirjutanud MARI TUULING*

# EESTI TEATER 1998

*Seekordses ajakirja numbris teeme katset võtta ilhede kaante vahel kokku Eesti riiklike sõnalavastusteatri 1998. aasta õnnestumised, ebaõnnestumised, probleemid. Artiklite aluseks on Kultuuriministeeriumi tellimisel valminud eksperthinnangud, mida autorid on TMK tarbeks oma äranägemise järgi lühendanud.*

## EESTI DRAAMATEATER

### Arvud

1998. aastal käis kümnes Eesti riigiteatris kokku 18 600 vaatajat rohkem kui aasta varem. Eesti Draamateater oli seejuures üks suuremaid tõesjaid — vaatajaid oli 15 000 võrra enam (kokku 131 400).

Ka etendusi anti rohkem — 563. See on konkurentsilt suurim number Eesti teatrite seas (järgneb "Vanemuine" 484 etendusega) ning tähendas 53 etendust enam kui 1997. aastal. Kätesaadavale statistikale tuginedes on 563 etendust aastas ühtlasi Eesti Draamateatri rekordnäitaja mitmeteistkümne aasta jooksul (vrdl 515 etendust 1985, 500 aastal 1990, 542 aastal 1995).

Uuslavastusi valmis 1998. aastal 15, see arv on ühe võrra suurem kui 1997. aastal.

Riigi toetus ühe külastaja kohta kasvas 2,49 krooni võrra ning oli 1998. aastal 78,63 krooni. Selle summaga on Draamateatri külastaja üks vähemtoetatuid Eestis — väiksema toetusega külastaja kohta saavad hakama "Vanalinnastudio" (48,98 krooni) ja Rakvere Teater (77,86 krooni).

Tunduvalt suurenes 1998. aasta jooksul Eesti Draamateatri osalus maetenduste toetuse kasutamisel — 1997. aastal oli see summa 66 388 krooni, 1998. aastal 206 368 krooni.

Seega — 1998. aasta arvudes näitab läbivalt tõusutendentsi. Rohkem vaatajaid, rohkem etendusi, rohkem lavastusi. Arvulise kasvu tõlgendusvõimalusi on ilmselt seinast seinale.

Alustuseks tahaksin juhtida tähelepanu vaid ühele ED üldist imagot puudutavale seigale: Eesti Draamateatri töö on juba mitmeid aastaid juures tootmise maik. Asi pole ennekõike selles, et uuslavastusi on palju (aktiivsetel teatrikuudel laias laastus 2 esietendust kuus), pigem on küsimus rõhuasetuses — täpselt planeeritud kuupäevadel jõuavad publiku ette j ä r j e k o r d s e d uued lavas-

tused, ent ma ei taju teatri mängukavas selgeid rõhuasetusi. Mispoolest erineb seekordne esietendus eelmisest? Mida esitleb teater selle hooaja naelana?

### Repertuaar

1998. aasta jooksul oli Eesti Draamateatri repertuaaris 32 lavastust. Neist 15 uuslavastust. Kalendriaasta jooksul läks repertuaarist maha 12 lavastust.

Aasta mängituimad lavastused olid "Kolm pikka naist" — 65 korda, "Kunst" — 42 korda ning "Kured läinud..." ja "Minu veetlev leedi" — 35 korda. Seega mängukordade poolest olid esireas kõik väikese saali lavastused ("Leedi" küll ka suures saalis).

Nukram pilt valitses suures saalis; "Stseene saja-aastasest sõjast" mängiti 14 korda keskmiselt 141 vaatajale, "Armastuse leiutajaid" 16 korda keskmiselt 193 vaatajale, "Rohuvoodit" 19 korda ja 184 vaatajale.

Vaadates Draamateatri möödunud aasta mängukava žanrilise mitmekesisuse seisukohalt, saame järgmise pildi:

muusikale — 1  
lastelavastusi — 3  
eesti näitekirjandust — 10  
tänapäeva maailmadramaturgiat — 12  
klassikat — 3  
komöödiaid — 3

Võrdluseks toon repertuaari 1998. aasta lõpu seisuga:

muusikale — 0  
lastelavastusi — 2  
eesti näitekirjandust — 2 (3)  
tänapäeva  
maailmadramaturgiat — 7 (10)  
klassikat — (1)  
komöödiaid — 2

Kasutan siinkohal võimalust märkimaks kääre statistika ja tegelikkuse vahel. Statistilise ülevaate põhjal oli eesti näitekirjandusest 1998. aasta lõpuks repertuaaris "Kured läinud, kurjad ilmad", "Täna õhta kell kuus viskame lutsu" ning "Stseene saja-

aastasest sõjast". Neist viimane ei kuulu aktiivsesse mängukavva.

Tänapäeva maailmadramaturgia lahtrist esinevad jooksvas repertuaaris harva "Stalin", "Tribaadide öö" ja "Inspektor tuleb".

Ka ainus klassikanimetus, Mati Undi "Kuningas Richard III tragöödia" on mängukava juhukülaline (näited küll 1999. aasta algusest: veebruaris 1999 mängiti "Richardit" 2 korda, märtsis 1 kord.)

### Lavastajad

1998. aasta jooksul tõi Eesti Draamateater välja 15 uuslavastust 9 lavastajalt. Kolm

lavastust tegid Mati Unt ja Priit Pedajas, 2 lavastust Mikk Mikiver ja Hendrik Toompere juunior ning ühe lavastuse Lembit Peterson, Ain Prosa, Katri Kaasik-Aaslav, Toomas Husar ja Tamur Tohver.

Vaieldamatule plusspoolele tuleb arvata Lembit Petersoni taastulek riigiteatrisse. "Harjumuse jõud" kinnitab Petersoni head vormi ning on leidnud endale kindla publiku. Samuti on tänuväärne Ain Prosa sidumine Draamateatriga. Prosa aus ambitsioonitus (parimas mõttes!) on sümpaatne ning "Pereringmäng" annab tunnistust korralikust käsitööoskusest.



T. Bernhard,  
"Harjumuse jõud",  
Eesti Draamateater.  
Lavastaja: Lembit  
Peterson. Žonglöör  
— Marius Peterson,  
Loomataltsutaja —  
Ain Lutsepp, Tola —  
Leino Rei, Çaribaldi  
— Aarne Üksküla,  
Tütretütär —  
Eva Eensaar.  
Mati Hiisi foto

Aasta ainus lastelavastus, "Võlur Oz", iseloomustab igivana probleemi: sõnades ja ideaalsest teatrist rääkides on vist niigi tegijad kui hindajad ühte meelt, et lastelavastus on teatrile väga oluline ning peaks olema võimalikult kvaliteetne. Tegelikuses aga on endiselt nõnda, et "päris" lavastajad ei taha lastekat teha, seega antakse võimalus algajatele (Tamura Tohver).

Hooaja küsimärkide poolele jääb ka Hendrik Toompere juuniori "Armastuse leiutajad": Tom Stoppardi väga heale tekstile ja väga headele näitlejatele vaatamata ei sündinud head lavastust. Sama probleem tõusis vähemasti minu silmis päevakorda ka 1999. aasta alguses, kui esietendus Hendrik Toompere seatud Jim Cartwrighti "Tee". Oli huvitavaid hetki, ent tervik jäi ähmaseks. Siit küsimus: kellel on kohustus ja õigus otsustada, kas tükk, mida lavastaja teha soovib, on ikkagi tükk, mida ta tegema peaks? "Armastuse leiutajate" ja "Tee" puhul sõandan kurja kriitiku seisukohalt väita, et hea dramaturgia on sedakorda ära lõrtsitud.

### Küsimused ja küsitavused

1. Miks jõuavad Eesti Draamateatri siseintriigid väga kiiresti ja väga sageli ajakirjanduse veergudele? (Ja moonutatud tunduvad siinjuures olevat paratamatud.)

2. Millest on tingitud ED kui "etendus-asutuse", mitte "kunstitempli" imago? Kuidas on Linnateatril õnnestunud säilitada oma kõrge reiting, vaatamata sellele, et hetkel ei ole sellel veenvat kunstilist katet? Asi on seda paradoksaalsem, et kõiksugu preemiate jagamisel ei jää ED Linnateatrile sugugi alla. Viimasel aastal on aga kindlalt eespool.

3. Jätkuvalt on õhus staaride rolliprobleem. Kuidas muuta võimalikult väikeseks risk, et suurest rollist ei saa suurrolli? (Evald Hermaküla "Armastuse leiutajates".)

4. 1998. aasta lõpu seisuga on kokku kuivanud eesti näitekirjanduse osa repertuaaris.

5. Hull on olukord maailmaklassikaga, 1998. aastal sai Draamateatris vaadata vaid Mati Undi "Richardi"-tõlgendust. (Sagadi mõisa "Kolm öde" on paratamatult suvine üürrike vinjett vähestele väljavalitutele.)

6. Samas on Draamateatri tänapäeva maailmadramaturgia valik mitmekesine ja väärikas. Eraldi kiitus Mati Undi seatud Caryl Churchilli "Tipptüdrukutele", Lembit Petersoni/Thomas Berhardi "Harjumuse jõule", Priit Pedajase/ Torngny Lindgreni "Mao teele kalju peal".

7. On seletamatuid loksumisi mängukava koostamisel: miks planeeriti Mati Undi Lutsu-tõlgendusele 1998. aasta jõulude eel

maratoni jagu etendusi järjest? Teada ju, et rahvas sel ajal paaniliselt poodides tormab ja mitte neljaks tunniks teatrisse ei ihale... Samavõrra seletamatu oli mitmenädalane mängupaus, mis järgnes "Mao tee" esietendustele.

8. Draamateater vajaks hädasti paari esinduslavastust. Ideaal ei ole muidugi Stanislavski ajast pärit "Sinilind", vaid 4–5 hooaega mängukavas püsiv lavastus. See annaks publikule orientiiri ja maamärgi, ent toimiks ehk ka teatrisiseselt kui omamoodi tasakaalustaja. Peab ju olema midagi, mis määrab nimelt selle teatri näo ja millele see teater võib julgelt uhke olla. 1998. aasta "vanimad" lavastused Draamateatri kavas olid paraku suisa noorukesed — 22. märtsil 1997 esietendunud "Kured" ning päev hiljem välja tulnud "Kalmistuklubi".

### Kokkuvõtteks

Draamateatri möödunud aasta oli väga kirklik ja tormiline. Ja torm kestab. Kõrvaltvaatajana on igatahes selge üks: kuni Draamateater püsib päevakaja-ajakirjanduse esikaantel hääletuste ja ametiühinguliste asjadega, ei jõua ta sinna oma lavastustega. Need võivad ju isegi head olla, ent neis puudub samaväärne uudisväärtus. Kui intriig on lava taga, siis ei ole teda laval.

KADI HERKÜL

## LINNATEATER

1998. aasta oli Linnateatrile loomingu pingelanguse aeg, olemine eelmise ja järgmise aasta tippude vahel. See on — ühes piiratud ajalõigus toimunud esietendusi arvestades, mis pikemas perspektiivis ei ütle suurt midagi. Publiku jaoks oldi jätkuvalt kõige prestiizikam Eesti teater, kus kuuldavasti oli võimatu pileteid saada Elmo Nüganeni "Pianoolale", Jaanus Rohumaa "Arkaadiale" ja Adolf Šapiro "Kolmekrossiooperile".

1998. aastal teatri repertuaaripoliitikas mingeid järeleandmisi ei tehtud. Lisandus maailmaklassika (Ibseni "Naine merelt" ja Conan Doyle'i "Sherlock Holmes ja doktor Watson"), juba elavate klassikute hulka arvatud autori tänapäevanäidend (Albee "Habras tasakaal"), mugandused väärtkirjandusest (muinasskandinaavia folklooril "Noorem Edda", moraliteega, Fowlesi ja Hessega vabaõhutükk "Öö hommik") ning, mis kõige olulisem, viimase näidendivõistluse võitnud eesti näidend — Jaan Tätte "Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest".



Küsitavaks on kriitika seekord pidanud liigset indu luua nn režissööridramaturgiat. Jaanus Rohumaa kokku pandud ja lavastatud “Noorema Edda” ning Jaanus Rohumaa ja Mari Tuulingu “Öö hommiku” kohta on arvatud, et praeguses, üldiselt ebamääraste vaimusihtidega teatripildis on Rohumaa elu ja olemise süvateemasid käsitlevad ja poeetilisele laadile orienteeruvad lavastused sümpaatsed ja teretulnud, ent veenavad ennekõike ainese ja sellesse suhtumise, vähem lavavormistusega.

Neis kodukootud draamakatsetes peegelduvad mõned eesti teatri üldisemad seisud. Rohumaa tekstes ja lavastusi võib võtta uusi teid otsivate eksperimentidena, osalt jälle eri aegu siduva poeetilise draama levialal. Heal järjel olev teater võib endale järjekindlalt proovimisprotsessi lubada. Rohumaa mitmeid värskendavaid süste andnud tegevus ongi olnud kõike muud kui kindla peale minev rutiiniteater. “Eddas” on Rohumaa proovinud monoloogilist, jutustavat laadi, mida publik näib Pedajase ja Karusoo näidritel vaevata alla neelavat. Ka Peeter Tammearu pikk ühekõne “Nanseni passis” (“Impro II”) on meeles kui lavastuse tippepisood. “Edda” katsumused räägivad sellest, kui raske lavažanr jutustamine tegelikult on, eriti juhul, kui on tegemist arhailiste kangelaslugudega, mis esitamisel eeldavad erilist stiilileidu ja sõnamaagiat.

Tundub, et sellest lavastusest jääb vaatajale püsivamalt meelde Rohumaa enda ekraanilennon ja Liina Olmaru humoristlik kurtumma jutustus vuntsidega ehitusmeistrist. Rääkimata Aime Undi kaunist veesõiduriistast, mida trupp ei suutnud tõsta poeetilise sümboli kõrgusele.

Stiil, õigemini liiga tagasihoidlikult rõhutatud stilisatsioon vedas alt ka hästi mõeldud Ago-Endrik Kerge “Sherlock Holmesi”, milles oli üks elavaks mängitud stseen — paroodiline monoloog Allan Noor-metsalt.

Kõige suurem menu uuslavastustest saatis Tätte “Ristumist peateega”, mille autor ise debütandina lavastas. “Ristumine” tõi teatrile (seda küll ainult poolest saadik) ühe aastapremiatest: Tõnu Ojale parima meesnäitlejana (“Ristumise” Osvald Koger ja nimi-osaline Jaan Toominga “Victoris” “Vanalinna-studios”). On vaieldud, kumb osa on parem. Victor oli väga täpselt mängitud intensiivne tragikoomiline roll, mis lõi Osvaldit mastaabiga. Osvaldina mängib Oja oma süüdimatute luuserite kütkestavamalt poolt, mõtle mata süüdimatuse varjukülgedele. See laseb oletada, et ehk on Tätte näidendis sügavust ja nüansse, mida lavastaja Tätte pole osanud või tahtnud tähele panna. Igal juhul on põhjust teatrit õnnitleda andeka kodukirjaniku sünni puhul.

J. Tätte, “Ristumine peateega”, Linnateater. Lavastaja: Jaan Tätte.  
 Laura — Piret Kalda, Roland — Andres Raag.  
 Priit Grepi foto



Psühholoogilise režii head klassi näitas külalisena teatris lavastanud Kaarin Raid. Seda "Hapra tasakaalu" esimeses pooles. Aga mõnigi kord juhtub, et lavastaja või trupp väsib enne lõppu ära. Sellegipoolest ei jooksnud kontakt Raidi ja Albeega kellelgi (ka mitte vaatajal) mööda külge maha. Lavastus kasvas ja näitlejad (nimesid nimetamata) ületasid end, nagu isegi sarjavas kriitikas märgitud.

Katri Kaasik-Aaslavi tõlgendus Ibseni näidendist "Naine merelt" on andnud heleda, rahuliku, naiselikult maise ja malbe teatriõhtu. Nagu Kaasik-Aaslavi režii puhul ikka, valitseb laval inimlikke kontakte väärtustav, valguste ja värvidega lummas meeleolu. Lavastuse teevad õnnestunud oma esimesed osad Linnateatris Külli Teetamm ja Andero Ermel.

Palju vaadatud "Onu Teodori, kassi ja koera" tegi Peeter Tammearu.

Elmo Nüganen on lavastajatööst oma teatris paar aastat eemal olnud. Aga, nagu öeldud, mängitakse "Pianoolat" (esietendus 1995) nii kodus kui ka mujal edukalt edasi. Vahepeal valmis Nüganenil peaosa "Kolmekrossiooperis", 1997 lavastas Nüganen Melihovo rahvusvahelises õpikojas "Kajaka" esimese vaatuse, milles peaosa mängis Anu Lamp. 1998. aastal esietendus Nüganenilt Peterburi Suures Draamateatris (n-õ endises Tovstonogovi teatris) Peterburi aasta parimaks lavastuseks tunnustatud "Arkaadia". 1999 aprillis lavale tulnud "Kuritöö ja karistus" näitab, et Linnateatri trupp on endiselt kõrgvormis. Uute kogemuste ja värskete ideedega laetud peanäitejuht on taas teinud leidlikkusest ja kunstiliselt distsipliinilt esindusliku lavastuse, mis andis näitlejatele võimaluse end maksimaalselt leida.

LILIAN VELLERAND

## VANALINNASTUUDIO

Oma lavastuste põhiosas jätkas "Vanalinnastudio" ka jutuks oleval aastal teatri teadlikult valitud suunda meelelahutusele ja kommertsile, eirates väheste "Vanalinnastudio" külasthanud kriitikute mõmisemist ja preemiast ning festivalikutsetest ilmajäämist. Olulisemaks on elu näinud ja ettevaatlik teatrijuht Eino Baskin pidanud saalide ja kassade täituvust ja see eesmärk on ka saavutatud — tõsi küll, võrreldes eelmise, 1997. aastaga, vähenes külastatavus 1998. aastal ligi kümne tuhande vaataja võrra, ehkki etendus anti pisut rohkem. Kultuuriministeerium kviteeris "Vanalinnastudio" meelelahutus-

likku suunda teatritest kõige väiksema dotatsiooniga, samas oli "Vanalinnastudio" töötajate keskmine palk sõnalavastusteatreist kõrgeim (loominguliste töötajate oma küll madalam kui Linna- ja Draamateatril). Selle aastanumbri sees puudus "Vanalinnastudio" repertuaarist ka seda viimastel aastatel ergastanud kallindus ehk Toomas Kalli irooniline paroodiastsenarium: see lisandus vaimuka "Kassikulla" näol alles 1999. aasta 27. märtsil.

Siiski raputas Eino Baskin ühes 1998. aasta septembris antud intervjuus enesele pisut tuhka pähe, tunnistades, et repertuaari poliitika on läinud natuke käest ära, ja lubades verevärskendust Jaan Toominga lavastusega "Victor ehk Laste võim", Neil Simoni "Päikesepoistega", Roman Baskini lavastatud Tom Stoppardiga, Toomas Kalli paroodialooga ja Enn Vetemaa uue näidendiga. 1998. aastal realiseerusid neist kaks esimest, teised jäid uue aastanumbri sisse järke ootama.

Liikumisi oli näitlejakoosseisus: sügishooaja eel lahkusid senised teatri koosseisulised näitlejad Tarvo Krall, Raivo Rüütel ja Eva Malleus, kes jäid edasi mängima rollilepingu alusel. Lahkunute kohad täitsid Andres Roosileht lavakunstkooli XVIII lennust, Rita Raave ja Peeter Kaljumäe ning rollilepinguga Robert Gutman. Sügishooajaks oli teatril 17 näitlejat.

Koosseisuliseks lavastajaks Eino Baskini kõrvale tuli kogunud komöödiade lavaletooja Ivo Eensalu, kes 1998. aastal tõi "Vanalinnastudio" repertuaari kaks naljalugu: G. Feydeau "Täitsa lõpp" (varem laval olnud pealkirjaga "Kirp kõrvas") — kohati hüsteeriliselt naerutava absurdse teisikute-jama, mis kaob mälust samal hetkel, kui saalist väljud, ning terake vähem naljaka ja ehk raasike sisukama H. Gardneri tänapäevakomöödia "Tuhat klouni" — loo töötust poeedist, keda lähikondlased ei suuda mõista. Koos juba varasemast mängukavas püsinud Eensalu lavastatud "Raharalliga" ja Eino Baskini käe alt tulnud "Patuga" kujundasid nad teatri mängupildi suuresti selleks, mis ta juba aastaid olnud: keskklassi mõnusaks naerutavaks meelelahutuseks ilma vaimuseta ja vajaduseta kaasa mõelda. Paraku kujunes ka Ilfi ja Petrovi "12 toolist" Priit Aimla arranžeringus pigem ikka meelelahutus kui midagi, mida võiksime nimetada satiiriks, kuigi Ostap Benderi kuju võiks passida tänasesse Eestisse kui rusikas silmaauku.

Kvaliteedilt kõrgem oli kahtlemata Neil Simoni "Päikesepoistid", milles olid nauditavad nii autorivaimukused kui eriti Aarne Üksküla tore karakterikujundus (Eino Baskin partnerina andis talle võimaluse hoogsalt soleerida).

Oodatud sündmuseks "Vanalinnastuudios" kujunes seni tõsimeelsena tuntud Jaan Toominga ülesastumine Roger Vitraci tragifarsiga "Victor ehk Laste võim", mis teatri repertuaari tuli tegijate pakkumisena. Sellest pöörase loo päris pöörasest lavastusest eriti tähelepanuväärset teatrisündmust siiski ei kujunenud — siin kirjutaja arvates eelkõige sel põhjusel, et, mõeldud epateerima, lavastus tänases päevas siiski ei epateerinud. Võib-olla oli viga lavastuse ebaühtlases vormis.

Kahtlemata oli aga tänuväärne, et teater sellisele eksperimendile läks, andes seega ühtlasi kogemuse, et "Vanalinnastudio" tavalaadist hoopis erinev lavastus ei pruugi selles teatris läbi kukkuda. Sügiseks on "Victor ehk Laste võim" võetud Tartu draamafestivali kavva.

Jüri Karindi lavastajadebüüdina algelt Linnahalli mõeldud, siis aga Sakala tänava laval mängitud lastelavastus "Uinuv kaunitar" (pisut saputatud "Okasroosikese" variant) oli teostatud traditsioonilises muinasjutuvormis, seejuures vaadatavalt. Endiselt on nii "Vanalinnastudios" kui eesti teatris üldse puudu teismeliste-lavastused.

Teatri üheks silmatorkavaks probleemiks on lavakujundus. Sakala teatri nigel lava ei inspireeri või ei võimalda kunstnikel üldiselt oma fantaasiat lendu lasta, ka on tehniline teostus tavaliselt vilets. Mõnikord tekib ka tunne, et teater hoiab vales kohas lihtsalt kokku.

Enamik näitlejaid on komöödianäitlejaina saavutanud kaheldamatu profissio-

naalsuse ning nende võimet mängida tempo-kalt ja säravalt võib nii mõnigi kord võrrelda Draamateatri näitlejate tasemega komöödiavastustes. Kuid üha samalaadseid naljatükke mängides näib, et sisuliselt on nad saavutanud oma lae. Kuhu siit veel areneda, kui repertuaar ei muutu? Ja üldse tekib ketserlik mõte: pole ju sellist seadust, mis kiinitaks, et "Vanalinnastudio" peab olema a i n u l t komöödiateater. Miskipärast sellist vaid üht laadi harrastavaid teatreid maailmas teadupärast peaaegu pole.

Teatrit pinges hoidnud majaprobleem näikse tänaseks olevat lahenenud õnnelikult — kahtlemata on Harju tänava võimalus (k u i see teoks saab) igati, nii linnaajalooliselt kui ka teatri enda seisukohalt, parem kui Sauna tänava variant. Muidugi, k u i see teoks saab!

Võib-olla toob uus maja kaasa vaimsema repertuaari, mis võimaldaks näitlejale uut arengut; võib-olla kutsub uus lava kätt proovima teistmoodi teha tahtjaid noori mehi-naisi või ka kogenud ja oma maitset tõestanud lavastajaid; võib-olla hakkab uues majas tööle terane ideedest rikas kirjandusala juhataja; võib-olla muutub siis publikki või muutuvad senise publiku eelistused; võib-olla... Seni aga, kuni teater töötab oma endises majas, võiks ju loota: võib-olla imbub sinnagi midagi eespool soovitud.

MARIS BALBAT

N. Simon, "Päikesepoisid", "Vanalinnastudio". Lavastaja: Eino Baskin.  
Willie Clark — Aarne Üksküla, Al Lewis — Eino Baskin.

*Teet Malsroosi foto*



## VENE DRAAMATEATER

Vaatasin 1998. aastal viiekümneseks saanud Vene Draamateatri selle aastanumbri sees välja tulnud uuslavastusi. Kõlab ehk üksjagu pateetiliselt ironialembesel ajal, aga sobib ütelda küll, et sain vana hea tuttavaga uuesti kokku. Nii et järgnevates muljekildudes on ka omajagu rõõmu nii kohtumise fakti kui ka selle üle, et vana tuttava tema endana ära tundsin.

Jutt uuesti kokkusaamisest tähendab, et üheksakümnendatel olen selle teatri etendusi varasemast hoopis vähem näinud. Põhjusks mitte huvi kadumine, vaid ennekõike ajakitsikus, oskamatus karmistunud oludes kõiki olulisi suhteid ja sidemeid hoida.

Parasjagu omaette, üle-eestilise teatri-pildist lahus toomis see teater ka nõukogude kümnenditel, aga eesti teatraalid käisid seal huvi ja hoolega. Ülevenemaaline rotatsioon tõi siia mõnikord väga huvitavaid näitlejaid ning ega need ka põhikoosseisus puudunud. Võis kohtuda põnevate külalislavastajate ja kunstnikega. Näiteks ei teaks ma eesti teatrites nähtuga piirdudes tänaseni, kui sisukas ja huvitav näidend on tegelikult J. Osborne'i "Vaata raevus tagasi". Vene Draamateatris lavastas selle 1969. aastal noor leningradlane Jefim Padve, kunstnikuna kaasas nimekas Eduard Kotšergin. Peaosi täitsid Ernst Romanov ja Leili Kirakosjan, kes paraku küll peatselt Leningradi asusid. Helena Charlesi rollis

oli noor Tamara Solodnikova, kes ka 1998. aastal näitas, et on andekas ja heas vormis.

Mullu ja selle aasta algul Tallinnas ning Tartus vaadatud etenduste kogumulje: teater on olemas, on kunstikojana alles ning üsna äratuntavalt seesama, mida mäletan varasemast. Emotsionaalselt aitasid seda muljet kinnistada üle rambi jällekohtumised näitlejatega, kelle varasemad rollid koos isikupäraga tugevasti mälus: juba nimetatud T. Solodnikova, Herardo Contreras, Vera Fjodorova, Svetlana Orlova, Nikolai Hrustaljov ja teised.

Suhtlus "suure" vene teatriga jätkub, 1998. aastal tegid Moskva ja Peterburi lavastajad Tallinnas kolm uuslavastust, kaasa tegid ka metropolide lavakujundajad. Kindlasti tekitab riigipiiri aga ka probleeme. Kas teatris töötav näitlejastudio suudab hoolitseda andeka järelkasvu eest? Mis võiks võimekat vene lavastajat motiveerida selles teatris töötama? Mida annaks veel ära teha Vene Draamateatri integreerimiseks eesti teatrisse — või on viimane küsimus ühiskonnas toimuva integratsiooni armetusest olenevalt lihtsalt utoopiline ja sisulise katteta?

Mulje, mida pean kõige olulisemaks?

Lavastustes oli meeldejäävaid hetki ja episoodide, seda just näitlejate poole pealt. Näiteks Tatjana (T. Solodnikova) ja Igori (H. Contreras) pikad ja sordiini all duetid: kaks üksildast, kannatada saanud enesekindlusega inimest teineteist uudistamas ja avastamas, iseenastki tundma õppimas — sõnadeta tekst sõnalisest olulisem ("Seniks kui ta suri"). Või siis see, kuidas Jelena Jakovleva Lucielle rollis "Kalmistuklubi" etendust vedas, kujutas banaalselt ise banaalseks muutumata. "Emigrandid" oli lavastatud mulle üksjagu võõraks jäänud helistikus, aga Ilja Nartov ja Eduard Toman tõestasid end sellest hoolimata.

Küsimus on tegelikult tagamõtteline — soov kõnelda ühest eriti mõjuvast ja püsima jäänud muljest. Jutt on kolmest Tartus kaasa tehtud teatriõhtust tervikuna, kusjuures piisanud oleks ka ühestainsast ("Seniks kui ta suri", "Päikeseloojangu puiestee", "Kalmistuklubi"). Taiplik lugeja paneb ehk tähele, et ma ei kõnele lavastusest ega etendusest, vaid teatriõhtust ja -õhtutest. Mitte siis üksnes see, mis on laval, vaid mis luuakse ja sünnib lava ja saali kokkusaamisel. Oieti algab see juba publiku saabumisega teatrisse, lõppu aga ei oskagi arvata. Nendel kolmel õhtul oli "Vanemuise" suur maja pilgeni vaatajaid täis — kogemus, mida mul viimaseaegselt eestikeelsest teatrist peaaegu võtta ei ole (Linna-teatri traditsiooniline saal on lihtsalt liiga väike). Juba enne etenduse algust oli näha ja tunda, et teatriskäik on kohalolijate jaoks



C. Brecket/D. Marshall/B. Wilder, "Päikeseloojangu puiestee", Vene Draamateater. Lavastaja: Roman Viktjuk. Max — Eduard Toman.

oluline, pidulik sündmus. Nauditi seda, et ollakse teatris. Muidugi kandus niisugune häälustus ka saali. Vaatajad olid avatud ja läksid etendusega väga tundlikult kaasa. Tekkis "kogudusliku" teatri atmosfäär.

Nii Tartus kui ka Tallinnas panin tähele noorte ja nooremate vaatajate rohkust. Tallinnas vaadatud etenduste saalid olid selgesti argisemad. Tartu etendusi sobiks ka teatripidudeks nimetada. Kahju muidugi, et laval ei olnud suurt teatrit, mis vaatajate entusiasmi täies ulatuses õigustanud oleks.

"Kalmistuklubi" lavastuses (Jevgeni Gaitšuk) jäi professionaalsusest selgesti puudu, ometi rehabiliteeris etendus tublisti kehva muljet näidendist, mille mulle oli varem jätnud Draamateatri lavastus. Roman Viktjuk Moskvast oli kahtlemata "aasta nimi" Vene Draamateatri afišil ("Päikeseloojangu puies-tee"). Etteaste ise jäi tagasihoidlikuks — näide sellest, kuidas peaaegu üksnes väliste vahenditega teha atraktiivset teatrit. Kümme aasta eest nägin Vilniuses Viktjuki "Meistrit ja Margaritat" — oli päristeater, ja üsna mõjuv.

Vene Draamateatri probleem number üks aastatuhandete vahetusel, oma teise pool-sajandi alguses, näikse selgesti olevat lavastamine — oma lavastaja(te) puudumine. Teatri enda mõtteid ei tea, kirjutatan, nagu vaatajale paistab. Siit edasi võib küsida, kas ei ole probleeme ka kunstilise juhtimisega tervenisti? Kui sihipäraselt saab niisuguses olukorras kavandada repertuaari, trupi töist ja kunstilist koormatust ja nii edasi?

Niisuguse tühiku tekkimise üldiseid põhjusi ei ole muidugi raske aimata. Kui miniatuurses eestikeelseski teatris on viimasel aastatel järsult süvenenud metropoli ja perifeeria kontrast, mida siis arvata vene teatriruumi avarustes toimuvast?

1998. aasta küllalislavastajad tulid Moskvast (R. Viktjuk, Nadežda Ptuškina), Peterburist (Julia Ahmetzjanova) ja siitsamast Tallinnast (Ago-Endrik Kerge — "Tagahoo-vis"). Kui Viktjuki kutsudes peeti silmas ka kunstilist tulemust, läks asi luhta. Menukas on olnud N. Ptuškina lavastatud komöödia "Seniks kui ta suri", ning arvan, et teenitult. See ei ole primitiivne naerutamistükk, vaid hoiab psühholoogilise teatri poole ning näitlejad on tublid. Kui püüda näidenditest pingeriida luua, tõuseb J. Ahmetzjanova lavastatud Mrožeki "Emigrandid" tippu. O. Lutsu "Tagahoo-vis" kavvaõtmise poolt võib palju kõnelda. Tekkis küll küsimus, kas ei ole materjali üks spetsiifiline keerukus — eestlased ja venelased koos vene näitlejate esituses — kuidagi kahe silma vahele jäänud. Sellel etendusel tundsin end kohati üsna nõutuna: mida ikkagi näeb vene vaataja, kelle jaoks seda teatrit tehakse?

Kokkuvõttes olen optimist. Ühes olulises sektoris on raskusi, aga lahendused võimalikud. Kui on näitetrupp, on hea teater võimalik. Esmajoones oleks vaja eeldustega lavas-

tajat, kes tuleks nõudliku ülesandega ning peaks oluliseks ennast veel kord tõestada. Puudu on teatrikunsti pidupäevast, mis julgustaks argipäevades edasi minema.

ÜLO TONTS

## NUKUTEATER

Üldmulje teatrist on harjumuspärane, Nukuteatri *status quo*'d kinnistav: teater toimib, antakse etendusi ja lapsi-vaatajaid veel jätkub. Mängitakse sirmi taga ja ees, ovaal-saal, trepil ja õuel. Nukuteater jätab mulje mitmekesisest lähenemisest lasteteatritele. Vähemalt esialgu. Tervitatav on töö sponso-ritega, mis on tõenäoliselt üks edukamaid teiste teatrite hulgas.

Repertuaaririkogumgi on piisav — mängitakse 23 lavastust. Etendusi anti läinud aastal 319, vaatajaid oli 46 400, uuslavastusi valmis 7 ja keskmine külastatavus 145 vaatajat etenduse kohta.

On tore, et võrreldes möödunud hooajaga on uuslavastuste arv suurenenud, kogu repertuaaripilt sellevõrra samuti, küll on langenud keskmine külastatavus, 170-lt 145 vaatajale ja üldkülastatavus 50 800lt 46 400 vaatajale. Siin võib üheks põhjuseks olla ka väikesete, eripäraste ruumide kasutamine erinevate projektide puhul. Nii et hädaldamiseks pole põhjust, ometi on igasugune langus ohu-tunde märk ja kindlasti peaks teater analüü-sima külastatavuse vähenemise põhjusi.

Uuslavastuste põhjal tuleb kahjuks märkida, et mingit peadpöörivat hüpet ega arengut pole näha. Jääb mulje lihtsalt kulgemisest, millel ei näi olevat selget kunstilist selgroogu — millist teatrit, millistele lastegruppidele ikkagi teha? Isegi mõiste nuku-teater on devalveerunud, sest pole just nagu ei üht ega teist: ei klassikalist ja dramaturgi-liselt tugevat sirmütükki, ei mängulist-avatud improvisatsiooniu nukkudega. Lapsed oleksid sageli justkui surutud vaikiva (või nahistava) vaataja positsiooni, ei kaasata neid ühisesse mängu, ei küsita, mida nemad näha tahaksid.

Kõige stabiilsemalt hoiab taset Helle Laas oma töödega "Luiked järve" ja "Onu Remuse lood". Neist lavastustest õhkub ausat-siirast tahet teha laste elu teatris põnevaks, luua see eriline maailm, millega väike vaataja ka hiljemaks teatri ligi kõita. Need on ka üsna selge sihiga väikelastele adresseeritud lava-lood. Üks niisõ või laad on seega südamliselt täidetud.

Edasisega läheb asi keerulisemaks. Kui sellest kontekstist jätta välja suvelavastus "Legend printsessi sõrmusest" kui kogupere-meelelahutus, mille nõudmised tükile võivad-ki olla pigem vabamad. Seega uuslavastustest jäaksid kaalukaasile "Kratt", "Mustlastudruk Ringla" ja "Trollipere talveuni, ettevaatust

jõul", "Elutarkus või elukartus". Ja sellest komplektist kooruvad välja mitmed sisulis-kunstilised probleemid.

Kõige tugevamalt annab tunda tugeva idee ja läbimõeldud repertuaarikontseptsiooni puudumine. Sellega paraku on seotud ka teatri eksistentsiaalne tasand: kellele ja mida mängida?

Kuidas toetavad seda väidet nimetatud lavastused?

Enamikul neist puudub korralik dramaturgiline alus, süzeeline selgroog — eriti "Trollipere", "Mustlastüdruk", ka "Kratt", rääkimata "Elutarkusest". Sellest jäeldub, et lavalolijail on raske midagi mängida, saalisolijail veel raskem seda vaadata. Kas tõepoolest on raske esitada tellimus mõnele lastekirjanikule (Andrus Kivirähk, Ilmar Trull, Villu Kangur vmt), kes mõnest kas või tuntud loost mugandaks teatri jaoks dramaturgilise versiooni. Praegu tundub, et portfell, millest uusi ideid-tükke võetakse, on üsna õhuke. Või satuvad tükid repertuaari kiirustades, juhuslikult.

Dramaturgilise nõrkuse musternäide on "Trollipere talveuni", küll teades selle lavastuse väljatoomisega seotud probleeme, ei tohiks ikka publiku ette nii nõrga teatri-tükiga tulla. Miks on nii kerge lastele ja eriti jõuludele allahindlust teha — kas sellepärast, et ah, nad tulevad ju niikuinii, pakkii tahavad nad ju saada! Minu meelest on see pisut alatu, kui ainuke Tallinnas ainult lastele mängiv riiklik teater nii madalalt lati alt läbi jookseb.

Nõrk dramaturgiline alus toob enesega kaasa lavastuse intensiivsuse kadumise — laval olemise mõtteks saab ainult nukk ja tema karakterile omane intonatsioon, liikumine. Omavahelised suhted ja vastaspoolused on nõrgalt välja joonistunud ja need ei kasva välja loost, tegevuse käigust, vaid lihtsalt on. Domi-

neerivad loosungid ja postulaadid — nii on, nii ei ole. Ei ole siin näitlejail eriti palju mängu-ruumi, ei ole lapsel suurt kaasamõtlemis-võimalust.

Sellest johtuvalt on paljud lavastused kaotanud oma sära ja loominguilise alge. Toimib pigem mingi lihtsavõitu skeemikese täitmine. Ei tahaks selles olukorras enamasti näitlejatele midagi ette heitagi. Pigem on tegu paratamusega, kuigi entusiasmi näitlejail ju jätkub. Paraku ei leidnud ka üheski lavastuses värsket ideed, põnevat vormilist lähenemist — kõik uus näib olevat hästi äraunustatud vana, kuid kahjuks selle rutiinsemas tähenduses.

Siit tõuseb veel üks eksistentsiaalne küsimus: kuivõrd on teater mõelnud, missugusest maailmast praegu lapsed teatrisse astuvad? Elektrooniline reaalsus, mis laste teadvust mõjutab hoopis erinevate emotsiooniannuste, tempode, klišeede, maailmamudelitega — kas teater peaks sellele teemale mõtlema?

Omaette probleem on a d r e s s a t — seda on nähtud lavastustest paraku raske välja lugeda. Vahest kõige täpsemalt on määratletud Helle Laasi lavastused, ülejäänutega on juba raskusi — sihtgrupiks näib olevat n-ö keskmine laps vanuses 2—12... Juba varasemad eksperdid on sellele tähelepanu juhtinud, et teater võiks ise lavastuse adressaadi määratleda (on ju selge, et koolilast ei huvita enam mudilaste lood jne).

Praegu näibki, et täiesti vaeslapse ossa on jäetud need, kes on vanemad kui 12 — nende maailma peegeldav ja huvi paeluv teatrisuund on täiesti läbi töötamata. Saan aru, et "Elutarkus või elukartus" peaks justkui ka sellele auditoriumile sobima, tegelikult on see mõeldud vist veel vanematele (mina istusin saalis koos sõdurpoistega). Ent paraku,



V. Tarassov,  
"Elutarkus/  
elukartus",  
Nukuteater.  
Lavastaja:  
Eero Spriit.  
Livika Hanstin,  
Margus Tabor,  
Riho Rosberg,  
Margot Nõgisto,  
Are Üder.  
Teet Malsroosi foto

paraku — kuigi lavastus iseenesest moodustas täiesti korralliku kunstilise terviku, jäi sõnum seekord vormile tegelikult suuresti alla. Ehk teisisõnu: õpetlikku iva kätte saada oli minulgi õige raske.

Siit järeldus, õigemini küsimus: miks pole nukuteater mõelnud ikka veel meie teatrite repertuaaris haigutavale nišile — noortelavastused. Mida vaatavad need lapsed, kui nad on mudilaseeas ja algklassieas väljas, aga päristeatris veel ei käi? Kust leiavad nad teatri, mis peegeldaks neile tagasi nende endi probleeme ja maailmavalu. Minu meelest on teatril selleks loomingulist potentsiaali küll — võimalik kaasata ka ju näitlejaid, tudengeid mujalt, ning ka materiaalne alus on ju olemas — riiklik teater ikkagi.

Ja kui üldpildis näib olevat nii palju probleeme ja küsimärke, kas ei peaks siis mõtlema, et midagi on lahti teatri kunstilise juhtimisega — nii väga tahaks teada, kas teatrijuhil enesel ikka on selge, millist teatrit ja kellele ta teeb.

MARGOT VISNAP

## “VANEMUINE”

### Sõnalavastus

Minu üks aasta lemmikuid on Luigi Lunari “Kolmekesi kahevahel”: Tiit Palu nihkeliste, oma stiili otsivate (komöödia)-lavastuste reas seni parim. (Vabalt võinuks ka Hugo Raudsepa—Tiit Palu “Viimne eurooplane” kauem kavas püsida, poleemikat õhutada.) “Kolmekesi kahevahel” muutus iga vaatamisega vaimukamaks. Laval kohtub põnev trio: Indrek Taalmaa—Kaido Veermäe—Rain Simmul. Igähel oma tippetked, iseäranis paljutootavalt algas Taalmaa “Vanemuise”-etapp.

Pealkirja “Kolmekesi kahevahel” ja selle näitemängu ootuseseisundit võiks aga laiendada kogu teatriaastale. Istud saalis ja kahtled: kas üks uude lavastusse avaneb või jääbki lukku?

Külalislavastajaid käis Tartus kolm. Röömsaks sündmuseks kujunes Shakespeare'i “Kaheteistkümnes öö” Finn Poulseni lavastuses. Nutikalt kasutati ära kontserdisaali ümberehituse aeg, õdusaks mänguruumiks Rootsist toodud lavakonstruktsioon “Shakespeare'i teater”. Väike arv etendusi pingestas publiku huvi. Heas ansambelis sündis väljapaistvaid rolle. Marika Barabanštšikovale oli Olivia särav väljamurd tuhkatriinu amplituud. Rain Simmul mängis sir Toby't uudse ulja kergusega. Vastandlikeks võtmerollideks said Hannes Kaljujärve läbinägelik narr Feste ja Andres Dvinjaninovi lapsemeelselt lootusrikas sir Andrew (aasta parima kõrvalosa

preemia). Poulseni uues lavastuses, ooperis “Maskeraad”, on Dvinjaninovi teenriroll otseselt Andrew ja Feste koondkjuu.

Täiesti ebaõnnestus Suhhovo-Kobõlini “Tarelkini surm” (lav Vladimir Baitšer): (aja)-kohatu lavastus, piinlik vaadata. Hiljem lavastust lühendati, aga mis seegi päästis. Jüri Lumiste Tarelkin, Andres Dvinjaninovi Varravin, Aivar Tomminga Ohh võiksid olla tipp-topp osad... kui oleksid “Meelejahutaja” algusaegad.

Nõutuks tegi Peeter Raudsepa Kafkaversioon “Metamorfoos”: ülikoolilinna vääriline materjalivalik, ent üsna primitiivne (noor-soo?)lavastus.

Juhuslikuna mõjus Jürgen Hofmanni “Bluff” (lav Ain Mäeots): elu ja teatri segunemise trafaretne komöödia, tegevuspaik sõjaaegne Poola. Vürtsi lisas “Hamleti” teema. Näitlejatel mänguvõimalusi oli. Külliki Saldre ja Peeter Volkonski lavakohtumise üle (7. lend!) on vastukajades rõõmustatud. Võrratu koomilise rolli tegi Riho Kütsar (gestaapolane Schulz).

Detsembris esietendus Ain Mäeotsa oluline lavastus, sisimad äratundmisvõimalusi pakkuv-peitev Madis Kõivu “Omavahelelisi jutujamisi tädi Elliga”. Merle Jääger nimi-

M. Kõiv, “Omavahelelisi jutujamisi tädi Elliga”,  
“Vanemuine”. Lavastaja: Ain Mäeots.  
Elli — Merle Jääger,  
Margus — Margus Jaanovits.  
*Rein Urbeli foto*



osas kuulutati aasta parimaks naisnäitlejaks, lavastus valiti festivalile "Draama '99". Ainsa vaatamisega jäi "Elli" unenäoks, kuhu päris sisse ei pääsenud, aga Elli elatud ellu tahaks uuesti võõrsile minna, võib-olla kojugi jõuda. Kõivu näidendite maailmas on "Elli" hingusugulased "Tagasitulek isa juurde" ning "Põud ja vihm..."

Andres Dvinjaninovi uus lastelavastus, Alan Ayckbourni "Hääleröövel", oli esietendusel konarlik. Väga häiris Mats Öuna ülekuhjatud kujundus. Mõnusa osa mängis Aivar Tommingas (koer Udu).

Mängukavas on mitu lavastust, mille kestmine tähtis trupile ja publikule, mis ei lagune, elavad täisverelist elu: Mati Undi "Lõoke taeva all" ja "Hamleti tragöödia", Mikko Mikiveri "Kaksteist vihast meest", Ain Mäetsa "Undiin"..., "Taevane ja maine armastus", Mati Undi lummas nägemus Tammsaare "Tõest ja õigusest" on repertuaaris aastast 1995! (Kas Draamateatris osatakse Undi Lutsu viskamise mängust ka nõnda hoolida?)

Nähtused olid kaks viieaastast lavastust, mis jõudsid viimse etenduseni. Südamlik Kulno Süvalepa laulude õhtu "Kaunimad aastad su elus" ei unune. Pidulik lõpuetendus tõestas taas, et "Vanemuises" osatakse lavastustele väarikalt hüvasti öelda. Omamoodi imelugu seegi, kuidas Ray Cooney padukomöödias "Oi, Johnny!" jätkus trupil võhma ja sädet võiduka lõpuni.

Nukker, et 18. lennust keegi Tartusse ei tulnud. Samas on meeldiv teatri avatus külalishäädlejatele.

"Vanemuise" trupis oli murranguline aasta. Tähendusrikkana jääb meelde ühe "Lõokese" etenduse lõpp: Liina Olmaru ja Rain Simmul tulid käsikäes kummardama ja aplaus sai teise kõla. Oli teada, et nad lähevad Tartust ära — Tallinna Linnateatrisse. See ei ole "tavaline" teatrivahetus. Olmaru ja Simmul on mõlemad eriliselt veenva ja sügava oma teemaga näitlejad. "Vanemuises" hoolitseti kummagi näitleja arengu eest läbimõeldult. Neile valiti rolle, mille koosmõjus tekkisid avaramad kujutlusemängud läbi erinevate lavastuste. Kahtlen, kas Tallinnas on see võimalik. Eks aeg näita, kuivõrd näitleja oma teema kestmine tuleb seest, kuivõrd sõltub lavastajatest.

Ent küsiv ootus, kahevahelolek ei ole praegusel hetkel ainult "Vanemuise" teatritele tunnuslik.

PILLE-RIIN PURJE

Kindlasti ei olnud kalendriaasta 1998 Pärnu "Endlale" lihtsalt üks järjekordne reaaasta. Kui nii võib öelda. (Rea-hooajast ju teinekord räägitakse.) Lisaks sellele, et üks esietendus läks kaubaks pidulistele, kaotas teater katuse (materiaalne häving) ja osa trupist (moraalne-psühholoogiline-imago-loogiline häving). Viimase eelnes sisepeingeid kruttiv ja kahtlemata teatri mainele negatiivselt mõjuv peanäitejuhi ja vähemalt osa loomingulise kollektiivi vastasseis.

Tõestamaks eelöeldut, siinkohal mõned daatumid.

**10. veebruar.** Usutluses "Sõnumilehele" ütleb "Endla" peanäitejuht Raivo Trass, et "Latt Endla" teatris on lastud võimatult madalale, tahan seda kõrgemale tõsta."

**11. veebruar.** "Endla" loominguline kollektiiv avaldab Trassile umbusaldust.

**15. veebruar.** Trassil täitub aasta peanäitejuhi kohale asumisest.

**3. märts.** 30 "Endla" näitlejast 23 otsustavad hääletage 12:11, et teatri peanäitejuhi kohale tuleks korraldada konkurs.

**1. juuni.** Trass ei pikenda töölepingut lavastaja Kaarel Kilveti ning näitlejate Arvi Halliku, Andres Ildi, Peeter Kaljumäe, Katrin Nielsen, Merike Tati ja Elmar Tringiga.

**Detsembris** lahku "Endla" teatrist kirjandusala juhataja Ulev Aaloe.

Vaevalt keegi kahtleks Raivo Trassi soovis ja heas tahtes "teatri latti" kõrgemale upitada, kuid paraku 1998. aastal, Trassi teisel tööaastal Pärnu "Endlas" see soov pigem sooviks jäigi. Kui paar õnnestunud lavastust välja arvata, siis üldmulje on kahetsusväärset kahvatu.

### Repertuaari üldpilt

Aastal 1998 tõi teater välja 10 uuslavastust. Seega vähem kui kahel eelmisel aastal (1997 oli esietendusi 13, 1996. aastal 11) ja mis eeldaks rõhumist pigem kvaliteedile. Aasta sees läks maha vaid üks uuslavastus, "Nukitsamees".

Neli uuslavastust ("Jennifer ehk Doktorite dilemma", "Minu öde siin majas", "Peer Gynt", "Hades") jäävad draama poole peale, "Ristumine peateega" ja "Küülik Küülik" on tituleeritud lihtsalt näidendiks, kuigi viimase kannaks ma siiski komöödiavastuste hulka. Mis tähendab, et kokku jõudis 1998. aastal "Endla" afiššile kolm uut komöödiat (lisaks veel "Kallid külalised" ja "Kodanlasest aadlimees"). Arvan, et seda on vähem kui eelmistel aastatel.

Samas kujundasid teatri üldpilti 1997. aastal esietendunud kaks komöödiat "Boeing, Boeing" ja "Säärane soolikas". Küll jätkuvalt publikumenudak, võiks siiski eelkõige nende kahe lavastuse puhul rääkida peanäitejuhi vihjatud madalast latist.



Justkui vastukaaluks kandusid 1998. aastasse ka paar tasakaalustavat-rahuldavat eelmise hooaja tööd: Enn Keerdi "Kuldse järve ääres", peaosas Feliks Kark, ja vahetult enne aasta lõppu repertuaarist maha läinud "Järgmisel aastal on õlu parem" Kaarel Kilveti lavastuses.

Aastal 1998 tõi "Endla" välja kaks lastenäidendit, "Nukitsamees" ning "Kakand ja Kakand". Arvestades, et noor "Endla" vaataja sai aasta esimesel poolel veel osa sellistest lastelavastustest nagu "Max ja Milli" (Katrin Nielseni kindlasti seni parim lavastus) ja "Silver Üksilm", siis teatri avatus noorele publikule teenib vaid kiidusõnu. Seda enam, kui lastelavastuste reas on selline suurepärase töö nagu Tõnu Oja "Kakand ja Kakand".

Viimane koos näidendiga "Ristumine peateega" (lavastaja Andres Noormets) ongi need kaks ja paraku ainult kaks lavastust, mille ma repertuaaripildis plusspoolele paigutaksin.

### Külalislavastajad. Kaks õnnestumist, kaks ebaõnnestumist

Ent teatavasti Tõnu Oja ja Andres Noormets olid Pärnus külalise rollis või staatuses. Siit koorubki välja "Endla" eelmise aasta üks silmatorkavamaid ebakohti: koore riisusid külalislavastajad. Teatri enda lavastajate tööd, Keerdi "Doktori dilemma" ehk välja arvatud, siin võrdväärset konkurentsi ei pakkunud.

Teatri kolmanda külalislavastaja Ago-Endrik Kerge "Peer Gynt" oli aasta üks suuremaid pettumusi. Lihtsalt nõrk lavastus, tehtud ära suur töö, raisatud raha, villa aga vähe. Miks peanäitejuht seda kahtlemata igale teatril rasket ja komplitseeritud teost just Ago-Endrik Kerge lavastama kutsus? Tingimusel, et Trass saaks Peer Gyndi rolli? *Sorry*, see on spekulatsioon. Aga lavastuse saatuse

parim indikaator, publik, on ka oma sõna öelnud. "Peer Gynt" läks pärast tosinat mängukorda repertuaarist maha.

1997. aastal kirjutab Ülo Tont: "Kihnu Jõnni" kogemus osutab, et "Endla" ei ole nõudlikumateks ülesanneteks ja suuremateks pingutusteks valmis." Selle hinnangu võib sõnasõnalt üle kanda 1998. aasta "Peer Gyndile".

### Plussid

Andres Noormetsa "Ristumine peateega". Väga hea tekst, mis Andres Noormetsa lavastuses "Endla" ärklisaalis veelgi enam kõlanuks, kui lavastaja oleks kasutanud "Endla" professionaalseid näitlejaid. Lavastaja kasvandike-kolledžitudengite kaasamine siin on täiesti põhjendamatu. Olid siis teatri näitlejad nii hõivatud?

Tõnu Oja "Kakand ja Kakand". Hea tekst (Andrus Kivirähk), lava- ja muusikaline kujundus. Üle tüki aja arvestatav lastelavastus.

### Miinused

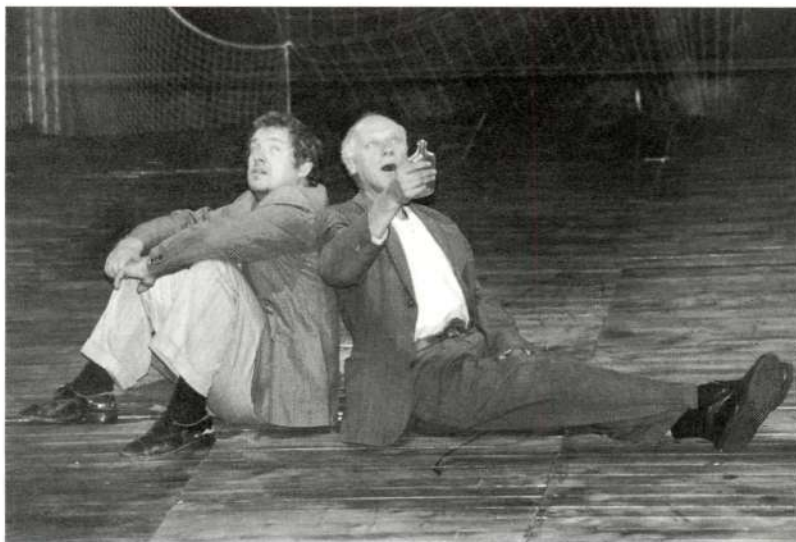
Madis Kalmeti "Hades", Raivo Trassi "Kallid külalised", Ago-Endrik Kerge "Kodanlasest aadlimees", Enn Keerdi "Küülik Küülik".

### Hea keskmine

Kahjuks sellisel tasemel lavastusi, nagu eelmise aasta "Kuldse järve ääres" või "Järgmisel aastal on õlu parem" 1998. aasta ei andnud. Ehk vaid Keerdi "Jennifer ehk Doktori dilemma" ja Kalmeti "Minu öde siin majas" küündisid n-ö hea keskmise tasemeni.

### Suvelavastuse suurus

Viimaste aastate trend on suvelavastus, ilma milleta teatrite hooaeg polegi justkui täisväärtuslik. Vabaõhulavastus on kui teatri visiitkaart. Ühe vabaõhuetenduse publik



H. Ibsen,  
"Peer Gynt",  
"Endla".  
Lavastaja: Ago-  
Endrik Kerge.  
Nööbivalaja —  
Jaan Rekkor,  
Peer Gynt —  
Raivo Trass.  
Ants Liiguse foto

ületab eeldatavalt mitmekordselt näiteks väikese saali publiku. Nii mitu korda on suurem ka vastutuse koorem. "Endla" kui suvepealinna teatri puhul on vabaõhulavastus ühelt poolt justkui elementaarne kui mitte lausa kohustuslik element, teisalt on vastutus topeltsuur. Üsna tüüpiline, et linna väliskülaaline valib repertuaarist välja just suvelavastuse, mille põhjal kujundab teatrist oma arvamuse. Kerge "Kodanlasest aadlimees" oli kõige nõrgem lavastus "Endlas" aastal 1998. *No comments.*

### Kalmet Kilveti asemele

Teatri näo määrab suuresti peanäitejuht. Koos truppi ja lavastajatega. Ka selles mõttes oli eelmine aasta "Endlale" tavatu, et lahkunud (lahkuma sunnitud) Kilveti asemele asus absoluutselt teise käekirjaga Madis Kalmet. Siinkohal võiks taas spekuloida, et publik sellest manöövrast ei võitnud ega kaotanud (kindlasti paranes teatri sisekliima). Võitnud oleks aga nii teater kui ka publik, kui Kalmet asunuks Kilveti kõrvale. Kilveti muusikalavastused (jättes kõrvale kunstilise hinnangu) olid "Endlas" kui suvepealinna teatris õigustatud rohkem kui kusagil mujal. Kalmet peab tooma (ja on seda juba teinud) Pärnusse n-ö tõsisemat repertuaari. Nende kahe lavastajaga säilitanuks teater balansi.

### Miks?

Eelkõige on kahju, et teatrist on läinud lavastaja Kaarel Kilvet, aga ka võimekas näitleja Katrin Nielsen, kes pealegi ennast arvestatava (laste)näidendite lavastajana näidanud. See, et teatrist kinnitati: kõik koondatud näitlejad on saanud rollilepingud, pole lahendus.

Kurb, aga aus lõpp: festivalile "Draama '99" Pärnu "Endla" ei pääsenud. Seegi fakt räägib iseenda eest.

Statistika näitab viimase kolme aasta kohta nappi, kuid kindlat publikukasvu. Kui sellele lisanduks sama stabiilne kvaliteedi paranemine.

JAANUS KULLI

### "UGALA"

Eesti teatrid vahetavad juhte, lasevad auru välja ning heade lavastusega just sageli ei hiilga. "Ugala" pole erand.

Üks üldmulje "Ugalast" on, et teater kaldub kultuurikolledži õppelavaks. Pole paha, et "Ugala" lavastajad-kolledžiõpetajad saavad ise koolitada endale näitlejaid algusest peale oma käe järgi. Aga on ka ohumärke sumbumisest suletud ringi: ise õpetame näitlejad, ise lavastame; ise mängime, ise vaatame.

"Ugala" noortelt-noortele repertuaar on võtnud endale ülikoolilinna teatri rolli. Kas

praegune trupp selle aga välja kannab? Või kas on uuritud, kui palju sellisel repertuaaril Viljandi publiku hulgas katet on? Võib ju väita, et "Ugala" investeerib praegu tulevikku, kasvatades endale nii näitlejaid kui ka publikut. Kui see õnnestub, siis võitjate üle kohut ei mõisteta.

Eialgu on fakt see, et viimase aastaga on Viljandi teater, erinevalt Tartu, Pärnu ja Rakvere teatrist, publikut kaotanud. "Ugala" vaatajate üldarv langes selle aastaga 72 000-lt tagasi tunamullusele 60 000-le. Etenduste arv on läbi kolme aasta samaks jäänud (270). Uuslavastuste arv on küll langenud mulluselt 16-lt 11-le, aga kahtlen, et publiku vähenemine on ainult sellega seletatav.

Kui varasemad lavastused kõrvale võtta, on "Ugala" repertuaari nimistu jätkuvalt mitmekesine ja esinduslik. Schilleri ajaloodraamast arvutimängu-lavastuseni. Lastelugude klassikast on laval sellised uhked nimed nagu Mary Poppins, Peeter Paan, Saabas-tega kass, Buratino.

Aga: üheteistkümnest uuslavastusest on kaks puhtalt kolledži õppelavastused ("Tabamata ime", "Patused suvepäikse all"), kaks selgelt noorele publikule orienteeritud ("Üks mees: Roheline", "Lendsaurused"). Kui kõrvale jätta kolm lastelavastust, jääb nn keskmisele väikelinnakodanikule neli-viis uuslavastust: klassikaline vene draama "Elav

N. Silver, "Lendsaurused", "Ugala". Lavastaja: Ingomar Vihmar. Todd Duncan — Gert Raudsep.

*Enn Loidi foto*



laip", soome "Laul Sipiirja lastest", naistekas "Tantsutund" ning eesti operett "Ainult unistus" ja kogupere muusikal "Mary Poppins".

Arvud näitavad, et neist ainult kaks viimast, operett ja muusikal, ületavad keskmiselt vaatajate arvult võimsalt Viljandi teatri keskmist näitu (226 vaatajat etendusel). Kolmandal kohal on jõululavastus "Appi, korruptid". Edasi tulevad varasemad laste- ja suvelavastused, enne kui uuslavastustest järgneb "Elav laip" vaid 180 vaatajaga etenduse kohta.

Noortele suunatud "Üks mees: Roheline" ja "Patused suvepäikse all" on kogunud keskmiselt natuke üle saja vaataja, "Lendsaurused" ja "Laul Sipiirja lastest" alla saja.

Kassatüki aset täidab eelmisest hooajast näitleja Arvi Mägi lavastatud pretensioonitu "Ciao", mida mängiti aasta jooksul rekordiline 39 korda. Vaatajate arvult püsib just "Ciao" auhinnalisel kolmandal kohal "Poppinsi" ja "Korruptide" kannul.

Trupis annab tunda kohaliku kultuurikolledži lõpetanud noorte näitlejate ülekaal. Interneti kodulehekülje andmetel on "Ugala" trupis 29 näitlejat, neist 7 (seega veerand trupist) kolledžist tulnud. Nemas on ka rollide arvult kõige rakendatumad (mitmel neist kokku kümme-üksteist rolli). On lavastusi, kuhu kolledžilased on väga hästi sobinud, mõjuvad karakterrollid teinud (vabaõhu "Tõde ja õigus", ka "Laul Sipiirja lastest"). Samas on mitmes lavastuses tunda andnud noornäitlejate veel vähene professionaalsus ("Elav laip", "Üks mees: Roheline"). Asi on ennekõike trupi proportsioonides. Praeguses suures koguses näib kolledži kasvandike puhuti isetegevuslik mängulaad kohati nakatavat ka "Ugala" vanu tegijaid.

Viimased Tallinna teatrikooli lennud on Viljandist mööda läinud. On see rohkem paratamatus või endale kolledži teinud "Ugala" vaba valik? Kaheksateistkümnendast lennust õnnestus siia saada vaid Hilje Murel. Seitsmeteistkümnendast lennust Viljandisse ainsana tulnud Rene Reinomäge enam nimekirjast ei leia. Kahju, kui mõelda, et kümnendi algul tõtsid "Ugala" eesti teatripildis võimsalt favoriidiks just Komisarovi 13. ja 15. lennust Viljandisse tulnud suuremad tuumikud.

Nüüd, kui 13. lennu omad on enamikus Tallinnas tagasi ning Andres Noormets "Ugala" kunstilise juhi ametis, on "Ugala" kandvaks kolmikuks näitleja Gert Raudsep, näitlejanna Piret Rauk ja tõusva lavastajana Ingomar Vihmar. Kiita võib, et üksikute eranditega on "Ugala" oma kandvamad näitlejad üsna läbimõeldud repertuaariga esile tõstnud.

Üldisemalt on "Ugala" aga oma head mainet, nii publiku kui ka kriitikute tähelepanu kaotanud. Kui kümnendi algul oli "Ugala" väikelinnateatri augustikuiste Tallinna etenduste reas kõige stabiilsem ja nõutum teater, siis paari viimase aastaga on ta oma konkurendid mööda lasknud.

Kõikvõimalikes eesti teatriaasta parimate väljaselgitamistes on "Ugala" esindatud üsna tagasihoidlikult. Endiselt hoiavad marki "Ugala" tugevad teatrikunstnikud. Lisaks Jaak Vausile ja Krista Toolile on märkimist leidnud ka külaliskunstnike Pille Jänes ("Lendsaurused"), Silver Vahtre ja Airi Erase ("Üks mees: Roheline") tööd. Rollidest püsivad edetabelis Gert Raudsepa osatäitmised.

Samuti on endast kui teatriaasta ühest säravamast leiust ning ülevamast teatrisündmusest kõnelema pannud Helend Peep "Ugala" operetis "Ainult unistus", mis muus osas jällegi kõneväärt tulemus pole. Särava meelelahutuse laeks on jäänud mõne aasta tagune rollide tulevärk "Söögitoas" ja ka hiljutine "Tšehhov Jaltas".

Siin-seal pingerivides on nimetatud eri kategooriates ka detsembris 1997 esietendunud "Maria Stuartit" ning "Ugala" eksperimendi ambitsiooniga noortekat "Üks mees: Roheline". Selle idee ise ja uhke lavakujundus väärinuks märksa jõulisemat ja ühtlasemat mängu, kui nägin Tallinna etendusel. Kui aga selle lavastuse aadressat vähegi rahule jääb ega kahetse, et on arvatud teatrisse tulnud, on lavastus eesmärgi täitnud. Praegu jäi mulje, et "Lendsaurused" võttis noor publik Tallinna etendusel paremini vastu.

Ilmunud ajalehearvustusi sirvides ongi aasta uuslavastusest kõige üksmeelsemalt tunnustatud Ingomar Vihmari kaht lavastust. Nii "Lendsaurused" kui ka "Laul Sipiirja lastest" lubavad rääkida Vihmari lavastajaoskusest rägiseni jõhkrad lood ootamatult poeetilises mõjuma panna. Rääkida tõsistest ja süngetestki asjadest vaimself rõhuvaks muutumata. Selles on joont.

Ja jaanuaris Viljandi teatri kunstilise juhi ametisse astunud Andres Noormetsa tõsistes kavatsustes pole kahtlust.

MEELIS KAPSTAS

## RAKVERE TEATER

Aeg on teinud ringe. 1998. aasta jooksul näitas Rakvere noorte juhtide ning vaimuga trupp taas seesugust taset, mida lubas nende esimene tööaasta, 1996. Lõppenud aasta oli kvaliteedi poolest 1997-ndaga võrreldes parem — lavastuste hinnanguskaala kõigub "köva keskmise" ja "väga hea" vahel.

Tõsine probleem on külastatavus. Rakveres on üsna tavaline, et juba teine-kolmas etendus läheb pooltühjale saalile. Sel talvel juhtusin nägema heal tasemel lavastuse esietendust ja sealgi olid read hõredad. Põhjus?

Küllap mängib siin oma osa müstiline mõiste Rakvere publik, kelle maitset peab oskama tabada, ent millele ei tohi samas liiga

järele anda. See on keeruline balansseerimine hea dramaturgia ja taseme ning massimaitse eelistuste vahelisel hägusel joonel. Et praegune juhttandem Saaremäe—Saar koostöös lavastajate Prosa, Raudsepa ning Suumaniga seda müstilist piiri paljudest eelkäijast paremini tajub, on näidanud mõnigi tõeliselt edukas lavastus viimaste aastate jooksul. Meenutagem kas või Üllar Saaremäe lavastatud "Don Quijotet" või hiljaaegu mängukavast kadunud Ain Prosa "Shakespeare'i kogutud teosed".

Arvestades eespool mainitud piiri ongi Rakvere repertuaar oma parimal kujul segu heatasemelisest naerutamistükist ("Minu naine on valetaja", "Mu armas paksuke"), kohaliku koloriiti eestimaisest kultuuriloost ("Liivad", "Kanarbik"), ajaloo ja romantikast ("Don Quijote", "Don Juan", nüüd ka "Vagameeste vandenõu"), maailmaklassika üldtuntud tippteostest ("Vahva sõdur Švejki", "Ohtlikud suhted"), lõbusatest lastelugudest ning näpuotsaga sinna juurde ka uut ning üllatavat ("Hingetuisk", "Shakespeare'i kogutud teosed").

Möödunud aastale tagasi mõeldes pretendeerivad tipplavastuse nimele erinevate mõõdupuude järgi koguni kolm tööd: Peeter Raudsepa lavastatud Milleri "Hind" ja Hamp-

**M. Bulgakov, "Vagameeste vandenõu",**  
Rakvere Teater. Lavastaja: Üllar Saaremäe.  
Molière — Eduard Salmistu.

*Priit Grepri foto*



toni "Ohtlikud suhted" ning Ain Prosa instseenneeritud-lavastatud "Vahva sõdur Švejki". Kusjuures "Ohtlikud suhted" kuulub siin kirjutaja meelest 1998. aasta parimate hulka — mitte ainult Rakvere kontekstis.

Omamoodi väärtust kujutab endast ka suveprojektina Altja mõisas mängitav M. Ribalow' pseudovestern "Päikesehelk". Külalislavastaja Rein Oja on toonud suvelavastusena puhkajarahva ette sootuks filosoofilise tagapõhjaga materjali; näitleja Eduard Salmistu kõrtsi peremehe rollis kiideti mitmest suust teatrianekdoosid.

Mõnevõrra hämmeldas Ain Prosa näidendivalik M. Andersoni "Hingetuisk" puhul — kui ta tahtis Romeo ja Julia lugu teha, siis miks ta seda ei teinud? Grupitööna valminud komöödia "Minu armas paksuke" on küll lustakas lugu, ent jääb milleski — ka näiteks publikumenus — senisele naerutajale "Minu naine on valetaja" (lav Erik Ruus) siiski alla. Ülimenukalt on läinud mõlema uue lastelavastuse, "Pipi Pikksuka" (lav Aare Laanemets) ja "Päkapikula" (lav Üllar Saaremäe) lavaelu.

Kokkuvõttes võiks peaaegu öelda, et Rakvere Teatri tulevik on päikeseline loomingu- ja saavutusi arvestades ning osalt koguni majandusliku külje pealt. Peeter Jalaka valitsemisajast pärandiks saadud võlakoores on peaaegu makstud ja seda suuremalt osalt teatri enda poolt.

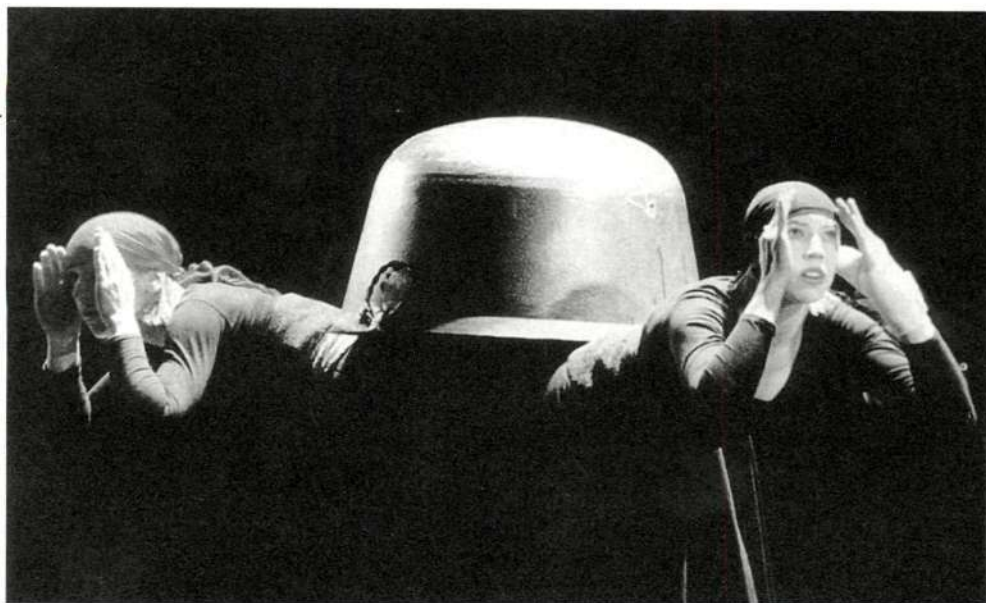
Kuid: hädasti vajab väljavahetamist teatri helitehnika. Kahel korral on Rakvere Teater selles küsimuses abi palunud Kultuurkapitalilt, seni tulemuseta. Alates 1986. aastast päevakorral olnud Rakvere teatrimaja renoveerimine venib ja venib, suudetakse teha ainult hädapärast iluravi, aga ikka sajab katus mitmest kohast läbi...

Rakvere teater tuleks lõpuks ometi valmis ehitada. Progressiivne ja tuleviku suunatud mõtlemisega väikelinna teatritrupp vajab kogu toetust, mida suudetakse pakkuda — nii vaatajailt (aktiivse teatriskäimise, aga miks mitte ka annetuste kujul), kuid ennekõike ikkagi riigilt.

Loomulikult ka kriitikonnalt. Rakvere teatritrupi liikmed pole ainsad, kes, pehmet öeldes, hämmeldusse sattusid, kuulates, et lugupeetav draamafestivali žürii nende repertuaarist ühtki festivaliväärilist lavastust ei leidnud. Ühtin hämmelduses olijatega.

GERDA KORDEMETS

## TUGEV LUGU TÄIDAB TEATRI LAVA "KONTAKT '99"



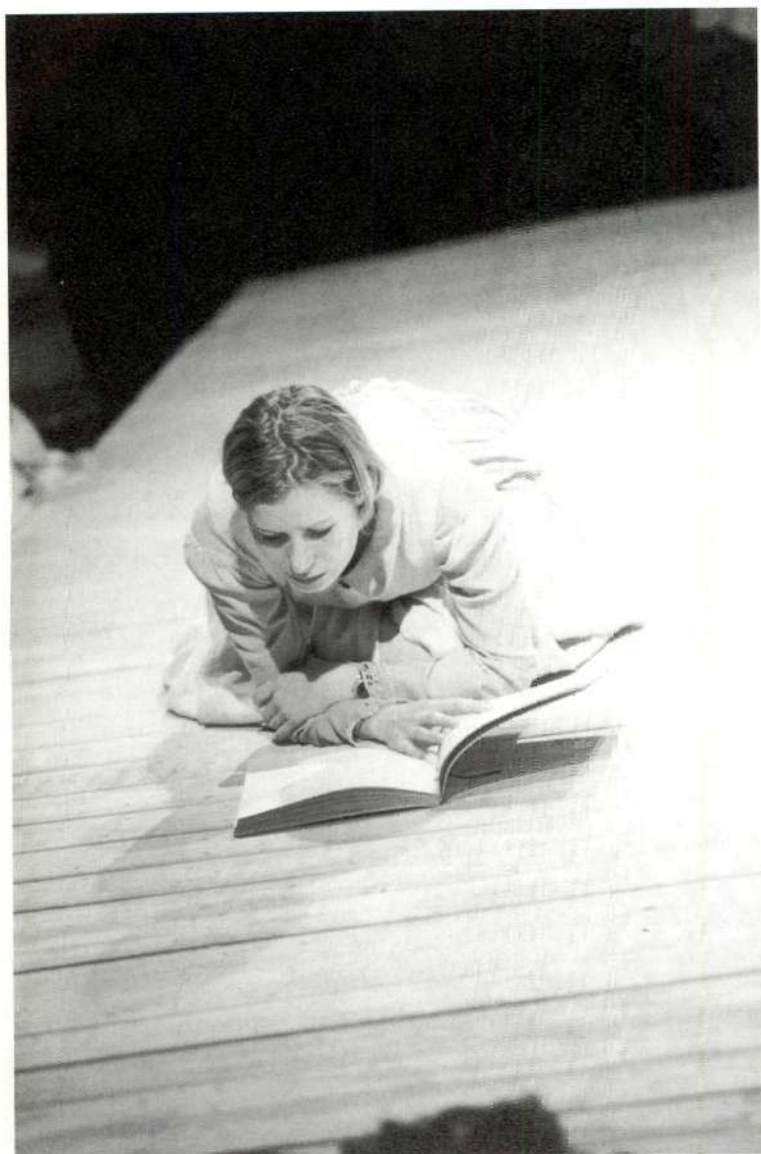
W. Shakespeare, "Macbeth" (lav Eimuntas Nekrošius). Stuuditeater Meno Fontas, Leedu.

Kui eesti inimene kauni Visla kallastel asuvasse endisesse Saksa ordu pealinna Toruñi jõudis, oli teatrifestival "Kontakt 99" juba alanud ja ka leedulaste kurikuulus "Macbeth" ära mängitud. Nii jäigi seekord üheks teatri maailmameistriks peetava Eimuntas Nekrošiusu munetud kuldmina paraku nägemata.

Tähtsaimaks Poola rahvusvaheliseks teatrifestivaliks peetav Toruñi festival ei olnud ka seekord alla oma tavalist taset, ja seda ka ilma Nekrošiuseta. Tuleb nõustuda Vene ajakirja "Teatralnaja Žizn" kriitiku Oleg Pivovaroviga, kes oli rahul festivaliga, millelt leidis enda jaoks kolm maailmamastaabis tipplavastust ja kolm tippnäitleja rolli. Pivovarov pidas silmas Nekrošiusu "Macbethi", meie Draamateatri "Mao teed kalju peal" ja Hamburgi Saksa Teatri lavastust "Tuli peas".

Näitlejatest arvas ta meistriklassi Judith Engeli öde Olga ja Robert Beyeri vend Kurti osatäitmised sakslaste lavastuses "Tuli peas" ja Ülle Kaljuste Thea rolli "Mao teest..." Kui juba Moskva teatrigurmaan jättis sõelale kolm lavastust ja kolm osatäitmist, siis võib festivali tööpoolest kordaläinuks pidada.

Festivali kõige huvitavam teatrinähtus oli kahtlemata Marius von Mayenburgi tänapäevaainelise näidendi "Tuli peas" lavastus Hamburgi Saksa Teatri esituses. Muide, sama näidendit mängib praegu ka üks teine saksa teatrikuultuuri lipulaev, Müncheneri *Kammerspiele*. Ei ole juhuslik, et need Goethe ja Schilleri tekstide akadeemilisuses mediteerivad teatriorganismid on haaranud kinni sellest ühiskonna valupunkte tabavast teatri-tekstist. Tänapäeva saksa näitekirjandus on



Torgny Lindgren —  
Priit Pedajas,  
"Mao tee kalju peal"  
(lav Priit Pedajas).  
Eesti Draamateater.  
Eva — Kleer  
Maibaum.

Peeter Langovitsi foto

endiselt suurte Saksa teatrimajade prioriteet ja selle kaudu omandavad teatrid kindla ühiskondliku mõotme.

Kuigi Mayenburgi tekst on vaid osalt dokumentaalne, sarnaneb see Merle Karusoo teatri tarbeks loodud draamaga. Näidend on silmanähtavalt õpetlik, isegi moraliseeriv, nagu ka näiteks Karusoo VAT Teatris tehtud narkootikumideteemaline lavastus "Laste riskiretk". "Tuli peas" räägib ühest tavalisest saksa perekonnast, kus perepoeg osutub püümaaniks. Nähtu on midagi täiesti tavalist: isa-ema, teismelised õde-vend. Isa paneb hommikul lipsu ette ja läheb tööle. Ema teeb

süüa, koos istutakse laua taga ja süüakse. Aga omavahel ei räägita, sest ei mõisteta üksteist.

Selle tavalise ja õnnetu perekonna lugu ei kulge mitte tavapäraselt, enam-vähem realistlikus teatrilaaadis jutustades. Noor lavastaja **Thomas Ostermeier** paneb käiku peaaegu kõik väljendusvahendid, mis teatril tänapäeval varuks. Lavastus on segu stiilidest ja žanritest. Tegelasi tutvustav osa algab kui *show*. Ema ja isa mängivad mõnusat absurdikomöödiat: ema ootab isalt hellitusi, aga isa tahab ajalehte lugeda. Teineteisest hoolivad õde-vend mängivad omavahel heidikute draamat ja õde Olga mängib oma *boyfriend*'i Pauliga seksi-

komöödiat. Ja mis kõige tähtsam, näitlejad lähevad kaasa iga stiili ja žanriga ja suudavad seejuures hoida koos ka oma tegelaskuju piirid. Ostermeier teeb väga näitlejakeskset teatrit, ta laob näitlejatele selga ülimalt rasked ülesanded, mis ka veenvalt täidetakse.

Finaalis ei karda Ostermeier lavastada stseene Alfred Hitchcocki õudusfilmide stiilis. Vend ja õde tapavad haamriga magavad isa ja ema, sest need ähvardavad viia lapsed psühholoogide ja politsei juurde. Vend ja õde ootavad laipadega korteris midagi. Mida teadsid enne tulevat, vähemalt aimasid. Kuni tulebki lõpp, tehtud teatraalselt elegantselt ja eluliselt hirmutavalt.

Las olla lugu moraliseeriv ja tänapäevaselt lihtne. Kui selle esitamisel pannakse mängu näitlejate mitmekülgsus ja teatri väljendusvahendite kogu palett, siis see veenab. Siis ei mõju teatri ühiskonnapanandamise püüd õnsa kõminana, sest lavale astuvad elusad inimesed tänapäevast. Nad on usutavad, sest ka keerulisi tehnilisi nippe ja võtteid saadab võimas orgaanika ja psühholoogiline põhjendatus. Stseenides, kus Kurt käib laval ärapälenud näoga, millele on kantud salvi, on stseenid maski kandva näitlejaga. Kurdi osatäitja kasutab oma töös kõiki eelseid, mida mask näitlejale anda saab, ja samas jääb alles ka realistlik tasand, kõik on samaaegselt ka veel elu enese vormides. Ostermeier oskab ühendada mitut teatraalset tasandit ühtseks lavastuseks.

Festivali kava kokkupanijad olid leidnud päris mitu teatrisündmust, mille aluseks oli inimlikult kriitiline lugu. Ka festivalil menukalt esinenud Eesti Draamateatri "Mao tee kalju peal" esindab oma tabude ülesastumistega inimesi puudutavat ainet. Selle lavastuse teema — voodis võlgade tasumine ja verepilastuse valu — leidis samamoodi veenva teatraalse vormi.

Seevastu Politeia teater Ateenast jäi **Alexandros Papadiamantise** näidendi "Tapjanaine" esitamisega jänni. Selle tapmise ja tagaajamise loo staatiline jutustamine ja tasane pillimäng ei suutnud publikut erutada. Publikuni jõudmine on näitleja kätes. Politeia teatri seesmiselt liikumatud naised ei veennud ägedatest juhtumistest pajatavast loost hoolimata.

Põnev ja pretensioonikas oli ka Mrožeki lavastustega kuulsaks saanud poola lavastaja **Jerzy Jarocki** kompillatsioon "Poola Rahvavabariigi ajalugu Mrožeki järgi" Wrocławis *Teatr Polski* esituses. Sławomir Mrožeki erinevatest näidenditest kokku lapi tud teatritekst vaatas lausa monumentaalselt

üksikisikute saatust läbi sotsialistliku Poola eri aastakümnete. Lavastuses oli sõjalõpu lootusi, stalinlikke laule ja Jaruzelski ajastu õudu. Mrožekile omaselt vaadeldi ka intelligenti ja lihtrahva vastasseisu. Ometi ei veennud see tohutu konstruktsioon päris lõpuni. Puudu jäi ikkagi inimlikust mõotmest. Ideoloogiliste küsimuste lahendamisel kadus inimese ära ja ka näitlejatest ei suutnud keegi imet teha, tagantjärele ei oska nimetada ühtegi meelde jäävat näitlejatööd.

Teine festivalil silma torganud suund oli seotud teatri otsingutega visuaalse kujundlikkuse alal. Rootslaste teatritrupp *Teater Replica* tõi festivalile uurimuse tänapäeva inimese kehakeelest. Poolaka **Jurek Sawka** lavastatud "Tendentsid" sündis möödunud aastal Stockholmis, Euroopa kultuuripealinna programmi tarvis. Sealt võis ka pärit olla lavastuse positiivne paatos — "Tendentsid" justkui kutsuks inimesi üksteist füüsiliselt rohkem taluma. Läbiva loota lavastus, mis põhines näitlejate füüsilisel liikumisel, oli kohati täitsa vaimukas, seal oli teravaid tähelepanekuid

Marius von Mayenburg, "Tuli peas"  
(lav Thomas Ostermeier). *Deutsches Schauspielhaus, Saksamaa.*





Rafal Benedek, "Tendentsid" (lav Jurek Sawka).  
Teater Replica, Rootsi.

moodsatest inimestevahelistest suhetest. Ometi tuleb tunnistada, et lavastusel puudus oma isikupära ja ka selle sõnum jäi vaid vaevu kombatavaks, nagu teatri väljendusvahendite otsingud. *Replica* näol oli tegemist eksperimenteeriva teatritrupiga, kellel on oht jäädagi otsima omaenese mina.

Märksa mõjuvam oli **Joan Grau** lavastus "Esperanto" Katalooniast pärit *Sèmola* teatris. Ka seal puudus läbiv lugu, kuid olid selgelt olemas oma teemad. Elust ja surmast jutustavas pildireas võeti kasutusele peaaegu kõik visuaalsed efektid, mis moodsas teatris kõne alla võivad tulla. Laval möllas torm, lumesadu. Põnev lavakonstruktsioon võimaldas arendada samaaegselt erinevaid tegevusi, mis löikused ja täiendasid üksteist. Füüsiline liikumine laval oli pretensioonitu ja lihtne, nullseisundis viibiv näitleja lihtsalt liikus rangelt ette antud joonist pidi. *Sèmola* teatri pildirida haaras vähemalt osaliselt kaasa. Lavastuse liikumisjoonistes oli olemas dramatism, mis kasvas välja pildiliselt tajutatavast konfliktist. Loomulikult ei haaku selline teater iga inimese meelelaadiga, kuid kahtlemata oli tegemist viimistletud vaatamänguga.

Väliselt kõitev oli ka Moskva *Modern*-teatris lavastatud **Leonid Andrejevi** "Katerina Ivanovna". Sajanditaguse vene deka-

dentliku seltskonna elu ja mängu piiri peal olevad tegemised said veenvaks ka tänu perfektsele lavakujundusele, kostüümidele ja liikumisele. Svetlana Vragova lavastuses lausa ilustati kunagise vene allakäigukunsti vorme. Leonid Andrejevi teksti ühiskondlik kaalukus kadus aga vähemalt festivalietenduses tagaplaanile. Näitlejad mängisid üheplaaniselt, nad ei suutnud jõuda lihast ja luust tegelaskujudeni. Nende mängust polnud võimalik aru saada, et tegemist on näitekirjanikuga, kelle näitemängutehnikat ja karakteriloominguosavust peeti Venemaal omal ajal võrdväärseks Tšehhovi omaga.

Sümpaatsena mõjus Sheffieldist pärit brittide lavastus "Quizoola!", mis seisnes kahe näitleja vastastikusel küsimuste ja vastustega loopimises. Selle pretensioonitu teatrivormi vooruseks oli avatud õhkkonna tekitamine kahe näitleja ja ka publiku vahel.

Piinlikkust valmistas vaid Austraalia The New T.I.D.E. teatri lavastus "50. Milleenium", mis tutvustas Austraalia erinevate põliskasukate kultuuri. Tegemist oli selle nukra

Joan Grau, "Esperanto" (lav Joan Grau).  
*Sèmola Teatre*, Hispaania.





Leonid Andrejev,  
"Katerina Ivanovna"  
(lav Svetlana Vragova).  
Teatr Modern, Venemaa.



juhtumiga, kus pakuti eksootilist vaatamängu valgele inimesele, omamata sidet oma rahvusest publikuga.

Teatريفestival tõusis inimliku suurusega linnakeses suursündmuseks. Sama kava oleks tohtu Varssavi stalinistliku arhitektuuri ja suurte vahemaade, rohkete sündmuste sisse ära kadunud. Toruńis oli festivali kohalolek tuntav, sellest andsid märku igal sammul plakatid, teatriaafišid. Samal ajal käis ka peatselt Poolasse tuleva Rooma paavsti gastrolli marketing, kuid see jäi teatريفestivali omale isegi pisut alla. Kuid arvata on, et ka paavstil läheb Toruńis menukalt, sümpaatses ülikoolilinnas on tunda tõsist kultuurihuvi.

Kõik oli kena, kohtusid paljud teatriinimesed. Igal õhtul arutati koos tegijatega läbi nähtud lavastused. Küsiti lavastajatelt, miks sa siin tegid nii ja seal naa. Palju räägiti teatريفõtetest ja käsitluste viisidest. Millegipärast räägiti vähe publikust. Eri kohtadest kokku sõitnud teatريفitel on ju erinev publik, mis tingib ka nende erinevad esituslaadid.

Kunagi ei küsitud, milline on teie publik, mida ta ootab ja mida te pakute. Teatريف

festival on tegelikult üks sünteetiline kultuurikeskkond, kus on oma, täiesti eriline publik. Festivalil on huvitav olla ja seal nähtud lavastused pakuvad põnevat informatsiooni mujal toimuvast. Festivalide tugevaks küljeks on võrdluse- ja võistlusmomendi teke. See on ka puudus, sest tugev tuleb igaühel olla siiski omas kodus.

## DEKADENTS KUI AVANGARD

KADUNUD IMPERATIIVI OTSIMAS

Popkultuurilist alternatiivsust ning mängulisust rõhutava reklaami sildi alla tõi "Nyyd Ensemble'i" kontserdisari "Avangard või dekadents?" kuulajani kirju kava XIX ja (valdavalt) XX sajandi muusikast. Sarja pealkirjastas dualistlik mõistepaar, millega tänases päevas tegelikult midagi eriti peale hakata ei olegi. Sest — mis on käesolevas trendimaailmas avangardne või allakäinud?

Avangardi mõiste tuumaks on alati olnud moraalne paatos ja usk muusikalisse progressi. Dekadents kui lihtsustamine ja adapteerimine on tähendanud selles progressi kontekstis allakäiku ja vaimset madalust. Muidugi mõista on too allakäik ühe teise kultuurilise hingetõmbega samal viisil normiks muudetud ja sakraliseeritud nagu iga väidetav avangardki. Ainult et sajandivahtusel oli dekadentsi "klassisisuks" aristokraatne ja mässuline estetiklik nihilism, praegus- hetkel on ehtsaim dekadents ehk sakraliseeritud labasus laiatarbekaubaks pühitsetud.

Nii dekadents kui avangard on ühtviisi eneseusku täis. Arnold Schönbergi koolkond, aga ka prantsuse "madalstiilse" muusika eestvõitlejadki Jean Cocteau juhtimisel kaitsesid ajalooliselt ettemääratud või siis lihtsalt siirast — aga igal juhul "õiget" kunsti. Samamoodi nagu Darmstadt'i koolkond või sellele vastanduv minimalismgi. Kunst kulub ja kaotab lakamatult oma siirust, loomulikkust ja põhjendatust. Iga uuendus on katse toda vaimset kulumist ära võita, uut ja tõelist väljendada. Ka muusikat reformiv Arvo Pärt rõhutas loobumist, vanade väljendusvahendite türanniat vaimu üle ja tagasiminekut tõe juurde, mitte üksnes järjepidevust ning tänuulikkust tehniliselt inspireerivate ajalooallikate üle. "...tuleb ära visata kogu ballast: ajastud, stiilid, vormid, orkestratsioonid, harmoonia, polüfoonia — ja nii jõuda kuni ühehäälsuseni, selle intonatsioonideni. Seal alles oleme silm silma vastu kas siis tõe või valega." (Pärt)

Intuitsioon otsib tõelist, aga vaim ei pääse ometi põhjendamisest: mis on loomulik ja ajalooliselt õige ning mis võltsolek, eksitee ja allakäik? Või — mis on vähemasti stiilselt (näiteks dekadentlikult või stravinskilikult)

võlts ja mis niisama, lihtlabasel viisil. Kas india filmis armutantsu tantsiv meesiludus on võlts või loomulik? Kas setu laulik on rohkem loomulik kui popstaar? Ka absoluutmõisteid hüljates kaldub kunstisubjekt ehk inimene oma valikutele ikkagi imperatiivseid põhjendusi, tõe ja siirust, juurde igatsema.

Agas tõesid on kogu aeg palju. Tänapäev trendikultuur mäluks valimatult, ja muu hulgas ka erinevaid tõesid ja ajalugu. Mis on kõikemälukas kultuuris avangardne? Ehk siis eriti intensiivne mälu või lihtsalt mälu mine kui omaette väärtus? Või mis on edumeelne ja loomulik tee, mis aga on võlts ja väärastunud, kui kõik teed on võrdväärsed?

Kontserdisarja pealkirjas on üsna kuum küsimus kultuuri üldisemast tähendusest. Ühtlasi küsib see ka kaotsiläinud väärtusaluste järele. Küsimärk viitab mõistete hägustumisele ja segunemisele, hõljuvokule, kus (mingi/endine) dekadents ongi ehk avangard. Ja vastupidi.

Sarja esimesel kontserdil, Peeter Jalaka lavastatud Mauricio Kageli ja HK Gruberi teoste lavapildis hõljus püsivalt esemeid ja inimesi õhus, aga hõljuvate asjade ning konteksti vahel puudusid loogilised otseseosed. Publik pidi neid ise otsima. See hõljuvok, nii visuaalne kui ka mõisteline hulpimine tähendab väärtuskriisi; aga samal viisil on määramatuses ja ambivalentsuses ka mängu ning kõige lõpuks muiet kultuurimängude tinglikkuse üle. Ehk mingil salajasel siiruse tasandil ka uute tähenduste lootust.

**Tõmbenumbrid — teater, nali ja minimalism**

Plaaniatud viiest kontserdist said jaanuarist mai alguseni teoks neli. Et viies kontsert ruumi ja rahastamise probleemide taha kinni jäi, on eriti kahju, sest see rikkus kontserdisarja põnevalt kavandatud terviklikkust. Nagu esimene, nii oli ka viimane kontsert mõeldud "Nyyd Ensemble'i" ja Rahvusooperi koostööna. Esimese kontserdi kavas olid Peeter Jalaka lavastatud Mauricio Kageli (1931) "Variété" (1976—1977) ja HK Gruberi (1943) "Frankenstein!" (1976—1977). Viimasesse, sügisesse edasi lükatud kontserti olid

koostöös Von Krahl Teatri ja Jalakaga kavandatud inglise postminimalisti Michael Nymani (1944) "Letters, Riddles and Writs" (1991) ja hollandlase Louis Andriesseni (1939) "M is for Man, Music, Mozart" (1991). Teater siis piiripunktideks, postmodernistlik pila ühes ja postminimalism teises servas.

Vahepeale mahtuv repertuaar hõlmas üllatuslikult üsna ohtralt romantilisi või sellega mingitpidi seotud teoseid: kõrgromantismi (Richard Wagneri "Siegfriedi idüll", 1870), biidermeierlikku tarberomantismi (Richard Straussi avamäng ja stseen ooperist "Ariadne Naxosel", 1912; süit "Kodanlasest aadlimes" *op. 60*, 1918), klassitsistlikust vaimust kantud romantismi (Johannes Brahmsi Serenaad nr 2 A-duur, *op. 16*, 1860) ja ühte romantismitöötlust (Pjotr Tšaikovski *pas de deux* balletist "Uinuv kaunitar" Igor Stravinski töötluses; 1941).

Teisel kontserdil oli romantikute kõrval esindatud esimodernist Igor Stravinski oma neoklassitsistlike teostega (Kontsert kammerokestrile "Dumbarton Oaks", 1938 ja "Danses concertantes", 1942).

Kolmandal — Uus-Viini koolkond serialismieelse ja veel üsna romantismi lumuses Arnold Schönbergiga (Viis pala orkestrile *op. 16*, Felix Greissle'i kammeransambli seades, 1909; "Metstuvi laul" "Gurre-lauludest", 1901—1911) ning Alban Bergi subtiilse laulutsükliga (Viis laulu häälele ja orkestrile Peter Altenbergi postkaarditekstidele, 1912, kammeransambli seade Diderik Wagenaarilt, 1985).

Neljandal kontserdil põkkusid Brahmsi apollonlik romantism ja Paul Hindemithi ironiaast lõhestatud, kuid romantismiga immutatud neoklassitsism (Kammermuusika nr 4 ehk Viiulikontsert *op. 36*, nr 3, 1925) sajandi teise poole kõlaotsingutega [Giacinto Scelsi, (1905—1988), "Anahit" sooloviilule ja 18 instrumendile, *Poème lyrique dédié à Vénus*, 1965; Morton Feldmani, (1926—1987), "The Turfan Fragments", 1980.] Üks eesti muusika uudisteos, Mart Siimeri "Vaikunud maja" (1998, esiettekanne), mahtus samuti kontserdisarja.

Teater ja postmodernne pila raamideks, teljeks modernismituultest või tarbijatellimusest inspireeritud romantism ja klassikaks saanud kunagine esindusmodernism ning publiku peibutuseks ja vürtsiks värskemaid postminimalistlikke otsinguid. Selline oli kogupilt.

"Vana" modernismi, romantismi ja selle töötli arvestades olid kontserdisarjas tegelikult ülekaalus üsna akadeemilised valikud. Teatud mõttes akadeemilis-dekadentlikud, kui adapteeritud, jäljendatud, "taas-

ilmuva" või tarbežanrilise romantismi järgi otsustada. Nooremat publikut eriti peibutav (post)minimalism, mis teatavasti on tugevasti seotud avangardi amerikaniseerunud ehk siis "piirideta" ja demokraatlikult kergemuusikalise ideoloogiaga, oli tegelikult esindatud vaid mõne teosega. Päril ilme, et publikumenule aitasid kaasa möödunud hooaja minimalismikavad, mis löid "Nyyd"-ansamblile "umbses" akadeemilises niisis nooruslikult alternatiivse maine, kergemuusikalise poole pealt vaadates aga jälle soliidset elitaarse aupaieste. Publik siis keskpõrandale kokku.

Sellest moraal: usk imagosse on kunsti-kommunikatsioonis kaugelt tähtsam komponent kui kunsti aine ise. Imago kaitse all on võimalik teha sedasama mis enne, aga ka hoopis midagi muud.

### Kontekst: äramängimine või ümbermängimine?

Iga repertuaar saab teoks esituse kaudu. Esitamine võib olla lihtsalt äramängimine või ka mõtestatud ümbermängimine ehk interpretatsioon. Ei ole kahtlust, et AD-I oli peale muusikliteratuurse ja esteetilise ka interpretatsiooniline tähendus. Erinevates muusikakultuuri kihtides, ajaloo löikes ja XX sajandi muusikastiilideski on esitajalt oodatud võrdlemisi erinevaid asju. XIX sajandi õilmitsevast instrumentaalkultuurist välja kasvanud interpretatsioonikunst on kogupildilt elitaarne ja muusikaajaloo võrdlemisi erandlik nähtus. Uusaegne interpretatsioon ehk ümbermängimine on eeldanud ja eeldab rikkalikku esituskogemust, konteksti ja nüansitaju — peale esitaja ka kuulaja teadvuses.

Rahvamuusikas ja populaarimuusikas tähendab teose esitus enamasti äramängimist — korduvakti, kopeerimist. Üht imelikku teed pidi on sama asi tegelikult ka avangardmuusikas võimalik — juhul kui teost eksponeeritakse kui tehnoloogilist kultusobjekti, mitte kui sensuaalset, süneestilist sõnumit. See on tegelikkuses üsna levinud lähenemine.

Tänapäeva dekadentsi üks tunnuseid on samuti interpretatsioonikunsti taandumine. Selle asemele on tulnud lihtsalt teose kui rahvaliku kultusobjekti vahendamine ja stilistiline mugandamine (populaarse klassika esituste lõtv või segatud stilistika).

Esitustraditsioonides on üsna selgelt eristatavad intoneerimisele või rütmiseerimisele orienteeritud interpretatsiooni laadid. Intoneerimine ja rütmiseerimine on muusikas teatud mõttes vastasjõud. Meetrumisse vangistatud rütm eeldab mehaanilisust ja kipub sellesse. Rütmiseerimine on kontrollitav ja kontrolliv jõud, sünkroniseerija ja korrastaja.



Andrus Haav ja Olari Elts 2. mail 1999.

Intoneerimine on pigem afektiivne ja intuitiivne tegevus, tugevasti intonatsioonilise stiilimäluga, aga ka emotsionaalse kõlakogemusega seotud aktiivsus. On tunne, et näiteks Pärdi erinevus teistest minimeerijatest seisnebki ehk selles, et tema tehnoloogilise lihtsustamise ehk optimeerimise käigus säilib tema intonatsioonitundlikkus.

Kuigi muusikas toimib universaalnõudeid (tajukohasus, selgus, diferentseeritus), võib nüüdismuusika stiilides mingi üksik esituslik aspekt olla rõhutatud ja mõned küljed saada teisejärguliseks. Mingeid ühisreegleid siin nii väga ei olegi ja hoolimata sellest, et esitusjuhised on nüüdismuusika partituurides enamasti üpris täpsed (kui just lubatud vabadustega tegu ei ole), jääb palju sageli interpreedi leiutada.

Romantism oli tugevasti ja valdavalt intoneerimiskeskne (ohtralt esitusjuhiseid + kirjutamata väljenduskood). XX sajandi uue muusika protestide objektiks olidki väga otseselt intoneerimisklišeed, intoneerimiskeskus üleüldse. Seetõttu kerkis esile "alasti" struktuuris ja rütm kui organiseerija muutus esmatähtsaks. Sajandi uus muusikanägemus on väga ulatuslikult peegeldunud esituskunstiski; heaks näiteks on Igor Stravinski oma teoste dirigeerijana või prantsuse avangardisti Pierre Boulezi dirigenditegevus, mille "struktuuralsusest" palju kõneldud.

Kõik see, klassikalis-romantiline esitustraditsioon, nüüdismuusikalised reformid ja populaarmuusikalised mõjutused, on eluline taust "Nyyd"-ansambli kontserdisarjalegi.

### Stiilide labürindis

Kava mitmekesisus pani muusikategijad stiililabürindis teed otsima, tekitas stilistilisi põkkumisi ja vastuolusidki. Sarja parimad hetked olid need, mis põhinesid klassikalis-romantilisel retoorikal. Pole ka ime, erinevalt näiteks Ameerikast, kus muusik enamasti õpib vaheldumisi või ühtaegu nii kergeid kui akadeemilisi žanreid, põhineb meie muusikute haridus valdavalt klassikalisel materjalil. Samas oli "Nyyd"-ansambli esitusstiilis tunda teatavat nüüdismuusikale omast kalduvust aktiivsusesse, selgete kontuuride poole või ka mehaanilisusse. Parim näide on: Johannes Brahmsi Serenaadi läbitöötatud kujundiküllus: vahapehme kõlaidüll, mänglev skertso, klassitsistlik draamapaatos. Mõnikord omandas "populaarne" romantism (avangardmuusika mõjul?) pisut jäiga, külma-karge ilme (Richard Strauss'i teosed). Väieldav, aga omanäoline tulemus.

Ja vastupidi, kavas olnud Wagneri "Siegfriedi idüllil" kõrval olid näiteks Uus-



Sarja viimase kontserdi peaproov "Estonia" teatri otsasaalis.  
Harri Rospu fotod

Viini koolkonna autorite geneetilised romantismikammitsad silmanähtavad ja ka esituses üsna rõhutatud (Arnold Schönbergi Viie pala ja Alban Bergi Viie laulu ekspressiivne kujundus). Tegelikult oleks siin ka jahedam variant võimalik.

Paul Hindemithi viieosalises Kammermuusikas nr 4 (Viulikontsert) on hingestatud ja virtuoosne sooloviilul ning grotesk ja neoklassitsistlik mootorika vastamisi. Niisiis ei olnud solisti ja ansambli retoorikatunnetuses alati ühtsust juba komposiitorlike riugaste tõttu. Mootorne ja groteskne element domineerisid ja soolopartii (Andrus Haav violal) intoneerimispuudused tulid eriti ilmsiks teise osa lüürilises monoloogis (*Sehr lebhaft*), kus mootorne element partituuris puudus. Keerukas ansamblipartii oli kuulda erksalt kujundlikku ja ladusalt haakuvat muusikategemist.

Minimalistlikus ja rütmi-meetrumi esmatahtsusega teostes kimbutas mõnikord mänglevuse, vaba improvisatsioonilise paindlikkuse puudumine. Minimalismi rütmikordused on "laen" eksootilisest muusikast, kus rütmi mehaanika on sageli tasakaalustatud elastsete liikumistega meetrumi sees, kiirenduste ja aeglustustena. Ameerika minimalismis on too rütmikeskus väga hästi haakunud ka populaarmuusika turutellimusega, tõeliselt nüri pop- ja diskomotoorikaga. Cage'i järgi Morton Feldmani teoses "The Turfan

Fragments" pulseerivad erimeetrilised faktuurikihid, autor mängib ruumi- ja kõlamuljega. Teose esituses häiris jäigavõitu, pinguldatud meetrumitunnetus. Ka avakontserdi lavastatud muusikas (Kagel ja Gruber) oli rütmiprobleeme, aga et üleüldine ebasünkroonsus ja kujundikaos olid siin juba kogu teose stilistiliseks tööriistaks, siis haihtus probleem valutult õhku. (Postmodernse vaimu esmatunnus ongi, et see vabastab kõigist probleemidest — ka "kunstilistest" ja interpretatsioonilistest.)

Stravinski neoklassitsistlikesse teostesse sattus filigraanse rütmitöö asemel üsna ohtralt romantilist retoorikat (dünaamiline ja intoneerimispilt), mis on ühtpidi maitse küsimus (Stravinskit mängitakse laias maailmaski üpris mitut moodi), teistpidi — siiski eksimus autori vastu.

AD riskantses kavas oli ka väga erineva kõlakäsitlusega muusikat. Kõlaprobleemid tulid esile postminimalismi ja sonoristlike teoste puhul (kus ka akustika on suur kaasamängija). Näiteks Giacino Scelsi "Anahit" sooloviilule ja 18 instrumentide eksponeerib pikkade seisvate üksikhelide registriteisendusi, veerandtoonhällimisi, tämbrimuutusi. Esitus ("Estonia" teatri otsasaali akustika toel) rõhutas selget, agressiivset kõlakäsitust. Võib ette kujutada, et sama teos võiks hoopis teistmoodi kõlada suuremas, pehmemdava toimega ja

järelikajadega ruumis. Ei saa lahti tundest, et ruumitingimused ja akustika peaksid olema autoril teosesse "sisse" kirjutatud...

Üks paremini laabunud "kõlamuusikalisi" teoseid oli Mart Siimeri "Vaikunud maja" kompaktne, üsna täpselt intoneeritud, laabuva rütmifaktuuriga ja pingeliselt lõpp-punkti sihitud esitus.

### Keegi tõmbab nõõrist

On pettekujutus, et kunagi minevikus, "klassikalistel" aegadel tõusis mingi kultuuri-kiht või -kood esile tänu mingile abstraktsel, vaieldamatule ja ülimuslikule kunstilisele väärtusele. "Klassikat" ja "kõrgkultuuri" on alati tekitanud, kinnistanud ja sakraliseerinud võrdlemisi pragmaatilised majanduslikud ja ideoloogilised hoovald: helilooja teenistuskohustused, potentsiaalse publiku või muude isandate (riik ja fondid) rahaliselt väljenduvad eelistused, kunstivälised ideed (religioossed, rahvuslikud, riiklikud). Kellegi käes on hoovald, keegi tõmbab alati nõõrist.

Kontsert on alati ka "ideoloogiline" sündmus. Kunstisündmuse ideoloogia võib olla nii paigas, nii tsementeerunud, et seda peaaegu ei märkagi, või vastupidi — nii kivistunud, et see hakkab ahistama. Põhimõtteliselt võib üht ja sedasama muusikateost erineva loosungiga alla ja erinevale publikule pakkudes erinevaid muusikasündmuseid tekitada. Vaid etableerunud kultuuris on ideoloogia püha ja muutumatu. Mis tahes avangard eeldab kõigepealt uusi vaimseid konstruktsioone, ideoloogiat, mille vahendusel siis saab või vähemasti loodetakse (uut) publikutki tekitada ja "häälestada".

Praegu sakraliseerib igasuguseid kultuurisündmuseid ajakirjanduslik uudiskünnis ja reklaam.

Uudiskünnise "tunnetuses" aga mängivad omakorda kaasa ajakirjanduse kui äri pragmaatilised trendid ja valikukriteeriumid. On näha ja kuulda, kuidas need vaikselt, kuid vääramatult hakkavad mõjutama nii muusikasündmuse ideoloogiat, repertuaarivalikut kui ka praktilist teostust. Sellel protsessil on rohkem halbu kui häid tagajärgi. Ajakirjanduse tähelepanu ja uudiskünnise ületamine on ellujäämiseks ometi vajalik.

Akadeemilist kontserdielu praegu karmi valiku alusel peegeldavas meedias leidis "Nyyd"-ansambli kontserdisari ülielavat kajastamist nii eeltutvustuste, intervjuude, TV-reklaami kui ka arvustuste näol. Näiteks muusikaelu suhtes müüdi üsna ükskõikne "Eesti Ekspresski" leidis sarja kajastamiseks ruumi. "Postimehe" toimetuse aktiivne hoiak väljendus samuti kõikide sarja kontsertide

arvustuste tellimises; samal ajal jäi "Postimehes" avaldamismahtude taha kinni näiteks enamik Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri kontserte; selliste valikute läbi "tekitab" või siis hülgab meedia teatavaid kultuurinähtusi. Kontserdisarja reklaam, logo, repertuaarivalik ja meediaimago kujundamine on korraldusliku poole õnnestumine, milles üsna nutikalt kasutati ära ka populaarkultuuri mehhanisme, samal ajal professionaalsust ohverdamata. Kui kultuurisektorid ja paradigmad segunevad, kui erineva funktsiooniga nähtused kokku satuvad, siis võib paraku ette tulla ka kommunikatsioonihäireid ja valestiimuleid. Mõnigi avakontserdi teatrit ja pilamuusikat nautinud kontserdikülastaja oli pettunud, kui järgnevatel teater ja nali puudus. See ütleb, et peibutus- ja meelitus-tehnikalgi on omad piirid.

Mitu asja on, mille pärast võib kontserdisarja "Avangard või dekadents?" edukaks, väärtuslikuks ja teedrajavaks pidada. Selleks on sarja "entsüklopeediline" ja muusikavalgustuslik tähendus; peljatud elitaarmuusika (klassika ja nüüdisavangard) animeerimine ja publikut köitev uuesti "pakkimine"; kava mitmekesisuse ja ülesehitusega loodud esteetiline ja muusikaline põnevik; lõpuks, küll mitte ideaalini jõudev, kuid kõrvaga kuuldavalt tõhus ansambli töö. See viimane on kõige raskem, kõige vähem tänuväärne (sest keskmine kuulaja ei saa nagunii aru, aga kriitik kiusab oma mätta otsast), kuid kõige väärtuslikum. Sest sõnad — avangard ja dekadents — on õhulised ja pehmed asjad, aga muusikaline aine kangekaelne ning vastupanu avaldav. Väärtustamine aine kaudu on aga tunduvalt raskem ja keerukam toiming kui väärtustamine kujutluse ehk imagoga.

## UUS MUUSIKA STOCKHOLMIS

Rahvusvaheline nüüdismuusika festival võib olla mõeldud eelkõige oma linna publikule. Näiteks "Wien Modern" kestab veidi üle kuu, iga päev on üks kontsert. "Stockholm New Music" oma eriti tiheda kavaga sobib hästi külastamiseks. Tänavu oli viiepäevasel festivalil (16. 03—20. 03) 13 kontserti ligi 50 teosega, kolm filmiprogrammi ja kolm seminari. Osavalt kokku pandud kava võimaldas jõuda igale poole kiirustamata ja andis ühtlasi pausid keskendumisvõime taastamiseks. Skeptikule, kes leiab, et vaevalt vääriskõik kuulamist, vastaksin, et palju väärt on ka võimalus head ja paremat oma kõrvaga välja valida. Mis tahes festivali külastaja teab, et rängalt koormatud "selekteerimisaparaat" töötab eriti hästi. Näiteks nii: "Umbes kolmandal festivalipäeval hakkab uni ise filme valima." (Ilmar Raag Cannes'ist: "Kuidas sünnivad filmiuudised", "Sirp" 21. 05. 99)

Iga Stockholmi festivali fookuses on kindlad heliloojad, nende seas on olnud nii rootslasi kui ka külalisi, alati mõni uue muusika suurtest — esimesel, 1991. aasta festivalil Toru Takemitsu, 1993. a Yannis Xenakis ja 1996. a Franco Donatoni —, ent tingimata ka mõni noorem, näiteks 1996. a Pēteris Vasks.

Tänavu olid peaheliloojad **Mauricio Kagel** (1931), **György Kurtág** (1926) ja **Klas Torstensson** (1951).

**MAURICIO KAGEL** on sündinud Argentinas, kus Peróni valitsuse ajal ametlikult nõutud neoklassitsismi piirid jäid talle kitsaks; 1957. aastal tuli ta Boulezi õhutusel ja DAADI (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) stipendiumiga Kölni, jäigi sinna ja kujunes avangardi üheks suureks nimeks — kuid nn instrumentaalteatri rajajana, Euroopa 1950.—1960. aastate muusikalise avangardi peateest ja "puhastverd" heliloomingust veidi eemal. Tema fantaasia näib pärinevat samadest allikatest kui Ladina-Ameerika kirjanduse "maagiline realism". Seda, et Buenos Airese Ülikoolis õpetas talle inglise kirjandust Jorge Luis Borges, peabki ta enda kujunemisel tähtsamaks kui muusikaõpinguid vägagi heade õpetajate juures; komponistina on peamiselt iseõppija.

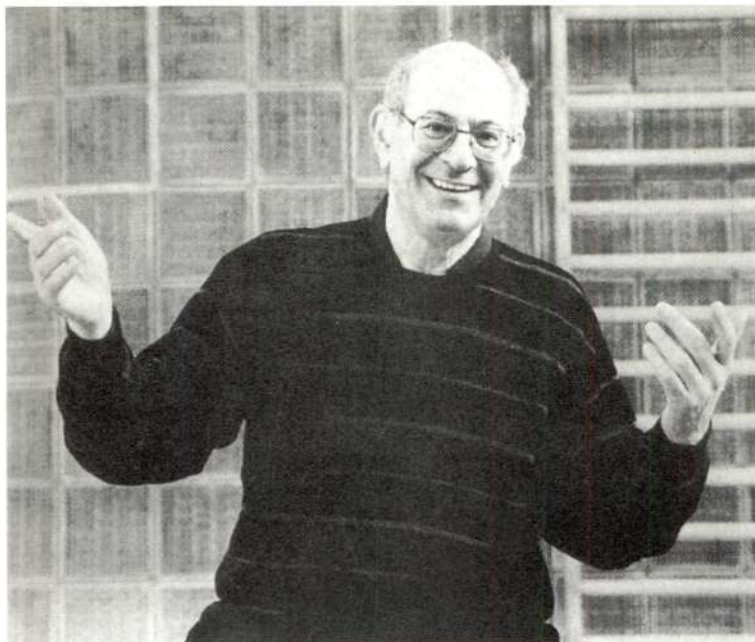
Kageli hingesugulane heliloojate seas oli muidugi John Cage. Mõlemad on ületanud

konventsioone mängleva kergusega, teatraliseerinud muusika esituse välist külge, üllatanud paradoksides. Ulf Stenbergi ülevaateartikkel Kagelist festivalibukletis on peal kirjastatud "Mauricio Kagel — tõsine naerja", Cage'i on enam kui kord nimetatud maailma tõsisemaks humoristik. Mõlema loomingu puhtmuusikalist väärtust on vahel vaidlustatud (Schönberg: "Cage pole helilooja, vaid leidur, kuid geniaalne leidur") ja toodud poolt- ja vastuargumente, mõlemal on vähe nn absoluutse muusika teoseid. Stockholmis oli Kagelilt kavas üks selline erand, orkestri-teos "Etüüdid" (1992/96) — välise teatraalsuset, tõsimeelne (ja tõsiselt võetav) modernne muusika, mida ta ise kommenteeris kui püüdu komponeerida eri ajastute faktuuri- ja tämbrikäsitluse näidsideedes.

Kagel ei salgagi, et on Cage'ilt impulsi saanud (kes ei ole?), kuid tema tegevus on siiski teistsugune. Cage'i paelunud Juhus Kagelil ei huvita, noodistus on täpne ja teat-raalsed nüansid kirjas üksikasjalike sõnaliste juhistena; tema filmikäsikirjades olevat märgitud isegi puude arv kaadris. Teiseks, Cage'il on varasema muusikaga ainult üldised kokkupuutepunktid (euroopalik meloodika, ida ajakäsitlus jne), Kagel seevastu arvestab just publiku kultuurimäluga, ka otseselt muusikalise mäluga. Mida paremini tunda originaale (Beethovenit või džassi, kontserdi või ooperietenduse traditsioone jne), seda atraktiivsemana mõjub Kageli sürrealistlik mäng nende elementidega.

Kageli instrumentaalteatris ei mängita üksnes pille, vaid ka pillidega, miimika ja žestid on niisama olulised kui muusikalised nüansid. Need, kes mäletavad festivalilt "NYUD '95" Kölni ansamblit *L'art pour l'art* Kageli autorikontserdil, on kuulnud ja näinud väga häid Kageli mängijaid. Stockholmi festivalil oli mitu head solisti, näiteks trombonist Ivo Nilsson ja löökpillimängija Jonny Axelsson; kujutlus viimasest trummilööki ette valmistamas nii, nagu hakkaks naela seinale lööma (aeglaselt, asjalikult, täpse ja napi kehakeelega), lõrustab tagantjärelegi.

Nostalgia ja huumori segu "Blue's Blue" (1978/79) kandsid ette Mauricio Kagel



Mauricio Kagel.

ise ja Amsterdami *Nieuw Ensemble*'i liikmed. Lugu on austusavaldus varajase džässi trompetistile ja lauljale John Bluele, kellest Kagel oli vaimustunud juba teismelisena. "Sündmustik" on järgmine: neli mugavalt istuvat muusikut kuulavad John Blue ragisevat vinüülplaati ja hakkavad aegamisi kaasa musitseerima, plaadilt kõlavat imiteerides ja täiendades. Lisandub helisid ruumist. Kõike tehti aristokraatse tõsidusega. Kagel mängis klaastrompetit (laulis-puhus suurde veiniklaasi), duetis John Blue häälega peaaegu virtuoosselt.

Kageli originaalse mõtteviisi kõige avaram mängumaa on filmid, milles ta on režissöör ja muusika autor. Tema filmid on visuaalselt sündmusterikkad, kaadrid estetiiseritud, kuid kõik on nihetatud, proportsioonid pöörased, midagi ei saa usaldada (tihedalt vaheldumisi monteeritud on loomulikus suuruses ja tillukeste mudelitega võetud materjal). Kammeransambel mängib armsal õuemurul, mis järgmises kaadris osutub mäetipuks kuristikku äärel; põrandast võib saada katus, katusest väljak jne. Tema filmides esinevad tippmuusikud — pianist Aloys Kontarsky, viiuldaja Saschko Gawriloff jt. Näidati viit, "NYVD '93" ajal demonstreeritud erinevat filmi.

Suhteliselt lihtsa struktuuriga oli "MM 51" (1983; pealkiri on metronoomi tähistus): kokku monteeritud on tummfilmi klassikateos, Murnau "Nosferatu" (1921) ja võtted



Löökpillimängija Jonny Axelsson.

pianist Aloys Kontarskyst, kes mängib Kageli kirjutatud saatemuusikat, ühtlasi vampiiri-loomel artistlikult kaasa elades.

"Kantrimuusikas" (1976) näeme kauneid mägimaastikke maailma eri paigust, sealhulgas hiigelpedega kuulsat Rushmore'i mäge, kuid USA presidentide peade asemel on Lenin, Verdi, Goethe, Mao, Bismarck... Ikka muutuvate proportsioonidega maastikes





Mauricio Kagel koos *Nieuw Ensemble*'i pillimeestega 17. märtsil 1999 Stockholmi festivalil "Blues Blue'd" esitamas.  
Lars Westini foto (Rikskonsserter)

liiguvad ehtsad, "lavastamata" lambad, lehmad, kanad (ja üha tabad end kahtlustamast, et "tegelastel" on mingi eesmärk ja suures plaanis näod peidavad salajasi mõtteid, mida sa lihtsalt ei oska välja lugeda). Alles filmi lõpul saavad nähtavaks saatemuusikat mängivad pillimehed, nad on suletud puuridesse.

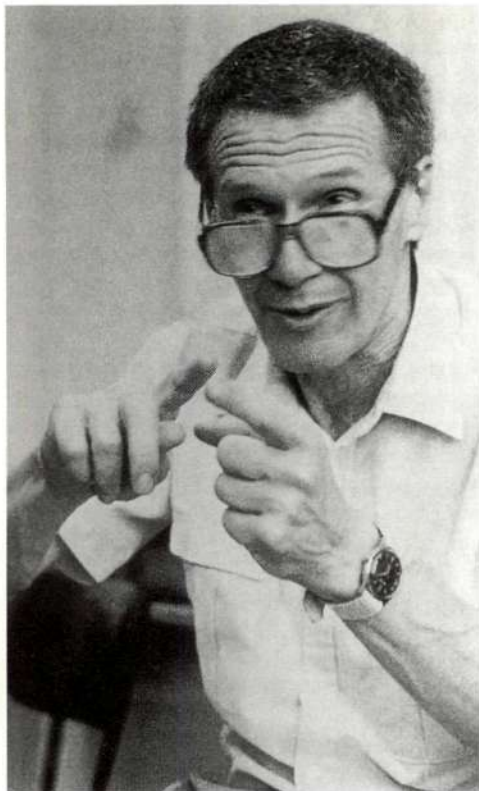
Filmi "Antitees" (1965) tegevuspaik on salvestusstuudio, täis pulte, lülituskilpe, lõputult juhtmeid. Neil otsekui oleks oma tahe, millega valges kitlis heliinsener võitleb, püüdes tehnikat toimima saada. Suurte makkide ajastu raadiotöötaja hirmu-unenäost võiks pärineda episood, milles pruun lindipusa (südamikult maha tulnud lint või montaažijääkide kuhi, kuhu kogemata on sattunud vajalik jupp) veereb aeglaselt stuudio lahtise ukse poole; otse ukse alla on ilmunud avameri. Kas võib inimene või tehnika, ei selgugi, aga lõpus kõrbeb miski suure suitsuga.

"Soolo" (1967), mille linastus Stockholmis kutsus esile kõige enam vaatajate naerupahvakuid, on soolo dirigendile ... muusikata. Idee on pärit Dieter Schnebeli kontserdisaalis esitatavast teosest "Nostalgia", millega Kagel on enda sõnul käitunud "nagu tüüpiliselt vastutustundetult filmitegija". Tema Dirigent on üldistus, kelle viis välimust (nen-

de seas hõlpsalt äratuntavad noor Richard Strauss ja vana Toscanini, kommentaarid oli nimetatud veel Harpo Marx) vahelduvad alatasa. Toreda juugendliku dekooriga stuudio on täis tuubitud kaunite naiste aktiskulptuure ja -maale ning vaikivaid orkestripille, kõik need näivad salaja liikuvat (on eri stseenide filmimiseks ümber paigutatud). Dirigent juhatab sisustusele tähelepanu pööramata üksnes talle kuuluvat muusikat, enamasti edasi-tagasi käies, vahel ümiseb omaette. Kohendab peegli ees lipsu ja soengut, siis näeb jälle tõsiselt vaeva. Helitaust, sh napp saatemuusika Kagelilt, pole žestidega sünkroniseeritud.

"Antiteesis" ja "Soolos" mängis huvitav näitleja Alfred Feussner, kelle muusikalise harituse kohta pole andmeid võtta, aga tema dirigendžestid olid üsna tõepärased.

Vaevalt saab Kageli filme tõlgendada ühetähenduslikult, näiteks "Soolot" dirigendikultuse pilamisena, nagu olen juhtunud lugema. Iga inimtegevuse üksikuid elemente saaks võõritada, Kagel leiab objekte oma alalt. Ta pole satiirik, tema "tõsine naer" paneb vahetult tajuma kõige suhtelisust, võib-olla — kosmilist naeru, millest kirjutab Kundera "Romaanikunstis": "Inimene mõtleb, jumal naerab."



György Kurtág.

Kilde Kageli seminarilt (intervjuueeris Teddy Hultberg):

*Vaadates Pariisi impressionistide pilguga, näete palju rohkem, kui turismijuhti lugedes. Sama on muusikas, täpsemalt — akustilises kunstis.*

*Ma pole kunagi teinud esteetikast religiooni, mõni teeb. Muusika on kommunikatsioonisisüsteem, kui see ajada segi religiooniga, tekib tohuvabohu. Esteetika on filosoofia.*

*Ma ei armasta eriti improvisatsiooni. Näen palju vaeva uue teose viimistlemisega, tunnen, et improvisatsioon oleks ajaraiskamine. Teine asi on improvisatsioon kindla stiili raames, nagu džässis või India muusikas.*

*Meie generatsioon avastas, et tekst on ettekääne kontekstiks (The text is a pretext to write context), sellepärast ongi meil nii palju "tekstita tekste".*

*Iga generatsioon arvab, et tema on ahela lõpulülil, et pärast ei tule enam kedagi, kuid see on viga — iga uus leiab oma tee.*

Ungari helilooja **GYÖRGY KURTÁGI** (1926) elukäigu algus on hämmastavalt sarnane tema nimekaimu, rahvus- ja eakaaslaste (kolm aastat vanema) György Ligeti omaga:

mõlemad on sündinud Transilvaanias juudi perekonnas, pärast sõda ületanud illegaalselt Rumeenia-Ungari piiri, õppinud Budapesti Muusikaakadeemias kompositsiooni samade õpetajate, sh Sándor Veressi juures, ja orienteerunud varases loomingu Bartókile (kelle teostega sai esialgu tutvuda üksnes noodist, vahetult pärast sõda neid Ungaris ei mängitud). Sellega lõpeb sarnasus. Ligeti põgenes 1956. aastal Ungarist, oli juba paari aasta pärast Euroopa avangardi kuum nimi ja on enam kui kord leidnud uusi teid kogu nüüdismuusika jaoks (nooruses pannud aluse kõlaväljatehnikale, hilisloomingu rikastanud rütmikäsitlust). Kurtág jäi Ungarisse (tegelikult soovinud ta samuti lahkuda ja jäänud üksnes ebasoodsate asjaolude tõttu) ning õpetas 1993. aastani Budapesti Muusikaakadeemias. Tema rahvusvaheliseks läbimurdeks loetakse vokaaltsükli "Poslanija pokoinoi R.V. Trusovoi" ("Kadunud R.V. Trussova sõnumid"; 1976/80) ettekannet Boulezi juhatusel Pariisis 1981. aastal, kuid Kurtági loomingu tõelise buumi töid üheksakümnendad, mil ta on saanud vähemalt kuus mainekat rahvusvahelist preemiat, sh Herderi ja Ernst von Siemensi nimelised. Ka ta ise tegutseb nüüd sageli väljaspool Ungarit, on resideerinud Berliini Filharmoonikute ja Viini *Konzerthaus*'i juures, andnud meistrikursusi mitmes Lääne-Euroopa suurlinnas.

Kurtági hilist avastamist on ilmselt õigusega põhjendatud poliitilise Ida-Euroopa eraldatusega. Kuigi, siit ida poolt vaadates polnudki Ungari nii suletud. 1956. aasta sündmuste järel oli Kurtágil loomekriis; 1957. a (mil õppereis Eestist lääne poole oli mõeldamatu) sõitis ta stipendiumiga Pariisi loomingu psühholoogi ja psühhiaatri Marianne Steini juurde, ent kuulas ka Milhaud' ja Messiaeni loenguid, tutvus raamatukogus Weberni partituuridega jne. Tagasiteel Budapesti järgmise aasta märtsis peatus ta Ligeti (emigrandi!) vahendusel Kölnis, kuulis tema vastvalminud elektroonilist teost "Artikulation" ning Stockhauseni orkestriteose "Gruppen" maailma-esiettekannet; mõlemat on ta pidanud endale väga olulisteks.

Alles 1959. aastal kirjutas Kurtág uue teose, Keelpillikvarteti, andes sellele oopuse- numברי 1 (33-aastaselt!); enamikku varasemaid teoseid ta ei tunnista. Enese kriitiline on ta seniajani, väsimata viimistleja kuulsusega.

Kurtág pole olnud ühegi, ei modernse ega minevikusuunalise uue voolu eesotsas. Harukordselt üksmeelset respekti tema suhtes saab seletada ainult muusika väärtusega. Stockholmis ei tulnud ühegi tema helitöö ajal tahtmist kella vaadata, kuid neid on raske

sõnades iseloomustada. Teda ennast tsiteerida ka ei saa, sest erinevalt Kagelist (ja Ligetist) ei armasta ta rääkida publiku ees ja tema loomingu seminar Stockholmis oli ettekatsetutud helilooja osavõtuta.

Kõige üldisemalt on ta Uus-Viini koolkonna dodekafooniale liini jätkaja, 1. keelpillikvartett on webernikult peene ja läbipaistva helikoega, kuid pingestatum. Muusikaline sündmustik Kurtági teostes on tihe, Schumanni peabki ta üheks oma hinge-sugulaseks.

Jse hea pianist, on Kurtág palju kirjutanud klaverile, muuhulgas ka Bartóki "Mikrokosmose" uuema helikeelega analoogi pealkirjaga "Játékok" ("Mängud"). Enim on loomeloetus kammerkoosseise, viimasel ajal sageli tavatu, akustilisi varjundeid otsiva paigutusega. Stockholmis mängitu seas oli näiteks Topeltkontsert tšellole, klaverile ja kahele ruumiliselt paigutatud instrumentide ansamblile (1989/90), soleerisid Chrichan Larson ja Love Derwinger. Teos on üheosaline, temporida — kiiretest aeglasteks — lõpeb erakordselt kauni *Largoga*. Sümfooniaorkestrile on Kurtág kirjutanud õige harva ja ka siis sageli pooleli jätnud — kuni Claudio Abbado ja Berliini Filharmoonikute tellimusteoseni "Stele" ("Hauasambad"; 1994, András Mihály mälestuseks), mis praeguseks näib olevat kujunenud nüüdis-orkestrimuusika üheks sajendami esitatavaks teoseks.

Kurtági vaiksetegi helipindade all hõõgub dramatism lahvatav tulekahjana vokaalteostes vene luuletajate tekstidele. Festivalil viibinud ungarlannast muusikaajakirjaniku sõnul ei tahtnud Kurtág kooliajal kohustuslikku vene keelt üldse õppida, praegu aga mitte üksnes ei loe, vaid kogu kōneleb seda päris korralikult. Vene kirjandusse ja seejärel keelde kiindus ta tänu poeet Rimma Dalosele ja on tema luulet kasutanud mitmes teoses, sh "Kadunud R.V. Trussova sõnumites" sopranile ja kammeransamblile. Teos kõlas ka Stockholmis, juhatas Jonathan Nott ja laulis Rootsis elav inglanna Rosemary Hardy, kes on tsükli korduvalt esitanud Boulezi käe all.

Põnevusega oodati Rootsi Raadio Kammerkoori kontserti Tõnu Kaljuste juhatusel. Festivali kuluarides oli hästi teada, et Kurtági huvi Stockholmi tulla tingis üks kindel esitus — "Pesni unõnija i petšali" segakoorile ja instrumentaalsamblile (1980/94), et teos on koorile ääretult raske (jaotus kaheks kaheksahäälseks kooriks, kromaatika nii partiides kui ka valdavalt tihedas vertikaalis), et seni polnud autor rahule jäänud ühegagi väärivate interpretide ettekannetest, et esiettekandel Amsterdams (1995, Monte-

verdi-koor ja *Schönberg Ensemble* John Eliot Gardineri juhatusel) ei tulnud ta isegi kummardama jms. Et autor RRR ja Tõnu Kaljuste üle rõõmustas, võis näha juba vahetult pärast ettekannet, samal päeval avaldanud ta soovi teose salvestamiseks nendega CDle (salvestus ECMile ongi nüüd kavandatud järgmise aasta algusse).

Rootsis Raadio koori ja Kaljuste võimekus on teada, kuid õnnestumine just selle teosega tuleneb küllap ka dirigendi taustast, kusjuures tähtsaim pole vene keele, vaid selle ridadevahelise keele vahetu mõistmine, mida lääne demokraatlikus süsteemis kasvanul näib olevat raske lugeda ka rahvusvahelise, s.o muusika keele toel (eriti drastilist möödalugemist mäletan Inglise Rahvusooperist, kus Schnittke ooperi "Elu idioodiga" teravast, hirmuäratavast groteskist tehti lahe tsirkus).

Kurtági kooritsükli raskesti tõlgitav pealkiri võiks eesti keeles kõlada "Meeleheite ja kurbuse laulud" (umbes nagu ingliskeelses variandis... *Despair and Sorrow*, mis näib teose karakterile lähem kui sakslaste *...der Schwermut und der Traur*). Tsükli kuue osa tekstide autorid on Mihhail Lermontov, Sergei Jessenin, Aleksandr Blok, Ossip Mandelstam, Anna Ahmatova ja Marina Tsvetajeva — kõik traagilise saatusega (kõrges eas ja loomulikku surma suri (1966) üksnes Ahmatova). Valusa ja meloodilise luule on Kurtág muusikas lahti kirjutanud kujundite ja sündmuste kaupa, värsirütmi lammutades, teksti lõike korrates. Näiteks, Ahmatova neljarealise "Raspjatje" ("Ristilöömine"; 1939) kujutuspildist, milles risti jalamil seisavad valjult ahastav Maarja Magdaleena, kivina tardunud lemmikõpilane ja Ema, kelle poole keegi vaadatagi ei julge, on Kurtágil saanud pinev stseen kolme miniatuurse isikudraamaga.

Kolmas peakülaline, Rootsis sündinud **KLAS TORSTENSSON** (1951) on eeskätt iseõppija, ainus pidev õpetaja olnud tal norralane Per Johannes Hartmann (heli-loojana tundmatu, aga Nono õpilane), kellega ta kohtunud kord nädalas, rohkem küll jalutades ja vesteldes kui klaveri juures. Kahekümne kahe aastasena läks Torstensson Hollandisse, et õppida elektronmuusikat Utrechti Sonoloogiainstituudis (Stockholmi kuulsas EMSis olnud soovijate rohkuse tõttu raske loõgile pääseda), siirdus aasta pärast koostööks *ASKO Ensemble*'iga Amsterdami ja jäigi sinna. Aga Hollandis tundvat ta puudust Rootsi talvest ja Rootsi ajaloost on leidnud oma võib-olla parima teose "Den sista dagboken" ("Viimne päevik"; 1994) aine: maadeuurija Andrée õnnelt lõppenud



Klas Torstensson.

õhupalliekspeditsioon Põhjapoolusele aastal 1897. Nende viimane laagripaik leiti juhuslikult 1930. aastal, inimestest ja varustusest säilinu kõrval ka Andrée päevik, milles loetavad olid vaid üksikud katked. Neid fragmentaarseid tekste on Torstensson kasutanud "Viimse päevikus" lugejale ja kammeransambliile. Lõpus tempo aeglustub, pausid pikenevad, tekstikatked lühenevad. Jäätumine.

Torstensson on samal ainel kirjutanud ooperi "Ekspeditsioon", milles "Viimse päeviku" muusikalist materjali polevat. Ooperi terviklik kontsert-esiettekanne oli tänavu juunis Amsterdami *Concertgebouw's*. Stockholmis võis kuulda kahte katkendit, mis tundusid "Viimsest päevikust" vähem mõjusad, küll aga vaimustas hollandlannast sopran Charlotte Riedijk — nagu ühes teiseski, talle loodud Torstenssoni teoses pealkirjaga "Urban Solo", mis sisaldab teatraalseid elemente.

Torstenssoni peetakse Xenakise ja Varèse'i muusikaliseks järeltulijaks: kõla on jõuline, "füüsiline". Kuid erinevalt neist on Torstenssoni muusika enamasti selge motiivilise mõtlemisega. Peaaegu alati tundub materjali-idee algul värskena, kordudes aga muutub monotoonseks nagu kõlaga, milles puudub Xenakise ja Varèse'i kõla teisenemisvalmidus. Enamasti tunduvad Torstenssoni

teosed pikad, kuigi need alati "objektiivselt" kaua ei kestagi (umbes 20-minutine teos pole ju tegelikult pikk). Vaheajavestlustes ilmnes, et ma polnud kaugeltki ainus, kes tema teoste ajal kella kippus vaatama, ka seminaril küsiti, miks ta kirjutab nii pikki teoseid. Vastus oli omapärane: uue muusika kontserdil taipad kümne minutiga, kuidas tuleks üht teost kuulata, aga siis kõlab juba teine, hoopis teistsugune. Samas tunnistas ta, et võtab harva aega muusika kuulamiseks.

Püüdes juhukeneluses paari rootslannast kompositsioonitudengiga välja uurida nende Torstenssoni-vaimustuse põhjust, sain vastuseks: jõud paelub. Paraku, kui oled omal ajal kuulnud suurtes kogustes nõukogude muusikat, pole ainult jõulisus mingi uudis (õeldu ei tähenda muidugi, et Torstenssoni stiil oleks "nõukogulik"). Need rootslastest noored aga võivad olla väsinud just rafineeritumast muusikast ja neil on täielik õigus kuulda omal kombel.

Meenutades hoopis lühidalt muud festivalil kuuldu — üks tippe oli kontsert, kus esines erakordse muusikalise ja ansambli-



*Nieuw Ensemble*'i dirigent Ed Spanjaard.

kultuuriga "Nieuw Ensemble" Hollandist; *Rikskonsert*'i kammersaalis ei lähe ka ükski nüanss kaotsi. Enim meeldisid kaks lugu. **Marc-André Dalbavie** (1961) "In Advance of the Broken Time" (1994; pealkiri viitab autori sõnul Marcel Duchampi esimesele *ready-made*'ile, aga ka rütm ja aja suhete mitmetähenduslikkusele) on õhuline, trillerite jt spetsiifiliste mänguvõtete stiilipuhas kõlamuusika. Hiinast pärit, USAs elava **Tan Dun**i (1957) "Circle with four Trios, Conductor and



Kent Olofsson.

Audience" ("Ring nelja trio, dirigendi ja publikuga"; 1992) on autori sõnul kitarrikõla laiendus. Ligi poole tunni kestnud kõlaseiklus on ka ilusa pika tervikjoonega. Hiljem, juunikuu algul selgus, et Bourges'i rahvusvahelisel elektroakustilise muusika konkursil tuli "Orfeuse lüüra" tänava võitjaks soolopillile ja lindile loodud teoste kategoorias.

Audience" ("Ring nelja trio, dirigendi ja publikuga"; 1992) on autori sõnul rituaal, ülempreestriks dirigent. Muist mängijaid paiknes saalis, publiku osalus seisnes paari lihtsa kõla tekitamises dirigendi märguandel. Uskumatu, aga kõik toimus, mõjus poeetilise tervikuna — muidugi ka tänu sellele, et dirigendipuldis oli Ed Spanjaard (hollandlane, mitte hispaanlane, hoolimata nimest, lõunamaalase välimusest ja elavast temperamendist).

Mitmekülgne ja ikka täpse mõtlemisega **Anders Hillborg** (1954) kirjutab nii poeetilist kõlavärvimuusikat (nagu Tallinnaski mängitud orkestriteostes "Liquid Marble" ja "King Tide") kui ka erisuguseid postmodernistlikke stiilimänge. Viimaste seast on festivalil *Stockholm Chamber Brass*'i esitatud Vaskpillikvintett (1998); heterogeense materjali liitekohad on elegantselt sujuvad. Süüdistaksin oma kõrva erapoolikus varem kuulnud autorite eelistamises, kui polnuks **Kent Olofssoni** (1962) teost "Il liuto d'Orfeo" ("Orfeuse lüüra") kitarrile ja lindile (1998/99), mis kõlas esiettekandes. Helilooja on Malmost, samuti kitarrist Stefan Östersjö. Teoses on kasutusel kolm kitarril: — 10- ja 6-keelne ning *charango*, Andidest pärit tibatilluke 10-keelne pill). Kõik kolm on tavatult häälestatud (näiteks, et saada mikrointervallidega flažoletikombinatsioonid), ülimalt mitmekesises mängutehnikas on ka elektrikitarrile tüüpilisi ning löökpillivõtteid. Lindipartii roll meenutab mõneti orkestri oma instrumentaal-kontserdis, ehkki koosneb üksnes sämplitud

ja arvutiprogrammide abil teisenud kitarrihelidest ning on autori sõnul kitarrikõla laiendus. Ligi poole tunni kestnud kõlaseiklus on ka ilusa pika tervikjoonega. Hiljem, juunikuu algul selgus, et Bourges'i rahvusvahelisel elektroakustilise muusika konkursil tuli "Orfeuse lüüra" tänava võitjaks soolopillile ja lindile loodud teoste kategoorias.

Festivali korralduses oli teatavat luksuslikkust: ainult öhtused kontserdid olid piletiga, päevased ja hilisõhtused aga kõigile tasuta, nagu ka seminarid, filmiprogrammid ja toekas kavaraamat. Viimastest ei leia siiski ärimaailma kuuluvate sponsorite loetelu, korraldajate seas on olnud paljude muusikaorganisatsioonide kõrval veel Hollandi



György Kurtág ja kitarrist Stefan Östersjö Stockholm festivalil.

Lars Westini foto (Rikskonsserter)

saatkond, Rootsi Instituut ja Stockholm linn. Peakorraldaja oli muidugi *Rikskonsserter*, suurima koormusega Christina Falk (koordineerija) ning Göran Bergendal (üks produtsente, kavakomitee liige, paljude kirjalike kommentaaride autor, Torstenssoni intervjuerija seminaril). Tema on festivalide *primum mobile* alates 1991. aastast.

Sõit sai teoks tänu Kultuurkapitalile.

## VISUAALSED KÕLAMAAILMAD

KUULMISE JA NÄGEMISE INTERAKTSIOON



Vassili Kandinsky. Impressioon III (Kontsert). 1911. Õli, 177,5 x 100. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

Vaimustatuna atonaalsest muusikast Arnold Schönbergi autorikontserdil 1. 1. 1911 Münchenis, jäädvustas Kandinsky muljed lõuendile. Elamus oli nii võimas, et kunstnik kirjutas heliloojale, keda ta isiklikult ei tundnud: "Tõ olete teostanud selle, mille järele ma olen muusikas nii väga igatsenud. Üksikute häälte iseseisev kulgumine Teie kompositsioonides on see, mille poole ka mina olen maali vormis püüelnud. [---] Arvan, et meie kaasaja harmooniat ei ole võimalik tabada "geomeetriselt", vaid just antigeomeetriselt, antiloogiliselt. See tee, "dissonantsid kunstis", on sama nihhasti maalikunstis kui ka muusikas. Ja tegelikult ei ole "tänapäev" maalikunsti ja muusika dissonants miski muu kui "homme" konsonants."

Me näeme kõrvadega. Kuna igapäevasesse tajumisest võtavad samaaegselt osa kõik meeleorganid, siis oleme sellest harva teadlikud. Üksnes erandolukordades märkame, kui hõlpsalt saab kuulmisaistinguid tuletada visuaalseid parameetreid. Pimedas keldris vilistades saame helilainete peegeldumisel ettekujutuse ruumist. Ehkki stiilsest filmimuusika-

kast tekkinud assotsiatsioonid võivad anda kujutluspildi võõrast maast, on filmimuusika ülesandeks ju ka lihtsalt säilitada pimedas istuvale vaatajale ümbritseva ruumi tegelikus. Minimaalsed aja ja intensiivsuse erinevused, millega helilained mõlemat kõrva tabavad, võimaldavad määrata kindlaks objektide "asukoha". Kõrvadega võime "näha" koguni

nurga taha. Sest kõrvade bioloogiline funktsioon oli ju kunagi anda välist reaalsust edasi akustiliselt, orienteerumaks ebaülevaatlikes olukordades kindlamalt.

Peale ümbritseva välise ruumi vahendamise on akustilistel aistingutel veel visuaalseid kvaliteete, mis on päris konkreetseid. "Helide nägemise" puhul on tegemist millegi enama kui pelga metafooriga. Muusika tekitab mulje kõrgusest ja sügavusest. Meloodiad justkui liiguvad üles-alla. Me ei taju üksnes suunda, vaid ka helikõrgusi; mõiste heli "redel" viitab sellele, et antud heliruum sisaldab defineeritud intervalle. Helikujutelmade vertikaal väljendub muusika kirjapanekul selgelt. Muusikat noteeritakse nii, et kõrged kõlad "asuvad üleval". Võrreldes heliruumi vertikaalidega on kestusest ja liikumisest moodustunud horisontaal vähem sisutihe. Konkreetsete kõlade vahendamise kõrval on heliruumil veel kolmaki dimensioon. Sest need kõlad tunduvad teravate, raskete, ümarate, peentena jne; nad on seotud mahu muljega.

"Mulle tundus, nagu näeksin ma muusikat silmadega, selle asemel et kuulda kõrvadega," kirjutas Anselm Feuerbach<sup>1</sup> 1856. aastal, olles haaratud Pergolesi muusikast, mis ajendas ka Ludwig Tiecki võrdlema seda Corregio maalidega: "Ja kuidas ta valguse ja varjuga mängib, mõlemaid lausa müstiliseks sümboliks ülendades, seetõttu on tema maalid kõrgemas mõttes valgustatud; just niisama sügavalt käsitab Pergolesi kõrgeid ja madalaid helisid kui valgust ja varju." Helide maailm näib meile optiliselt kujundlik, isegi kui meil ei ole noid silmapaistvaid värvide kuulmise võimeid, mis mõnel sead maailma koguni kirjus valguses näha laseb.

Nagu igapäevane tajuprotsess, nii on ka muusika tajumine sünesteetilist laadi. Me kuuleme ja näeme alati üheaegselt; seejuures lisanduvad muusika kuulamisel veel täiendavad visuaalsed aspektid, nimelt, et me näeme, kuidas muusikat esitatakse. Ettekande nähtavaid aspekte peeti aga XIX sajandi lõpul häirivaks teatraalseks lisandiks. Helikunst pidi hakkama saama ainuüksi omaenda vahenditega. Kui XVIII sajandil olid ooperimajad veel valgustatud, siis XIX sajandil kustutati valgus kõigepealt lavateoste ettekandel, hiljem kontsertidel. Bayreuthi *Festspielhaus*'is paigutati orkester lava alla. 1903. aastal ehitati Heidelbergi kontserdisaal, mis varjas samuti orkestri kuulajate pilgu eest. Tähelepanu pidi olema koondatud ainult muusikale. Sellega

taandati kuulmise ja nägemise interaktsioon virtuaalsele heliruumile.

Kui kunstide eristamine meelte orienteerituse järgi institutsionaalselt maksvusele pääses, olid klassitsistliku esteetika kaanonid tegelikult juba aegunud. Sest kunstiliikide eraldamine väljendusvahendite järgi põhines XVIII sajandil tekkinud oletusel, et inimene evib kujutlusvormi, mis teostuvad eri kunstiliikides erineval moel. Ruumikäsitus näis piirduvat visuaalse süsteemiga, ajakogemusest selgelt eraldatuna. 1766. aastal viis Lessing väljendusvahenditest lähtuvalt oma kuulsas traktaadis "Laokoon. Maalikunsti ja poeesia piiridest" kunstiliigid üksteisest rangelt lahku; seejuures oli see eristamine kooskõlas Kanti postulaatidega, mille kohaselt taju ja tunnetuse aluseks on erinevad aprioorsed ruumi ja aja kategoriad.

Kõigile kogemuste eelneva aja ja ruumi kujutluse hülgasid nii moodne loodusteadus kui ka psühholoogilised uuringud. Jean Piaget<sup>2</sup> "geneetiline tunnetusteooria" näitas, kuidas ruum konstrueerub kognitiivselt, ning et ajataju toetub omakorda sellele. Ruumitaju on abstraherimisprotsessi tulemus, mille käigus me vahelduvaist muljeist midagi muutumatut välja sõelume. Ruumitaju eeldab integratsiooni toimimist üle aja. Kujutlus ajast seevastu on veelgi abstraksem, sest see on raskemini hoomatav. Me kogeme aega ruumilistel distantsidel, mis võimaldavad võrrelda erineva kiirusega liikumisi. Aeg tähendab ruumi ületamist enne ja pärast. Piaget toetub selgelt loodusteaduslikele uurimustele. Ta lõpetab oma raamatu lausega: "Seega on aeg relatiivsusteoorias, sealhulgas suured kiirused ja valguskiiruse erijuhtum, üksnes selle printsiibi laiendus, mis on olemas juba varase lapseea algseimas füüsilises ja psühholoogilises ajakäsituses."

Relatiivsusteooriast, eeskätt aegruumi mõistest vaimustus ka osa XX sajandi kunstnikke. Siiski pole võimalik tuletada põhjuslikku seost uue esteetilise mõtlemisega. Sest juba XIX sajandil võib märgata ruumiliste ja ajaliste vormide läbipõimimist, milles klassitsistliku esteetika tõekspidamiste järgi ühendatud väljendusvahendid segunesid. "Pildid näitusest" sündis muusikalise ajana. Ja just selles valguses tuleb mõista maalide muusikaliseerimise taotlusi. "Muusika on ju see, mis kehabast meie jaoks kõigis kolmes kunstis harmooniat ja rahu, nii peab kauni luuleteose sõnades sisalduma muusika, nagu ka kaunis

<sup>2</sup> Jean Piaget, *Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde* (1946). Frankfurt, 1974, lk 397.

<sup>3</sup> Philipp Otto Runge, *Brief an den Vater vom 10. Mai 1802*. Tsiteeritud teostest: F. Würtenberger, *Malerei und Musik*, Frankfurt-Bern-Las Vegas, 1979, lk 53.

<sup>1</sup> Anselm Feuerbach. *Ein Vermächtnis. Zwei Briefe aus Florenz*. Väljaandja H. Heydenreich, Viin, 1882, lk 73.

pildis ja hoones." Philipp Otto Runge<sup>3</sup> esindas juba XIX sajandi alguses universaalset kunsti-käsitlust. Ainuüksi tema peateose "Neli aega" (*Die Vier Zeiten*) pealkirigi viitab muutunud esteetilisele mõtlemisele. Ajamõõtme ilmingule maalikunstis vastas ruumimõõtme ilmumine muusikasse, mida Adorno Debussy teostes taunis.

Mõiste aegruum, mille üle vaieldi eriti teravalt hollandi rühmituses *De Stijl* ja mida kohtab ideena väga erinevate muusikute, nagu Antheili, Varèse'i ja Cage'i loomingus, rajas selle sajandi algul aeglase protsessi tulemusel tekkinud uute kunstivormide teoreetilise aluspõhja. Abstraktse ruumi- ja ajamõiste eelnevast korrastatusest võidi loobuda üht-aegu nii ruumis kui ka ajas paiknevate kunsti-sündmuste tõttu. Ka meelemodaalsuste eristamine näis olevat sellega lõpule jõudnud. Visuaalne ja akustiline võisid nüüd olla ühe ja sama asja kaks külge. Erinevalt XIX sajandile omasest tüüpilisest multimeediaalsest kõrvutamisest kerkisid nüüd esile intermediaalsed vormid: kunst kunste vahealal. Uue, silmadele ja kõrvadele mõeldud kunstiga liitusid mitmesugused taotlused.

### Visuaalsed kõlamaailmad

"...Mulle on alati olnud vastumeelne kuulata muusikat suletud silmadega, ilma et nägemismeel aktiivselt osaleks. Kui muusikat tahetakse mõista täielikult, on vaja näha ka inimkeha žeste ja liigutusi... Kui žestid lähtuvad orgaaniliselt muusikast ja mitte taotlusest pälvida menu kunstiväliste vahenditega, miks ei võiks siis jälgida ka silmadega muusiku liigutusi, näiteks timpanimängija, viiuldaja või tromboonipuhuja käsi, sest visuaalne mulje ju üksnes aitab kuulamisele kaasa."<sup>4</sup>

"Söduriloo" 1918. aasta esiettekandele soovis Igor Stravinski "nähtavat muusikat", ja ta pani muusikud lavale istuma. Ka Brecht nõudis "Kolmekrossiooperi" ettekandel, et orkester peab olema nähtav. Siit võrsub uus kunstikäsitlus, mille juurdumist vene formalismi võõrandumisteoorias ma siinkohal detailselt ei puuduta, sest siit tuleneb üldistus, mis kehtib ka järgnevate kunstnike põlvkondade kohta. Anti-illusionistliku muusika-teatri idee võttis sihikule kriitilise teadvuse, mida teisel kujul, ent samasuguse valgustusliku väljendusega meie sajandi 60. aastail tõhusalt edasi arendati. Juba Stravinskile oli oluline, et muusika esitamine kuuluks lavalise

ettekande juurde. Uue muusikažanrina esindas Mauricio Kageli "instrumentaalteater" "visuaalsel kõlamaailma". *Match* kolmele mängijale (2 šellisti ja 1 löökpillimängija) aastast 1964 vahetas ära musitseerimise põhjuslikud tingimused, lastes instrumentaalsel tegevusel suubuda helidesse; seejuures astuvad mängužestid samaväärseina helide kõrvale ning viimaseid ei käsitleta enam kui nende liigutuste resultaati. Paiguti on sellisel "mängul" sportlik iseloom, millesse kohtunikuna sekkub löökpillimängija. Instrumentaalne teater muudab nähtava žesti suhet kõlavaga. Mõlemad komponendid võivad ka puhtinstrumentaalses teostes olla paradoksaalsel viisil suhestatud. Žest näib olevat akustilisest tasandist lahus Kageli teose "Klahvidel" (*An Tasten*) esitamisel, klaverietüüdis, mis arendab tundlikku *rubato*-mängu; kompositsioonitehniliselt näeb teos aga ette vaid pidevat liikumist kaheksandikes, murtud duur- ja moll-, vähendatud ja suurendatud kolmkõlades. *Arioso* kui etüüd; pianistlikud žestid, mis asuvad justkui teise tasandina teose kohal, väljuvad tühjusesse. Aeg-ajalt tundub, nagu üritaks pianist väljasirutatud kätega kutsuda kõrgustes ja sügavustes esile võimatut, nimelt väljendusest küllastunud meloodiat. Kui seda teost kuulata mitte kontserdil, vaid salvestatuna, kerkivad teadvusesse žestid, mis kujutavad klaverimuusika emfaatilisil, väljendusrikkaid karaktereid, nagu üksteise otsa ladestunud assotsiatsioonid möödunud klaveriõhtutest.

Uusi kunstivorme, mis on mõeldud üheaegselt nii silmadele kui kõrvadele — ma lähen ajaloos veel kord tagasi —, on XX sajandil tekkinud ka teistes valdkondades. Jämedalt lihtsustades võib ju visandada arenguliini, mis kulgeb musikaliseeritud maalikunsti romantilistest kujutelmadest kubistlike ja futuristlike katsetusteni, jäädvustamaks pildile reeglipärasit liikumist. Viimased on eelastmeks veel ühele kunstisünteesile, nimelt sellele, mida taotles eksperimentaalfilm. Esmesi eksperimentaalfilme võib käsitleda kui "faasi-" või "rollipiltide" edasiarendust. Ka Walther Ruttmann oli maalinud selliseid pilte enne, kui ta lõi oma teose "Photodram opus 1" (1918/19), mida ülistati kui "muusikat silmadele". Kirjelduste ja ka järgnevate "oopuste" põhjal võib täna saada vaid ähmase ettekujutuse teose abstraktsetest geometrilistest, käitsi koloreeritud vormidest. Sellega seonduvad uued esteetilised taotlused sõnastas väga tabavalt *Frankfurter Zeitung*'i kriitik 2. aprillil 1921:

"Ekspressionistliku maalikunsti tung liikumise järele, futuristliku pildi kinolaadne kihutamine tuhande vihje sööstvas segaduses

<sup>4</sup> Igor Stravinski. *Erinnerungen*. Raamatust: *Leben und Werk, von ihm selbst*, Zürich-Mainz, 1957, lk 75.



— kogu see võimatus jäädvustada sündmuste või assotsiatsioonide ajalist jada üksteise kõrval ruumis — uues filmikunstis vabaneb see ruumist aega. Maalikunst on kihlunud muusikaga, Lessingi "Laokoonis" seatud piirid ähmastunud. Nüüd on meil muusika silmadele."

Vahepeal on saanud siiski endastmõistetavaks optilise ja akustilise ühinemine uute sünteetisid kunstžanrite näol — nagu film seda väljendab —, ehkki mitte nii radikaalselt, kui seda taotles absoluutne film. Muusikalis-rütmilised struktuurid murdsid sisse piltide maailma; kunstipäraselt järgivad kujundid muusika rütmi. Sellised "pildikompositsioonid" võivad olla kujundatud nii, et nägemise ja kuulmise suhe igapäevase tajumisega pööratakse kunstiliselt pahupidi; seejuures ei saa tegevus akustiliste sündmuste ajendiks, vaid visuaalne on akustilise peegeldus. Seda võiks tõestada — et jääda juba mainitud näite juurde — 1966. aastal *Match'*ile vändatud film. Kaamera tiirleb algul ümber mängijate peade, jälgib helide vaheldumist, mängijad kerkivad vaatajate silme ette justkui muusikast välja kasvades.

Visuaalsed kõlamaailmad, muusika silmadele, avalduvad tänapäeval mitmesugusel kujul. Lisaks filmile ja instrumentaalsele teatrile on nägemise ja kuulmise vahealal arenenud uued žanrid. Lavateosed "loovad" näitlejatele rekvisiite, mis näivad elustuvat muusikaliselt. Teosed alates Kandinsky "Kollasest kõlast" (*Gelber Klang*, 1912) või "Pildid näitusel" (1928) kuni Kageli "Taevamehaanika" (*Die Himmelsmechanik*, 1965) võimendavad lava ebareaalsust ning vallandavad pettekujutluses ühtlasi mingi uue reaalsuse. Nihestatud ruum tugineb muusikalistele printsiipidele. Muusika liikumise värvi ja vormi üksteise sees ja kõrval põhjendas Kandinsky sellega, et muljed erinevates kunstivaldkondades on sarnased. Idee asemele, mis lahutab kunstžanrid üksteisest väljendusvahendite alusel, tuleb mõtlemine analoogiates, mis tahab sulatada erinevaid kunste üheks kunstiks. Selle asemele, mida traditsioonilistes kunstivormides (nagu nt ooper) peeti dubleerimiseks, asuvad nüüd analoogianähtused (mis võimaldavad ka kontrapunktilist ebasünkroonsust). Kahekümnendail aastail räägiti sünteetilisest kunstist, see rajati aegruumi teooriale, mis kätkeb muu hulgas ideed, et erinevatel tajuimpulssidel on sarnane toime ning samuti et kardinaalselt erinevale võivad ehk aluseks olla samad seaduspärasused.

Teised XX sajandi kunstivormid, mis integreerivad vastastikku akustilist ja visuaalset, muudavad ruume kõla installeerimise teel või eraldavad keskkonnast kõla abil "torne" ja

"sildu" nagu skulptuure. Ruumid ja objektid omandavad seejuures voolava karakteri, nad laienevad aega. Vahel ilmuvad uued paradoksaalsed korrastatused.

Bill Fontana heliskulptuurid purustavad harjumuspärased tajumudelid ning tõestavad, et me oleme võimelised orienteeruma sootuks teisiti. Üks tema installatsioonidest "Eemalduvad rongid" (*Entfernte Züge*), lasi justkui kuulajail Kölni raudteejaama katusel jalutada. Teos oli salvestatud maa-alusel väljal Berliini Anhalter jaama varemete taga.

Perioodiliselt korduvate katsete kõrval taastada traditsioonilisi kunstžanreid on XX sajandil sündinud uusi esteetilisi kontseptsioone. Sellega on seotud kriitiline mõttevahetus tegelikkusega. Katsega tegelikkust teisendada omandab kunst endiselt utoopilise potentsiaali, kuigi see ei väljendu enam emfaatilistes muusikalistes žestides. Traditsioonilised muusikažanrid pole enam ammu täiustatavad. Pigem võimaldab dekonstrueerimine neid siduda uudsel moel teiste materjalide ja vormidega. Uuenduslik on XX sajandi kunst olnud alati siis, kui on purustatud side olemasoleva keskkonnaga. Ka selle sajandi lõpul paistab kunstidevahelisel alal olevat oma koht kunsti utoopial, mis muudab nähtavaks ja kuuldavaks uut.

Kogumikust "Von der Vielfalt musikalischer Kultur", *Festschrift für Josef Kuckertz, sarjast "Wort und Musik"*, Salzburger Akademische Beiträge, 1992, nr 12, Anif / Salzburg tõlkinud  
AGE HIRV

# EESTI MUUSIKAAKADEEMIA 80



Uut õppeaastat alustab EMA Rävala pst 16 valminud uues majas.

*Harri Rospu foto*

Kaheksakümne aasta vältel on valdav enamik eesti muusikutest oma hariduse saanud Tallinna Konservatooriumis, nüüdses Eesti Muusikaakadeemias. Selle aja jooksul on meie kõrgkool läbi teinud suure arengu ja alustab oma 81. tööaastat esimeses spetsiaalselt meie jaoks ehitatud, kõigile kaasaja nõuetele vastavas õppehoones. Kvalitatiivselt uus materiaalne õppekeskkond esitab meile väljakutse täita see keskkond ka uue(nenud) vaimuga. See ülesanne on tunduvalt keerulisem kui uue maja ehitamine. Olnud küllalt edukad siianigi, mida tõestavad rahvusvahelist tunnustust saanud vilistlased — heliloojad, dirigendid ja pianistid, aga ka teiste alade

esindajad —, võib küsida, kas meis on piisavalt tahtet ja jõudu uuele tasemele tõusta?

Sama suure väljakutse esitab ka ajalooline situatsioon. Demokraatliku ja arenenud maailma osaks olla tahtva noore ja väikese iseseisva riigina on väljakutsele vastamine meile praegu küll võimalik, aga ometi keerukas. See sõltub meie pingutustest, sellest, kas me suudame ise avaneda maailmale, kas me suudame oma üliõpilaskonda, aga ka õpetajaskonda, rahvusvahelisemaks muuta või muutume hoopis enesega rahulolevaks, suletud ja vähese arenguvõimega vormilt euroopa, aga sisult provintsi kooliks. Meie teha on, kas Eesti Muusikaakadeemias õpivad

paljude maade noored, kas lisaks eesti parimatele muusikutele on meie hulgas ka tugevaid külalisõppejõude.

Siin tuleb leida õiged proportsioonid, et rahvusliku muusikakultuuri arengut kahjustamata välismaiseid "jõude" meie konkurentsivõime tõstmiseks ära kasutada.

Kõrvalekalded ükskõik mis suunas nendest raskesti defineeritavatest, vaistlikult tunnetatavatest proportsioonidest on meie arengule ühtmoodi kahjulikud. Siiski on mul tunne, et internatsionaliseerimisega üle pakkuda on meil ettenähtavas tulevikus raske, pigem on instinktiivne soov olla ise "peremees" igal alal meile takistuseks tõelisele rahvusvahelisele avatusele.

Küsimusele kas ühemiljonilise tagamaaga muusikakõrgkool suudab oma jõududega vajalikul tasemel ka tulevikus ühtlaselt "katta" kõiki muusikahariduse alasid, ei saa ma täie kindlusega jaatavalt vastata. Et üks muusikakõrgkool on aga tervik, millest ei saa midagi välja jätta, siis näen ma ainsa mõistliku lahendusena meie parimate muusikute, aga ka noorte, ennast mujal maailmas täiendanud muusikute kiiret kaasamist akadeemia töösse ja samal ajal kõrgelt kvalifitseeritud külalisõppejõudude kutsumist.

Soovin kõigest südamest, et uue sajandi Eesti Muusikaakadeemia ühendaks endas hoolitsust meie muusikakultuuri eest maailmakodaniku avatusega kõigele uuele ja konkureerivale, nii ideedele kui ka inimestele mujalt maailmast.

PEEP LASSMANN,  
professor, EMA rektor

Alguses oli eluvajadustest sündinud mõte luua kodumaine professionaalne muusikaõppeasutus, "Estonia" muusikaosakonna (EMO) segakooris 1914. aasta alguses tekkinud idee muusikakursustest, mis sõja puhkemise tõttu jäi ellu viimata.

4. aprillil 1918 tegi EMO dirigent August Topman oma koori nimel "Estonia" Seltsi juhatusele ettepaneku asutada muusikakool.

11. novembril 1918 lõppes I maailmasõda.

17. novembril 1918 otsustas "Estonia" Seltsi peakoosolek küsimuse jaatavalt.

28. novembril algas Vabadussõda.

10. septembril 1919 kinnitas värske Eesti Vabariigi haridusminister kooli põhikirja ja esimesed õppejõud.

"Estonia" Selts oli ellu kutsunud Tallinna Kõrgema Muusikakooli, sest seltsi põhikirjas puudus punkt, mis lubanuks tal asutada konservatooriumi.

5. septembril 1919 ilmus "Päevalehes" kuulutus Tallinna Kõrgema Muusikakooli sisseastumiseksamite algusest 15. septembril. Müürihelts võis lugeda:

*Õpetuse algus 29. sept. Avatakse järgmised klassid: Muusikateooria ja kompositsioon: Peeter Südda.*

*Orel: Peeter Südda ja M. Lüdigi.*

*Klaveriklass: Sigrid Hoerschelmann, Alice Kelchen, G. Ruckteschell ja Helmi Mohrfeldt.*

*Viiuliklass: Johannes Paulsen ja Eddy Bullerian.*

*Cello klass: Raimund Bööcke.*

*Kontrabassi klass: L. Juht.*

*Lauluklass: M. Lüdigi-Sinkel ja L. Neumann.*

*Tromba klass: J. Vaks.*

*Kammermuusika klass: Raimund Bööcke.*

*Algteooria ja solfeggio klassid: A. Topman, M. Lüdigi ja G. Reeder.*

*Flöte, klarinetti, oboe, fagotti ja trombone klassid avatakse kui osavõtjaid on.*

*Õppejõududeks on kutsutud tuntud jõud.*

*Direktor M. Lüdigi*

Nii see algas... Vastavalt lõpetajate nimekirjale 1925.—1989. ("Tallinna Riiklik Konservatoorium — 70." Tln, 1989) ja (EMA) diplomite registreerimise raamatule on ajavahemikul 1925—1999 saanud praeguses Eesti Muusikaakadeemias (endises Tallinna Konservatooriumis) professionaalse muusikalise kõrghariduse diplomi 3078 isikut, väljastatud diplomite arv on mõnevõrra suurem (paarkümmend inimest on lõpetanud kahel erialal; diplomeeritud muusikute siin toodud üldarvule ei ole lisatud 284 lavakunsti erialal lõpetanud; lisada tuleks ka 32 magistrit. 1945. aasta kevad välja arvatud, on alates 1925. aastast igal kevadel olnud lõpetajaid, kord rohkem, kord vähem. Ja nad kõik on, igäüks omal moel, jätnud jälje Eestimaa muusikaellu, mõned jäljed viivad Eestimaast kaugemalegi.

*Tuleviku kohta ei saa me midagi öelda: ta tuleb, jalad ees, ja ta aju on ta hauakiri.*

*Agas suur asi on olla ta suureks varbaks — ja seda me võime.*

*Elmer Diktonius*

TIIA JÄRG, dotsent

Tallinna Konservatooriumi ja Eesti Muusikaakadeemia direktorid ja rektorid läbi aegade:



*Mihkel Lüdig,  
direktor  
1919—1923.*



*Riho Päts,  
direktori kt  
sept.—nov.  
1940. Sama  
aasta nov.—  
jaan. 1941  
jätkas  
direktori  
kt-na Ksenja  
Aisenstadt.*



*Jaan Tamm,  
direktor  
1923—1933.*



*Bruno Lukk,  
direktori kt  
1948—1951.*



*Juhan Aavik  
(esimene  
valitud  
direktor)  
1933—1940 ja  
1941—1944.*



*Georg Ots,  
direktor  
1951—1952.*



*Eugen Kapp,  
direktor,  
hiljem rektor  
1952—1963.*



*Viktor Gurjev,  
rektor 1970—  
1982.*



*Vladimir  
Alumäe,  
direktori kt  
veebr—aug  
1941, direktor  
1944—1948 ja  
rektor 1964—  
1970.*



*Venno Laul  
(esimene  
sõjajärgne  
valitud)  
rektor 1982—  
1992.  
Fotod TMMi  
arhiivist*



*Peep Lassmann,  
rektor alates 1992. aastast.  
Kalju Suure foto*

## KLAVERIOSAKOND

Kes muusikahuvilistest ei tunneks nimesid nagu Ralf Taal, Mati Mikalai, Marko Martin, Tanel Joamets, Ave Nahkur, Age Juurikas, Kai Ratasseppe. Seda rida saaks veel tublisti jätkata! Nad on esile kerkinud viimasel aastakümnel võitudega kodumaistest ning rahvusvahelistel jõuproovidel ja kontserdielul.

Pole kahtlust, et nende saavutused toetuvad pikale eelkäijate reale, tugevale professionaalsele alusele. Läbi aegade on klaveriosakond olnud meie muusikakõrgkooli suurimaid ja tulemuslikumaid. Ammutades nii idast kui läänest, oleme kasvanud mööduva sajandi jooksul arvestatavaks klaverikoolkonnaks.

Õppimishimu on see, mis edasi viib. Viimastel aegadel on EMA klaveriosakond koos kümme aastat tagasi loodud ja väga viljakalt tegutseva Eesti Klaveriõpetajate Ühingu (EKU) korraldanud üle 30 pianistide meistrikursuse külalisprofessoritelt, mis on avardanud nii üliõpilaste kui ka õppejõudude arusaamu ja suurendanud teadmiste pagasit. Kui varem täiendasid meie pianistid end põhiliselt Moskva muusikakõrgkoolides, siis praegu on juhte meid andekamaid noori haridust saamas läänes (Hanna Heinmaa, Indrek Laul, Toomas Vana jt).

Peaaegu EMA klaverialast pedagoogilist koosseisu praegu väga tugevaks.

Järgnevalt vastavad kõik erialaõppejõud EMA klaveriosakonnast (peale prof Peep Lassmanni, kes loomulikult õpetab ka meie osakonnas) kolmele küsimusele. Sel moel selguvad ehk suures osas meie päevaprobleemid, samuti seosed minevikuga ja tuleviku suunad.

1. Missuguseid kõige positiivsemaid ja negatiivsemaid mälestusi on teil oma õpiaegadest TRKs—EMAs?
2. Millised nähtused ja muutused osakonna elus kümne viimase aasta jooksul tunduvad teile olulised?
3. Mida tahaksite tulevikus muuta pianistide ettevalmistustöös?

### **Aleksandra Eesmaa-Juozapėnaitė):**

2. Osakonda ilmunud elektroonika.
3. Alati võib midagi muuta. Oleneb soovist.

### **Ivari Ilja:**

1. Positiivseid mälestusi on palju. Negatiivsete kogemuste järgi on aeg pehmenanud. Mee-nutan oma õpetajaid ja konservatooriumi soojuse ja tänutundega. Kui väga otsida midagi negatiivset, siis mainiksin ebaesteetilist keskkonda, milles kahjuks viibime ka praegu, samuti tüütuid reise lehkavas 18. bussis. Uue maja valmimisega lakkavad need probleemid õnneks olemast.

2. Kõige olulisemaks muutuseks pean suunaõppe tekkimist. Algul oli sellega raske harjuda, praegu pean valikuvõimaluste avardamist otstarbekaks. Samuti tundub, et üliõpilaste tase on viimase kümnendi jooksul tublisti tõusnud, konkurents muutunud tihedamaks.

3. Soovin, et üliõpilastel oleks tulevikus rohkem aega süvenemiseks. Praeguste õppekavade ja ettenähtud nelja õppeaasta puhul tundub, et õppetsükkel läbitakse "keel vesti peal".

### **Ada Kuuseoks:**

1. Mineviku negatiivsed emotsioonid tuhmuvad. Kaarli puistee (Suvorovi pst) majas oli küll ruumikitsikus, kuid hoidsime kokku nagu üks pere. Väikeses saalis toimusid unustamatud kohtumised siin gastroleerinud interpreetide ja teiste külalistega nagu Neuhausid, Zecchi, Tubin. Kontsertidel käidi massiliselt, õpiti õhinaga. Kuulama sõideti ka Leningradi, Riiga.

2. Olulisemaid muutusi (mitte just positiivse poole pealt) oli õppeaja lühendamine neljale aastale (1991). Kõik uus ei pruugi alati olla hea. Miinuste hulka loen samuti kaugõppevormi kaotamise. Kuigi kaugõppe oli meie õppejõududele väsitav ja murettekitav tööloik, oli see ometi lastemuusikakoolide taseme hoidmise seisukohast vajalik, mida ei saa asendada ainult täienduskoolituse loengutundidega.

Hea, et meie akadeemia lõpetanutele on magistrantuuri võimalus nüüd kergemini kättesaadav. Varskendavaks enesetäienduseks kõigile on külalisprofessorite meistrikursused. Koos EKUga on organiseeritud mitmeid huvipakkuvaid konkursse pianistidele: Griegi, Tubina, Brahmsi ja Hindemithi ning Mozarti ja Chopini loomingust.

3. Pianistide ettevalmistustöö kõrgkoolis ei kannata head vilja, kui madalamad astmed lonkavad. Konsultatiivne töö lastemuusikakoolides võiks olla koordineeritud.

Üliõpilaselu võiks ergutada kohtumistega põnevate välisinterpretidega.

Tahaks loota, et tulevikus tekiks tihedamad suhted mõne muusikakõrgkooli klaveriosakonnaga, üliõpilaste ja magistrantide vastastikused regulaarsed vahetusvõimalused.

### **Toivo Nahkur:**

2. Paljude meistrikursuste läbiviimine osakonnas on olnud väga viljakas.
3. Erialaõppejõud võiksid osaliselt juhendada ka oma üliõpilaste pedagoogilist praktikat. Arvestades hilisemat tööpõldu, on ju õpetamine just paljudele see tõeline eriala.

Võib-olla kaaluda ainesuundade lükkamist magistrantuuri?

### **Lembit Orgse:**

1. Positiivsed mälestused seostuvad eelkõige eriala ja teiste muusikaliste ainetega õppejõududega nagu Bruno Lukk, Kalle Randalu, Vilma Mallene, Hugo Lepnurm, Leo Normet jt. Mee-

les on ka mitmed kontserdi- ja kultuurireisid Bakuusse, Riiga, Vilniusse ning koos kunstiajaloo õppejõu Olga Kaljundiga toimunud muuseumi- ja kontserdikülastused Lenini-gradi.

Negatiivsetest ehk mõned kokkupuuted komsorgiga (sain paar aastat Lenini-nim stipendiumi ja komsomol leidis, et selleks ei piisa heast õppeedukusest ja muusikalisest tegevusest, vajalik on ka "ideoloogiline töö". Kuid sellest sai üle). Ka partei-ained oleksid võinud olemata olla.

3. Sisseastujate keskmine tase on tõusnud. Tipud on tipud nagu ennegi, nõrgad aga pole enam nii nõrgad kui eelmistel kümnenditel.

3. Tuleks mõelda sellele, kuidas saavutada olukord, et lõpetajad sooviksid minna tööle väikesesse muusikakoolidesse üle kogu maa. Vabad töökohad ootavad!

Loomulikult on see ka sotsiaal- ja regionaalpoliitika probleem.

### **Valdur Roots:**

1. Esimesed muljed alates 1951. aastast: Kaarli pst kortermaja salapärase koridorid, nurgatagused, kaootiline klasside paiknemine, majas asuv ühiselamu oma naljalembese seltskonnaga. Võimalus kohata treppidel Mart Saart, Artur Lembat, Enn Vörku, Erika Franzi, Irmgard Kaudret, Karl Leichterit... Särav Aleksander Arder oma võimsa koolkonnaga. Klaverimarkide rohkus.

Isiklikult minule neljandal kursusel avanenud võimalus Rahmaninovi "Rapsoodia

Paganini teemale" mängimiseks "Estonia" kontserdisaalis koos ERSO eelkäijaga. Anna Klasi ajuti vihastama panev nõudlikkus, energia ja müstiline muusikalise vaimuse enesest-mõistetavus. Stalini aja masendav õhkkond. Marksismi-leninismi dogmade päheajamine. Selle aine naljakas lihtsameelne lektor Otten-der ("üleüldse..."). Erutavalt vestlev muusika-literatuuri lektor Heimar Ilves, tema mälu. Üks seik. Rääkinud põhjalikult programmimuusika küündimatusest ja seda Liszti puhul eriti, unustas ta end kuulajatele sümfoonilist poemi "Tasso" tervikuna klaveril ette mängima, seda muidugi peast!

2. Õppetöö pidev ümberkorraldamine. Nelja-aastane bakalaureuseõpe. Uued õppeainete süsteemid, loengudistsipliinide lähendamine tegelikele vajadustele. Erialaõppe teatud diskrimineerimine, tundide arvu vähendamine ja sellega kaasnev üliõpilaste iseseisva töö tähtsuse suurenemine.

Uue maja saamise unistuse tõelisuseks muutumine.

3. Magistriõppe mahu suurendamine nii, et kõik andekad üliõpilased saaksid korraliku hariduse. Erialatundide arvu suurendamine. Võiks kaaluda õppeaasta alustamist 10.—15. augustil selleks, et talvise eksamisessiooniga enne jõule valmis saada ja õppeaasta mai lõpul lõpetada. Meie kliimavõõndis sobiv tsükkel on teada olevalt Soomes juba kaua kasutusel.

Klaveriosakonna õppejõud lõpetajatega 1975. aastal "Estonia" kontserdisaalis. Ees õppejõud (vasakult): V. Vähi, A. Kuuseoks, V. Lippus, L. Mets, L. Semper, H. Sepp ja V. Roots.

*Henno Saarne foto*



Veidi utoopiat: palju "Steinwaysid" ja helisalvestusseadmeid klaveriklassidesse.

### Lilian Semper:

1. Kõige positiivsemad mälestused erialaõpingutest Heljo Sepa juures. Klaverimäng muutus huvitavaks, pakkus hingele ja mõistusele, maailm avardus. Heljo Sepp on väga kõitev kunstnikuisiksus.

Halb on kuskile kadunud — ei taha meeles seista. Võib-olla ballastainete rohkus õppekavades, valikuvõimaluste puudumine. Aga seegi on rohkem tagantjärele tarkus.

2. Üleminek ainesüsteemile. Uste avanemine maailma eri suundadesse. Struktuurimuutused EMAs: üldklaveri, orelimängijate, kirikumuusikute ja klavessinistide ühendamine klaveriosakonna alla. Mammutüksus! Muide, klavessiini õpitakse küll enamasti teise instrumendina, kuid on ka mõned erialaüliõpilased. Õppejõud Imbi Tärum ja Maris Valk-Falk on väga aktiivsed kontserte ja tunnustatud spetsialistide kursusi korraldama. Klaveriõppurite keskmise taseme tõus (eriti võrreldes minu õppimisajaga). Kontserdibüroo laiaulatuslik ja tänuväärne tegevus.

Uue maja valmimise künnisele jõudmine. Mäletan juttu ja kavatsusi sellest umbes viieks aastat jooksul! Eriline isiklik hea-

**Bruno Lukk tunnis Ivo Sillamaaga u 1978.—1979. aastate paiku.**

*Foto TTMi arhiivist*



meel mitmetunniste bussisõitude asendumisest mõneminutilise jalutuskäiguga.

3. Audio-videotehnika igapäevane kasutamisevõimalus. Viieaastane õppeaeg pianistile. Interpret vajab aega mitte ainult eksamite üksteise otsa sooritamiseks, vaid ka enese kui isiksuse vormimiseks ja küpsemiseks.

### Lauri Väinmaa:

1. Kõige olulisemad olid erialatunnid Bruno Luki juures. See tund B-hoone väikeses ja pimedavõitu klassis nr 201 oli nädala tähtsaim sündmus, kuhu läksin tundega, nagu peaksin kontserti andma. Lukk oli äärmiselt pühendunud õpetaja, muusika ja õpilased olid tema jaoks kõik. Oma fundamentaalseid teadmisi, põhimõtteid ja kogemusi jagas ta meiega heldelt.

Meelde on jäänud Leo Normeti kaasaegse muusika loengud, mida ta luges kaks tundi järjest käed seljal mõda klassi jalutades, kordagi konsepti kasutamata. Tema teadmised ja plaadikogu avasid ukse tundmatusse ja väga põnevasse maailma.

Väga põhjanevad olid Ester Mägi rahulikud, keskendunud polüfooniitunnid. Klaverimuusika on ju enamikus polüfooniit täis, see õpetus kulus väga ära.

Kultuurne ja oma ala sügavuti tundev inimene oli saateklasi õppejõud Vilma Mallene. Ta suhtus kõigesse nii klassis kui laval loominguiliselt ja innustas lõpmatult nii sõna kui ka mänguga.

Võiks veel meenutada Olga Kaljundi kunstiajaloo loenguid, Hugo Lepnurme mõteterännakuid varajase muusika kaugetel radadel, Tiia Järgi ütlemisi ja ütlemata jätmisi, koomilist, aga daamide vastu rüütelliku käitumisega sõjalise õpetuse õppejõudu Kalininit jne.

2. Viimased kümme aastat on toonud palju muudatusi, ennekõike suunaõppe ja osaõppe võimalus, milles positiivse kõrval on ka miinuseid: kursusetunde kadumine üliõpilastel, raskused õppejõudude koormuste planeerimisel.

Negatiivse poole pealt ei saa mainimata jätta õppejõudude naeruväärselt madalaid palku.

3. Keskkonnamuutus võib vahel üllatavalt mõjuda: uus hoone uue varustusega võiks stimuleerida tudengeid ja ka pedagooge innukamale tööle. Võib tekkida "oma kooli" tunne, mis praegu, mitmes majas töötades, on üsna ähmane. Ootan põnevusega uut maja.

Pianisti "kõrgharimine" peab kestma viis aastat — neli on vähe.

Soovin, et üliõpilaste kontserdiandmise võimalused suureneksid eriti teiste linnade ja maakondade arvel (kontserdisarjad!). Õpib ju interpreediks eelkõige laval.

*Vahendas LILIAN SEMPER, professor, klaveriosakonna juhataja*



Orel on instrument, mida on ehitatud, õpitud ja mängitud läbi sajandite, kuid professionaalse orelimängu õpetamine ja õppimine Eestis on sama vana kui eesti muusika *alma mater* EMA. Tallinna Kõrgema Muusikakooli vastuvõtu väljakuulutamisel 1919 seisab teadaandel orelõpetus teisel kohal pärast teooriat ja kompositsiooni, õppejõududeks Peeter Süda ja Mihkel Lüdigi.

Tolleks hetkeks, kui asutati Tallinna Kõrgem Muusikakool ja selle juurde oreliklass, olid olemas juba esimesed eestlastest orelikunstnikud, kuid nende haridus oli omandatud väljaspool kodumaad. Enne meie oma muusika-kõrgkooli loomist olid paljud meie muusikud, nende hulgas ka organistid, omandanud hariduse Peterburi Konservatooriumis. Peterburi Konservatooriumi oreliprofessorit **Louis Homiliust** võib pidada Eesti orelõpetuse isaks, sest tema juures on õppinud esimesed eesti organistid, sellised nagu **Johannes Kappel** (1855—1907), kes lõpetas Peterburi Konservatooriumi oreliklassi 1881. aastal ja oli ühtlasi esimene eestlasest õpilane Homiliuse oreliklassis; **Miina Härma** (1864—1941, lõpetas oreliklassi 1890), **Konstantin Törnpu** (1865—1927, lõpetas oreliklassi 1891), **Rudolf Tobias** (1873—1918, lõpetas oreliklassi 1897), **Artur Kapp** (1878—1952, lõpetas oreliklassi 1898); **August Topman** (1882—1968) ja **Mihkel Lüdigi** (1880—1958) lõpetasid oreliklassi 1904; **Mart Saar** (1882—1963) — 1908, ning viimaks Eesti orelikunsti suurkuju **Peeter Süda** (1883—1920), kes lõpetas oreliklassi 1911. aastal.

Tallinna Kõrgemas Muusikakoolis orelõpetusega algust teinud õppejõud Peeter Süda sai õpetada orelit kahjuks vaid ühe õppeaasta, sest tema töö katkestas varane surm. Süda üks esimesi (ja viimaseid) õpilasi oli **Joosep Avik**, kes lõpetas oreliklassi alles 1927 August Topmani käe all. Kuna Peeter Süda oli samal ajal ka "Estonia" kontserdisaali organist, võib oletada, et orelitunnid ja harjutamine toimus just kontserdisaali orelil. Õppekava sellest ajast säilinud ei ole, kuid tõenäoliselt oli aluseks Peterburi Konservatooriumi õppeprogramm. Süda tööd jätkas kuni aastani 1922 Mihkel Lüdigi. Kumbki mees aga ei suutnud nii lühikese ajaga luua veel oma koolkonda. Peeter Süda ja Mihkel Lüdigi alustatud töö olid õnneks väärilised jätkajad, ja nii võime praegu siiski väita, et Eestis on olnud kaks suurt orelikoolkonda. Esimene neist on 1922. aastal prof August Topmani alustatud ja teine — 1936. aastal prof **Hugo Lepnurme**

alustatud orelikoolkond. Lepnurm oli oma korda Topmani õpilane. Topman hakkas konservatooriumi oreliklassi juhatama 1922 ja tegi seda kuni 1950. aastani. Seejärel kõrvaldati ta õppejõu ametist, kuna olnud tegemist "kahtlaselt vaikiva ja apoliitilise tüübiga". Samal aastal vallandati õppejõu ametist esimest korda ka Hugo Lepnurm, seda kuni 1958. aastani, teist korda kõrvaldati ta 1964. aastal. Leidnud tagasitee Tallinna Konservatooriumi 1967, oli professor Lepnurm seal kuni 1999. aasta kevadeni.

Orelit õppimine Tallinna Konservatooriumis on olnud ajast aega üks probleemata tilisemaid. Seda on katkestatud üldse kokku neljal korral. Esimest korda 1925. aastal, mil raske majanduslik olukord ei võimaldanud juurde muretseda uut korraliku orelit. Seni oli läbi aetud 3-registrilise oreliga, mis ei vastanud aga ei õppetöö ega ka harjutamise nõuetele. Õpilaste harjutamisvõimalused sõltusid suuresti Tallinna kirikute vastutulelikkusest. Probleem, mis ulatub nendest aegadest tänapäeva, on aktuaalne ka nüüd. Organist, kes on saanud töökoha kirikus, peab end pahatihti pillide kuninga valitsejaks ja ainuomanikuks, mõistmata selle unikaalse instrumendi üldkultuurilist tähtsust — helisedes paljude erinevate kunstnike käte all, täidab orel oma ülesannet, milleks meister teda loonud. Noorte õppurite tulemused kannatavad just sellepärast, et neil pole võimalust pääseda korralike pillide juurde. Kirikute organistide kohuste hulka peaks kuuluma noorte suunamine ja õpetamine, kuidas seda pilli väärtustada, hoida ja käsitseda. Niimoodi oma kogemusi ja teadmisi edasi andes võiksid meie organistid kanda senisest palju suuremat kultuurimisiooni. Topman loobus 1925. aasta jaanuaris oreliklassi juhatamisest ajutiselt nii kauaks, kuni suudeti luua hädavajalikud tingimused õppetöö jätkamiseks. Tänu Tallinna Konservatooriumi Seltsi juhatuse jõupingutustele õnnestus 1926. aasta kevadeks üles seada orel, mille mängupult pärines Tartu Ülikooli kiriku vanalt orelilt. Sellel oli üle kolmekümne registri, millest mängukorras oli vaevalt kümme-kond. Hiljem suudeti juurde muretseda veel üks väike harjutusorel, nii et oreliklassil, mis aasta pärast uuesti avati, oli lõpuks kolm orelit.

Teine kord suleti oreliklass 1941. aastal. Selle põhjustas juba palju suurema katastroofi algus meie ajaloo. Ajaleht "Sirp ja Vasar" teatab 8. märtsil 1941: "Kaotatud on seni konservatooriumi juures töötanud kirikumuusika eriklass ja oreliklass. Konservatooriumi õppe-

kava ulatuses tutvustatakse õpilasi oreli-  
muusika õitsenguaja pärandiga, kuid riiklik  
muusikakool ei valmista enam ette kodanluse  
teenistuses seisvaid kirikukaadreid." Tegeli-  
kult aga kolis oreliõpetus sel perioodil sisu-  
liselt "põranda alla" ja toimus tasapisi edasi,  
kuni 30. augustil 1948 keelati täielikult igasu-  
gune oreliõpetus kui "kodanlik igand" ja "rii-  
givastane tegevus". See totaalsest inimru-  
malusest põhjustatud olukord kestis aastani  
1958, mil Hugo Lepnurm kutsuti tagasi oreli-  
professoriks. Tol perioodil lubati Tallinna Kon-  
servatooriumis õppida orelit vaid fakulta-  
tiivselt ja seda aastani 1964, mil oreliklass  
suleti uuesti, ja loodame, et viimast korda.  
Oreliprofessor Hugo Lepnurm seati valiku  
ette: kas kirik ja usk Jumalasse või pedagoogi  
koht kõrgkoolis! Et Lepnurme truudus oma  
töekspidamistele oli teada, tuli tookord sul-  
geda oreliklass. Kuid kolme aasta pärast avati  
oreliklass taas. Veel kümme päeva enne viim-  
sele puhkusele minekut, 1999. aasta kevadel,  
võttis prof Lepnurm vastu õpilasi, et neile oma  
teadmisi ja mälestusi edasi anda.

1920. aastate teisel poolel hakkasid  
kostma kriitilised hääled konservatooriumis  
valitseva "vaimu" vastu. Heideti ette Peterburi  
Konservatooriumist pärit iganenud õppekava  
kasutamist ja juhiti tähelepanu vajadusele  
täiustada õppeprogrammi. 6. veebruaril 1925  
kinnitas haridusminister Rahamägi Tallinna  
Konservatooriumi uue põhikirja, mille koha-  
selt jagati õppetöö kolme ossa: "1) nooremaks  
kursuseks (6 aastat); 2) vanemaks kursuseks (9  
aastat) ja 3) draamakursuseks. Oreli- ja spet-  
siaalteooria (kompositsioon) klassi õppeaja  
pikkuseks sai kuus aastat. Peale orelimängu,  
mida õpetas Topman, õpetati oreliklassis veel  
muusikaajalugu, solfedžot, harmooniat, muu-  
sikateooriat ja improvisatsiooni. 1938. aastal  
andis improvisatsiooni Artur Kapp, teooriat  
Arkadius Krull, harmooniat Eugen Kapp.  
Adolf Vedro andis instrumenti tundmist, Elsa  
Aveston saateklassi, Alfred Karindi parti-  
tuurimängu, Juhan Aavik muusikaajalugu,  
Udu Topman liturgiat jne. Väga suurt rõhku  
pandi koraalide mängimisele ja koraalielel-  
mängudele, samuti ka pedaaliharjutustele.  
Hugo Lepnurm alustas oma pedagoogilist  
tööd praktiliselt kohe pärast konservatoo-  
riumi lõpetamist 1933, esialgu küll August  
Topmani assistendina, kuid alates 1936. aast-  
tast iseseisva õppejõuna. Seda tingis Topmani  
ülekoormatus kõikvõimalike ühiskondlike  
ülesannetega. Lühikest aega (1938/39) õpetas  
orelit ka tollane Niguliste kiriku organist  
**Friedrich Werner von zur Mühlen**, kes lõpe-  
tas oreliklassi 1936 ja lahkus 1939. aastal Sak-  
samaale.

1922. aastal valminud konservatooriumi  
maja Vabaduse väljak 4 jäi peagi arenevale  
koolile väikeseks ja vajas edasise õppetöö  
korraldamiseks laiendamist. 1931. aasta sügi-  
seks jõudiski lõpule konservatooriumi hoone  
juurdeehitus. Siin asus oreliklass täiesti eraldi  
osas, sissekäiguga Müürivahe tänavalt, sama-  
des ruumides, kus asub praegu Teatri- ja Muu-  
sikamuuseum. Oreliga klassid olid avatud  
hommikul kella seitsmest kuni kella üheteist-  
kümneni õhtul ja sellel ajal, mil viibiti koolis,  
pidid kõik ringi liikuma ainult harjutus-  
kingades või -sussides. See oli omamoodi  
elustiil — tuldi hommikul ja lahkuti hilis-  
õhtul. Väga populaarsed olid ühised teejoo-  
mised õppejõududega, tähtpäevade pidamine  
ja muu selline seltsielu. Igal õpilasel oli ette  
nähtud päevas kaks tundi harjutusaega. Vahel  
viidi orelitunde läbi ka "Estonia" kontserdi-  
saalis ja mõnes Tallinna kirikus, enamasti  
Jaanis. Väga usinalt võeti osa ühistest kont-  
sertidest. Oreliklassi kõrgema astme sisse-  
astujatelt nõuti igati mitmekülgeid oskusi ja  
teadmisi:

1. Bach Fantaasia G-duur  
Prelüüd ja fuuga C-duur  
Fuuga g-moll
2. Mängida üks pala, milles on võimalik kont-  
rollida registreid ja mänguvahendite tundmist.
3. Oreli ehituse tundmine.
4. Lehest lugemine ja orelliliteratuuri tund-  
mine.

Tallinna Konservatooriumi aastani 1944  
lõpetanud orelikunstnikud:

**I lend 1924/25:** Juhan Jürme (Johannes Jürgen-  
son, organist Tallinna Kaarli kirikus); Peeter  
Laja (organist Pärnu Elisabeti kirikus).

**III lend 1926/27:** Joosep Aavik (organist Kures-  
saare Laurentsiuse kirikus) Helene Spulge.

**V lend 1928/29:** Oskar Kleemeier.

**VI lend 1929/30:** Herman Känd (organist Tal-  
linna Niguliste kirikus); Paul Indra (Pres-  
nikoff, organist Tallinna Pühavaimu kirikus);  
Kasimir Schipris (organist Tallinna katoliku  
kirikus); Tiiu Targama (Lydia Terkmann,  
organist "Estonia" kontserdisaalis).

**VII lend 1930/31:** Alfred Karindi (Karafin,  
organist Tallinna Kaarli kirikus); Hillar Saha  
(Hilarius Sakaria); Oskar Valker (Valkner,  
organist Pärnu Elisabeti kirikus).

**VIII lend 1931/32:** Robert Heinmets (organist  
Rakvere kirikus); Louise Saar-Heinmets.

**IX lend 1932/33:** Arnold Rajamets (Biltse,  
organist Tallinna toomkirikus); Paul Elken  
(organist Võru kirikus); Marta Johnson-Frey;  
Hugo Lepnurm (Ober); Leontine Prommik;  
Johannes Veeber (organist Türi kirikus).

**X lend 1933/34:** Johannes Hiob (organist Tal-

linna toomkirikus); Leida Orgo; Meta Tari (organist Narva Aleksandri kirikus).

**XI lend 1934/35:** Edgar Arro (organist Tallinna Kaarli ja Jaani kirikus); Armilde Kroon; Martin Laurimaa; Elfride Reisberg; Ludmilla Väinmaa.

**XII lend 1935/36:** Magda Isat; Elsa Kaljumäe; Johannes Kappel (organist Tallinna toomkirikus); Friedrich Werner von zur Mühlen (organist Tallinna Niguliste kirikus); Helmut-Armin-Adolf Ulmann.

**XIII lend 1936/37:** Eduard Aavekukk; Joann Heinla; Senta-Luise Kodanipork (Arro, organist Tallinna Kaarli kirikus); Osvald Mälik; Udu Topman (organist Tallinna Jaani kirikus).

**XIV lend 1937/38:** Villem Kapp; Voldemar Kliimand (organist Tartus); Nikolai Metsapa; Valentin Niilus; Herbert Peterson; August Pruul; Sophie Rajamets; Leonhard Virkhaus; Leho Vörk.

**XV lend 1938/39:** Carl-Otto Märtson.

**XVI lend 1939/40:** Endel Kink (organist Tallinna Jaani ja Kuusalu kirikus); Harri Kõrvits (organist Tallinna Kaarli ja Koeru kirikus); Neeme Laanepõld; Harald Ojason.

**XVIII lend 1941/42:** Hella Liima (Tedder, organist Tallinna Kaarli kirikus).

**XIX lend 1942/43:** Hilda Kask-Päärson; Leida Paeola; Nelly Palis; Helen Tobias.

**XX lend 1943/44:** Kustas Noorma.

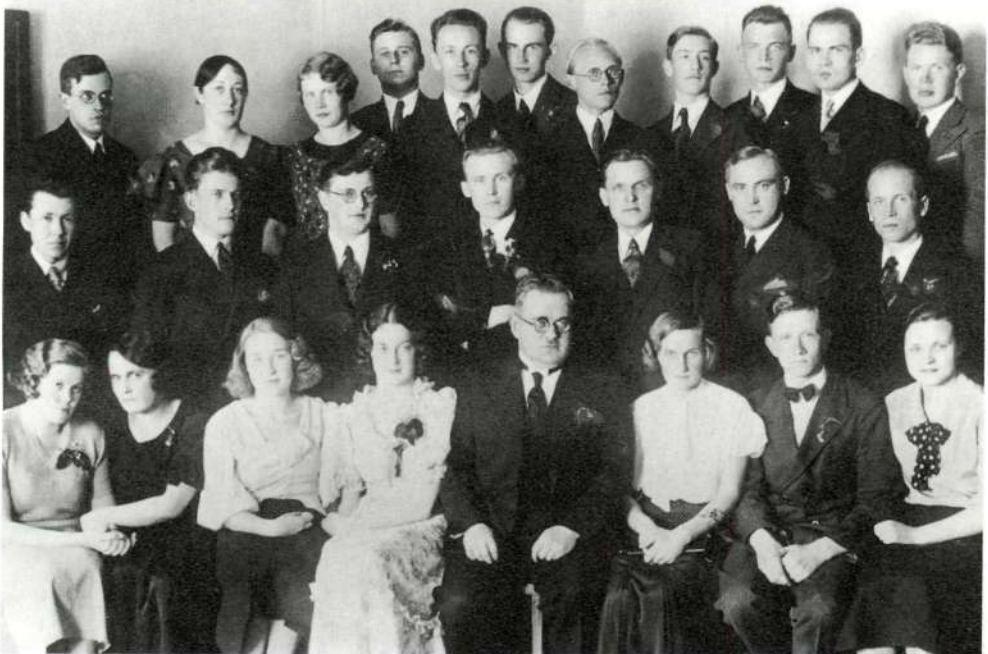
Tallinna Konservatooriumis oreliõpetuse keelustamise tõttu 1948. aasta augustis jäi Kustas Noorma selle perioodi viimaseks lõpetajaks. Nooremas astmes jääb üheks viimaseks õpilaseks Veljo Tormis, kelle oreliõpingud katkesid. Möödub pikki aastaid, enne kui oreliõpilane Tiit Kiik 1976. aastal jälle selle uhke diplomi omanikuks saab. Aastail 1977 — 1999 on oreli erialal 15 lõpetanut, sh Urmas Taniloo (1977), Kristiina Hoidre (1978), Andres Uiho (1981), Ines Maidre (1985), Piret Aidulo (1991, magister 1998), Ülle Kalvik (1995), Aare-Paul Lattik (1996), Tiia Tenno (1996), Helen Tamme (1998), Pille Metsson (1999).

Loodetavasti võrsuvad Eesti Muusikaakadeemia oreliklassist sama tublid ja tahtejõulised organistid, kui olid meie eelkäjad.

JAAANUS TORRIM,  
oreli ja kompositsiooni eriala üliõpilane

August Topman oreliklassi õpilastega 1930. aastatel: I reas (vasakult): L. Orgo, M. Isat, S. Rajamets(?), E. Kaljumäe-Kuriks, A. Topman, L. Väinmaa, H. Oberg (Lepnurm), S. Krull, S.-L. Kodanipork (Arro); II reas: V. Niilus, E. Aavekukk, M. Laurimaa, J. Hiob, R. Jalak, K. Noorma, J. Koppel, O. Mälik; III reas: U. Topman, S. Karell, E. Reisberg, H. Ulman, E. Arro, A. Liblik, J. Heinla, R. Toi, W. von zur Mühlen, L. Vörk, H. Peterson, N. Metsapa.

*Foto TMMi arhiivist*



## KEELPILLI ERIALA KUJUNEMISEST

Igal erialal on oma kõrgperioodid ja madalseisud. Selleks on alati palju põhjusi. Ehkki üks olulisim neist on õppejõu isik, pole see siiski ainus. Veel paljud muud tegurid võivad mõjutada asjade käiku.

Periood 1919—1939 kujunes Tallinna Konservatooriumis viiuli erialal veenvalt edukaks. Keskseks figuuriks neil aastatel oli professor **Johannes Paulsen**. Kuid ta polnud ainus. Episoodiliselt õpetasid veel Eddy Bullerian ja Sophie Lemba. Kuid samuti 1919—1941 töötas **Alfred Pappmehl** ja tšello erialal 1919—1940 **Raymond Bööcke**.

Veenva pildi sellest, mida saavutati Eesti vabariigi kahekümne aasta jooksul viiuli erialal, annab foto Johannes Paulseni juubelikontserdilt 1939. aastal "Estonia" kontserdisaalis.



**Johannes Paulsen**  
1939.  
aastal,  
fotol  
pühendus  
Rudolf  
Millile.  
Parikase  
foto TMMi  
arhiivist

Loetleme neid, keda näeme pildil: Hubert Aumere, Zelia Aumere, Carmen Prii, Roman Matsov, Herbert Laan, Evald Turgan, Vladimir Alumäe, Jossif Šagal, Endel Kalam ja paljud teised.

Neil aastatel saadi küllaltki palju välisstipendiume. Nii õppisid meie viiuldajad ja tšellistid Pariisis Jules Boucherit', Jacques Thibaud' ja Maurice Maréchal'i, Londonis Carl Flesch'i, Berliinis Georg Kulenkampffi ja Budapestis Ede Zathureczky juures.

Esineti rahvusvahelistel konkurssidel ja tükati edukalt — Hubert Aumere auhin-

naline koht 1932. aastal Viinis ja 1935. aastal Varssavis.

Sellel ajal oli eriala maine kõrge ja viiuldajad olid rahva hulgas peaaegu sama tuntud nagu sportlased.

Uus peatükk, mis algab 1944. aastaga, ei kujunenud nii säravaks. Sellega on raske leppida ja seda on raske seletada.

1944. aasta sügisel, kui registreeriti endisi õpilasi, kogunes kooli kõrgemas astmes (st konservatooriumis) õppetööle 4 viiuldajat

**Raimond Bööcke**  
1920.  
aastatel.  
Foto TMMi  
arhiivist



**Alfred Pappmehl** 1920. aastate lõpul.



ja 1 kontrabassimängija. Kaks noormeest-viuldajat registreeriti eelkursusele. Pilt ei olnud parem ka kesk- ja algastmes. Sõda puistas inimesed laiali, keda kuhu. Mõned langesid lahinguis (Eduard Käsper, Victor Järv), mõned jäid teadmata kadunuks (Daniel Berkoviš, Debora Mirwitz), mõned lahkusid kodumaalt põgenikelainega (Ulf Vigla).

Kuid põhiline õppejõudude koosseis selsamal 1944. aasta sügisel oli ju väga tugev. **Evald Turgan** (1909), **Vladimir Alumäe** (1917), **Herbert Laan** (1907), **August Karjus** (1906). Sellises koosseisus mängisid nad ka konservatooriumi kvartetis.

Keelpillikateedri juhatajaks valiti Evald Turgan, kes oli neist pedagoogilises töös seni edukaim ja kõige kogenum töös algajatega. Tema tegevust Tartus võis võrrelda Paulseni tegevusega Tallinnas. Kuid just tema oli see, kes 1944. aasta talvel arreteeriti. Ja tundub, et see oli suur löök viiuli eriala kujunemisele neil aastail. Kui lisada, et ära läksid Hubert ja Zelia Aumere, Carmen Prii ja Evi Liivak, siis näeme, et Alumäe jäi ohtlikult üksi. Kateedris ei tekkinud dialoogi ega viljakat vaidlust. Alumäe sõna jäi sageli viimaseks sõnaks, lõplikuks tõeks. Samas ei tohi unustada, et Alumäe roll neil aastail oli erakordselt raske. Ta oli konservatooriumi direktor ja pärast parteilise juhtkonna vahetumist ning VIII pleenumi võimuvõit-

luse käigus kujunes ta ise rünnatavaks. Rünakud kandusid sageli ka erialale, mida ta esindas.

Kuid kõige rohkem mõjutas eriala kujunemist siiski vähene kandepind ja algõpetuse nõrkus. Konservatoorium oleks vajanud kohe baaskooli, st muusikakeskkooli tüüpi kooli, nagu need olid Leningradis ja Moskvas ja nii nagu nad loodi Riias ja Vilniuses.

Neis tingimustes ei suutnud keelpillikateeder täita temale pandud lootusi. Ehkki lõpetajate hulgas oli väga silmapaistvaid andeid, nagu Ines Rannap, Maris Väinmaa, Virve Radamus, Jaan Reinaste, oli lõpetajaid kogusummas lihtsalt vähe.

Aastatel 1947–1957 lõpetas Tallinna Konservatooriumi 10 viiuldajat, 1 tšellist ja 1 kontrabassist, st mõnel aastal 1, mõnel 2 ja mõnel ei ühtegi.

Samal ajavahemikul oli klaveri erialal 30 lõpetajat.

Üllatavalt hõredad ja juhuslikud olid neil aastail keelpillikateedri kontaktid teiste konservatooriumidega. Ka aspirantuuri suunati esimesed keelpillimängijad alles 1963 (Ivo

Johannes Paulseni 60. sünnipäeva juubeli kontserdi puhul "Estonia" kontserdisaalis 1939. aastal: I reas (vasakult) 2. H. Aumere, 5. S. Milli, 7. Z. Aumere-Uhke, 8. J. Paulsen, 9. C. Prii; II reas: 7. R. Matsov, 9. H. Laan, 10. E. Turgan, 11. V. Saul, 12. V. Alumäe, 13. J. Sagal, 14. A. Milli, 15. R. Milli, 18. A. Saat, 19. E. Kalam. Parikase foto TMMi arhiivist





Eesti NSV Riikliku  
Filharmoonia  
keelpillikvartett aprillis  
1959: Vladimir Alümäe,  
Endel Lippus, Alfred Karjus  
ja Herbert Laan.  
*Foto TMMi arhiivist*

Juul) ja 1965 (Mare Teearu). Võrdluseks klaveri erialal: 1949 Heljo Sepp, 1950 — Laine Kallak-Mets. Eriala maine ei olnud neil aastail kõrge. Kahjuks mõjutab see maine vaatamata kardiinaalsetele muutustele veel praegugi mõnede inimeste arvamusi ja hinnanguid.

Uus peatükk keelpilli eriala kujunemises algab Muusikakeskkooli rajamisega 1961. aastal. Uus kool suutis koondada võimekad pedagoogid — Ivi Tivik, Laine Leichter, Harri Rikandi, Harald Aasa, Marta Toona.

Suurte ja hästi organiseeritud vastuvõttudega garanteeriti vajalik õppijate hulk. Kujunesid tihedad kontaktid vastavate koolidega Leningradis, Moskvas, Riias ja Vilniuses. Muusikakeskkool koos Tallinna ja Tartu Muusikakooliga suudab ette valmistada sellise kontingendi keelpillimängijaid, mis on vajalik konservatooriumi I kursuse formeerimiseks. Alates 1976. aastast, mil I kursusele võeti vastu 14 üliõpilast, ei ole konservatooriumis õppijate arv langenud alla kriitilise piiri.

Keelpillikateedri õppejõud ja lõpetajad 1981. aastal. Esimeses reas: (vasakult) 2. P. Paemurru, 3. E. Lippus, 4. M. Teearu, 5. M. Tampere-Bezrodny, 6. T. Reimann; II reas (vasakult) 4. T. Järvi, 7. Ü. Kaadu, 8. P. Himma, 14. M. Sildos, 15. L. Mets, 16. E. Käesel (Punder), 17. R. Hiimaa.

*Henno Saarne foto*



Noorenes ka kateedri õppejõudude koosseis. Tööle asus järgmine generatsioon: Ivo Juul (1966), Mare Teearu (1967), Jüri Gerretz (1972), Kaupo Olt (1974), Mari Tampere, Peeter Paemurru, Tõnu Reimann (1977).

Paremaid lõpetajaid suunati hulgaliselt assistenttuuri Moskva konservatooriumi ja Gnessinite-nim instituuti, kus nende juhendajateks olid väljapaistvad maailmakuulsusega professorid, nagu Halida Ahtjamova, Galina Barinova, Igor Bezrodnõi, Mihhail Homitser, Zorja Šihmurzajeva, Dmitri Tsõganov jt.

Esineti üleliidulistel ja regionaalsetel konkurssidel ja mõnikord üsna edukalt (Ülo Kaadu auhinnaline koht üleliidulistel konkurssil 1985 Tallinnas, Aet Ratassepä auhinnaline koht regionaalsetel konkurssil 1989 Kišinjovis. Korraldati üsna regulaarselt vabariiklikke võistlusi ja alates 1991. aastast rahvusvahelisi Heino Elleri nim viiuldajate konkursse.

Väga tugevalt mõjutas eriala professionaalse taseme tõusu prof Igor Bezrodnõi, kes pikka aega tegutses konsultandina ja viimastel aastatel koosseisulise külalisprofessorina.

Nüüd, kus maailm on jälle lahti, on meie isade müütilised reiseid Pariisi, Londoni ja Berliini tänasele õppivale põlvkonnale muutunud reaalsuseks. Tuleb vaid olla tubli. Enam ei suunata, kuid püüdlikku pürgijat toetatakse. Tuleb õppida sealt, kus on, mida õppida.

Vladimir Alumäe ettekujutus eesti viiulikooli osast tol ajal (1940. aastatel) oli idee liita see hea, mida nende põlvkond oli omandanud Läänes, selle praktikaga, mis nii hästi funktsioneeris Venemaal.



Alates 1990. aastast õpetab EMAs klassikalist kitarrit Heiki Mätlik.

Kalju Suure foto

Omal ajal ironiseeriti Juhana Aviku üle, et mõne probleemi puhul oli ta leidnud lahenduse väites "meil Peterburis". Võib-olla oli tal mõnikord ka õigus.

ENDEL LIPPUS,  
professor

## PUHKPILLIOSAKOND

Kaheksakümmend aastat tagasi alustas puhkpilliosakond nelja erialaga, tänaseks on neid kaksteist, noorim on kümneaastane.

Järgnevalt on esitatud klasside kaupa õppejõudude nimed ja töötamise aeg. See on pigem meeldetuletuseks, et igauks meist saaks jälgida liini, mida mööda puhkpillimängimise ja -õpetamise oskus on tänasesse päeva jõudnud. Kui me oma mõttes tahaksime kedagi tänada, siis järgnev ehk aitab leida, keda.

**Flöödiklass** tegutseb pidevalt alates 1919. aastast. Õppejõududeks on olnud Anton Schutinski (lõpetas Riia Kõrgema Muusikakooli, täiendas end Peterburi Konservatooriumis Vladimir Tšõbini juures) 1919—1935, tema õpilased olid Evald Brauer, õppejõud aastail 1935—1944, Arnold Sepp aastail 1945—1946 ja dots Elmar Peäske aastail 1941, 1944—1992.

Edasi järgnevad õppejõududena juba viimase õpilased prof Samuel Saulus 1956, eriala õppejõud 1980—1990 ja prof Jaan Õun 1979—1996 ning käesoleval ajal Raivo Peäske alates 1971. aastast (eriala õppejõud 1990ndast) ja Neeme Punder 1996. aastast. Viimasel kolmel õppeaastal on töötanud meil külalisprofessorina ka Matti Helin Soomest. Varem, kui mujal maailmas õppimisvõimalusi meil veel ei olnud, käidi end täiendamas NSV Liidu muusikakeskustes. Nii lõpetasid assistenttuuri-stažööri Leningradi Konservatooriumi juures Samuel Saulus (juhendaja Boriss Trizno) ning Jaan Õun (Aleksandra Vavilina-Mravinskaja) ja Moskva Konservatooriumis Raivo Peäske (Juli Jagudin).

Küditud on meie flöödimängijaid nii orkestrantide kui ka solistide ja ansamblistidena. Eriala kandepind on 1960. aastatel tunduvalt laienenud ja 80. aastatest alates on lõpetajaid olnud rohkem kui ühelgi teisel instrumendil, samal ajal näib "uputuse aeg" olevat möödas.

**Barokk-traversflöödi eriala** avati 1990. aastal Neeme Punderi eestvedamisel. 1998. aastal sai puhkpilliosakonna esimese ja seni ainsa muusikamagistri kraadi sel erialal Heili Meibaum.

**Oboeklassi** avamiseni jõuti tegelikult alles 1927. aastal, kuigi vastuvõtt sinna oli juba 1919. aastal välja kuulutatud. Kuni 1931. aastani oli selle juhendajaks klarnetist Bernhard Lukk. Seejärel, 1941 kutsuti õppejõuks Riigi Ringhäälingu orkestri oboemängija Mihhail Prokofjev (lõpetanud Peterburi Konservatooriumi Vassili Schuberti juures), kelle tööd



Jaan Tamme nim  
puhkpillikvintett 1981.  
aastal. Vasakult: Rein Karin,  
Ilmar Aasmets, Kalle  
Kauksi, Heldur Värvi ja  
Samuel Saulus.

*Kalju Suure foto*

jätkas tema õpilane Jaan Hargel 1940—1944. Sama liin — õpetajalt õpilasele — jätkus: Hartvig Juksar 1944—1978, Heldur Värvi 1973—1993, Andres Siitan 1993/94. õppeaasta. Alates 1994. aastast juhendab oboeklassi Olev Ainomäe, kes lõpetas Moskva Konservatooriumi ja selle juures ka assistentuuri (Anatoli Petrovi klassis).

Läbi aastakümnete on see olnud suhteliselt väike erialaklass. Tänu Heldur Värvi õpilaste tööle Tallinna Muusikakeskkoolis ja Tartu muusikakoolis ning Thomas Indermühle (Saksamaa) meistriklasside seeriale on huvi oboe vastu viimasel ajal elavnenu.

**Klarneti erialale** pani aluse prof Bernhard Lukk, kes ise oli õppinud Peterburis E. Fidleri juures ja kes õpetas aastatel 1919—1947. Tema klassist kasvas välja dots Juhan Kaljaspoolik, õppejõud aastail 1939—1941 ja 1947—1979. Juhan Kaljaspooliku õpilastest on erialapilli õpetanud Hans Suurväli 1968—1974, Rein Karin vaheaegadega 1974—1990, Kalev Velthut 1989—1990 ja prof Hannes Altrov 1974. aastast. Omakorda Hannes Altrovi õpilane Vahur Vurm töötas osakonnas vaheaegadega 1990—1998. Eriala arengule on kindlasti aidanud kaasa tulevaste õppejõudude osalemine konkurssidel ja edasijõud-

Puhkpilliosakonna õppejõud 1999. aastal. Ees (vasakult): O. Ainomäe, H. Altrov, A. Lepnurm, O. Kasemaa; taga: J. Özerov, A. Ots, M. Sander, N. Punder, R. Peäske, H. Kalas.

*Heiki Kalause foto*





mine mujal. Rein Karin lõpetas assistenttuuri-stažööri Leningradis (Pavel Suhhanov), Hannes Altrov Moskvas Gnessinite nim Muusika-pedagoogika Instituudis (Ivan Mozgovenko), Vahur Vurm samas (Ivan Mozgovenko), lisaks sellele täiendas Hannes Altrov veel end Pariisi Konservatooriumis (Jacques Lancellot).

Klarnet on olnud traditsiooniliselt üks tugevamaid erialasid, andnud terve rea säre-vaid soliste, ansambliste ja orkestrimängijaid. Veel 70. aastatel oli klass osakonna suurim ja järgmisel kümnendil püstiti samal tasemel, edaspidi hakkas aga üliõpilaste arv vähenema ja eriti viimastel aastatel kipub juurdekasv jääma tagasihoidlikuks.

**Fagotiklassiga** alustati 1928. Õppejõud: Andrei Mihhailov (Meri) 1928—1931 ja 1937—1939, Aleksander Kirikal 1931—1935, Mihhail Prokofjev 1935—1936, Leino Ernits 1940—1944, Andrei Meri õpilane dots Sergei Prohhorov 1944—1960; Prohhorovi õpilane Rein Olsper 1960—1985 ja Andres Lepnurm, kes lõpetas Leningradi Konservatooriumi (Grigori Jerjomkin), aastast 1983. Väikesearvulise klassist on tulnud nii väga nõutavaid orkestri- ja ansamblimängijaid. Kuna õppijaid on vähe, vajadus mängijate järele aga suurem, jääb juba töötavatel üliõpilastel õppeasutus pahatilti lõpetamata.

**Klassikalise saksofoni eriala** on prof Olavi Kasemaa (lõpet. Helmut Orusaare ja Juhan Kaljaspooliku klassis) juhendamisel Eesti Muusikaakadeemias 1980. aastast. Ka varem on seda pilli klarneti kõrval episoodiliselt õpetatud, kuid iseseisev klass sellest veel ei tekkinud. Teada on, et 1934. aastal lõpetas Bernhard Luki juures üks ja 1938/39. õppeaastal õppis konservatooriumis kaks saksofonisti. Hiljem õpetasid puhkpilliorkestri dirigentidele saksofoni Hans Suurvälgi aastail 1964—1969 ja Juhan Kaljaspoolik 1968—1973.

Uus eriala on kiiresti arenenud, end kohapeal märkimisväärselt teadvustanud ja ka rahvusvahelisse seltskonda välja rebinud. Selle aluseks peab allakirjutanu pidevat õppimist ja enesetäiendamist meistriklässide, seminaride, konverentside ja kontserdireiside kaudu.

**Metsasarveklassiga** alustas 1919. aastal Aleksander Saarmann, kuid juba järgmisest sügisest võttis seal õpetamise üle legendaarne prof Jaan Tamm (endine Peterburi Konservatooriumi õppejõud) ja tegi seda kuni oma surmani 1933. aastal. Tööd jätkasid tema õpilased Aleksander Tsvetkov veebruarist augustini 1933, Alfred Köheli septembrist 1933 kuni detsembrini 1940 ja dots Mart Paemurru 1941—1972. Ajavahemikel 1972—1979 ja 1982—1990 seisis metsasarve eriala eesotsas dots Uve Uustalu, kes ise lõpetas

Vitali Bujanovski juures Leningradi muusika-kooli ja Mihhail Bujanovski juhendamisel Leningradi Konservatooriumi ning assistent-tuuri. Uve Uustalu kasvandik Kalle Kauksi õpetas aastatel 1979—1982 ja 1990—1992 ning Mart Paemurru õpilane Ado Tamm 1991—1993. Alates 1994. aastast tegutseb (vaheaega-dega) metsasarveklassis külalisprofessorina Kalevi Kulmala (Soome) ja talle sekundeerib assistendina alates 1996. aastast Kaido Otsing (lõpetas Läti Riikliku Konservatooriumi Arvids Klišansi juures).

Metsasarv on mängijate ja küllap ka õpetajate jaoks kapriisne instrument, ilmselt seetõttu on sellel erialal olnud nii paremaid kui ka halvemaid aegu.

Viimane neljast kõige vanemast puhk-pilli erialast Eesti Muusikaakadeemias on **trompet**, mille esimeseks õppejõuks oli prof Julius Vaks (lõpetanud Peterburi Konservatooriumi), kes töötas õppejõuna aastail 1919—1924, 1929—1940 ning 1942—1943. Perioodil 1924—1929 juhendas trompetiklassi Jaan Tamm, 1940/41. õppeaasta teisel semestril asendas professor Julius Vaksi tema õpilane Nikolai Kubli, kes hiljem töötas trompeti-õppejõuna aastail 1944—1958. Ka edaspidi on klassi üle antud õpetajalt õpilasele: dots Helmut Orusaar 1958—1977, Tõnu Tarum 1973—1984 (eriala õppejõud alates 1978. a) ja dots Aavo Ots 1982. aastast (lõpetas lisaks assistenttuuri Leningradi Konservatooriumis Juri Bolšianovi juures).

Seda pilli on meil ikka õpitud ja lõpetaja arvu põhjal otsustades üsna stabiilselt. Kahel viimasel aastakümnel on eriala arengus olnud märkimisväärne osa dots Aavo Otsal, kes on oma koolilisi põhimõtteid rakendanud ka Tallinna Muusikakeskkoolis.

**Trombooniklassi** esimeseks õppejõuks oli prof Jaan Tamm, aastail 1924—1928. Professor Raimund Kull, kes oli sellel erialal lõpetanud Peterburi Konservatooriumi Franz Türneri klassis, töötas õppejõuna aastail 1929—1943. Ajutiselt, 1934. aasta septembrist detsembrini asendas teda Alfred Köheli. Raimund Kulli õpilane prof Paul Karp alustas õppejõuna 1935. aastal ja õpetas pidevalt perioodil 1943—1981. Omakorda Paul Karbi õpilane prof Heiki Kalas (lõpetas Leningradis assistenttuuri Viktor Venglovski juures) on trombooni õppejõud alates 1976. aastast. Rahulikult, ilma suuremate tõusude ja mõõnadena püsinud erialaklass on suutnud täita kohaliku muusikaelu vajadused, kasvatanud südilt kaadrit sümfoonia- ja puhkpilliorkest-ritesse ning -ansamblitesse.

**Tuuba eriala** õpetamine kuulus aastakümneid trombooniklassi õppejõu kohustuste hulka. Alustamise kohta täpseid andmeid pole. Teada on, et 1938/39. õppeaastal õppis seda pilli üks õpilane ja et esimene lõpetaja on aastast 1943. Raimund Kull õpetas tuubat kuni 1943. aastani, Paul Karp aastail 1943—1976; siit edasi Paul Karbi juures tuubaga lõpetanud Riho Mägi aastail 1976—1995 ja alates 1996. aastast magistrant Madis Sander. Tegelikult ei ole "patust puhas" ka Heiki Kalas, kes juhendas Madis Sanderit viimastel kursustel.

Tuubaklassist on tulnud orkestrante ja ansamblimängijaid.

**Löökpilli eriala** (millegipärast on see alati puhkpilliosakonna juurde kuulunud) avamise aastaks on 1931 ja esimeseks õpetajaks Albert Härm (Erm) "Estonia" teatrist. Edaspidisest teame nii palju, et 1939. aastal õpetas orelitundide kõrvalt timpaneid Hugo Lepnurm ja aastail 1939—1940 oli Albert Härmil üks õpilane. 1945—? töötas löökpilli õppejõuna Kristjan Vestre (1949. aastal oli tal kaks õpilast).

1971 avati löökpilliklass taas ametlikult, juhendajaks Matti Reimann, Kalju Terasmaa töötab õppejõuna alates 1972. aastast ja esimene diplom selle eriala lõpetajale anti taas välja 1976. aastal.

Eriala, mis oma kvantitatiivses arengus on läbi teinud suure tõusu ja tagasilanguse, on **puhkpilliorkestri dirigeerimine**. 1920/21. õppeaastal koostatud esimestes õppekavades nähti ette võimalus õppida sõjaväe orkestri kapellmeistriks ja 1938. aasta uutes õppekavades oli välja töötatud puhkpilliorkestri juhtide erikursuse plaan. Teada olevalt õpetas dirigeerimist aastatel 1935—1940 Julius Vaks ja 1940—? Friedrich Tammar. Esimene puhkpillidirigent lõpetas kursuse 1942. aastal. 1945 viidi eriala dirigeerimiskateedri alla, õpetus kestis kuni 1949. aastani. Seejärel jätkus see ainult muusikakoolis. Õpetajateks olid Valfried Jakobson 1945 ja Paul Karp aastail 1945—1949. Uuesti avati puhkpilliorkestri dirigeerimise eriala konservatooriumis 1962. aastal, 1973 lõpetati vastuvõtt stationsaarsesse osakonda, 1991 — kaugõppevormi, küll aga võimaldati 1980.—1990. aastatel pilliõppuritel erandjuhtumil dirigeerimise erialale üle minna ja lõpetada. Eespool mainitud tõusulaine langeb 1960.—1970. aastatesse, kui selle eriala lõpetanute arv oli 54, järgmistel aastakümnetel lõpetas aga ainult neli inimest. Õppejõududeks on olnud Elmar Peäske (1962—1981), Leopold Vigla (1962—1974), Helmut Orusaar (1962—1977), Jaan Kääramees (1963—1968), Erich Loit (1964—1969), Vello Loogna (1972—1988) ja

80.—90. aastatel veel Olavi Kasemaa, Riho Mägi, Priit Raik, Aavo Ots, Ilmar Tõnisson.

Tänaseks on puhkpilli erialal lõpetanud kokku 357.

Kuna puhkpilliklassid on olnud suhteliselt väikesed, on siin õppejõududena tegutsenud põhiliselt ERSO või "Estonia" teatri orkestri solistid. 1950. kuni 80. aastateni oli meie kammermuusikaks keskseks ansambliks **Jaan Tamme nim puhkpillikvintett**, milles mängisid paljud õppejõud. Anti välja mitmeid heliplaate, esineti N Liidus, ja mis tolle aja kohta väga kõnekas — ka välismaal. Umbes kolmkümmend eesti heliloojat on kirjutanud nende jaoks üle viiekümne teose. Oldi omas žanris teerajajateks ja eeskujuks ka noorematele: alates 1980. aastate keskelt püüab sama joont jätkata **Tallinna Saksofonikvartett**. Esinetud on kümnes välisriigis, on antud välja kaks heliplaati, ligi kaksikümmend eesti heliloojat on ansamblile kirjutanud üle kolmekümne teose. Alates 1988. aastast on ansambel ühe maailma suurema klarneti- ja saksofonikeelte ning -huulikute tootja, firma "Vandoren" (Prantsusmaa) reklaamiartistideks. Aavo Otsa juhitud **Brass Academy** ühendab endas enamiku noorematest vaskpillimängijatest ja parematest õppuritest. Esinetud on Eestis, Saksamaal ja Soomes, eelmisel aastal valmis CD. Ansambel on pälvinud juba eesti (peamiselt noorte) heliloojate tähelepanu.

1990. aastatel jõudis ka meile mujal maailmas nii populaarne õppevorm nagu suvekool, kus oma ala spetsialistide juhendamisel õpivad ja mängivad noored muusikud päevad läbi pilli, toimuvad individuaal- ja rühmatunnid, tegutsevad ansamblid ja orkestrid. Lausa käega katsutavat tulu on andnud juba viie aasta vanune Põltsamaa rahvusvaheline suvekool, kolmel suvel on korraldatud noorte vaskpillipäevi Võrus. Neis EMA puhkpilliklassides, mis on kujunenud omaladseteks erialakeskusteks, kus õppejõud tegelevad algõpetuse probleemidega, õpetavad suvekoolides, konsulteerivad muusikakoolide õpetajaid ja õpilasi ning osalevad aktiivselt täienduskoolituse programmis, kindlustavad endale järelkasvu ja sellega ka stabiilse tuleviku.

OLAVI KASEMAA,  
professor

Kui 1919. aastal alustas tööd Kõrgema Muusikakooli lauluosakond, oli esimeseks probleemiks leida õppejõud. Valik oli ju napp.

Esimesteks said: **Mathilde Lüdig-Sinkel** (1882—1953), kes oli õppinud Peterburis prantsuse laulukooli esindaja Mathilde Marchesi õpilase Helene von Schrencki erastuudios; **Leenart Neuman** (1885—1933), kes oli õppinud Tartus Georg Stahlbergi (1866—1942) juures, täiendanud end Milanos ja 1915—1916 Moskva Konservatooriumis, ning **Emmeline Helman**, **Galina Nasimova** ja **A. G. Maltsev**, kelle elukäigu kohta puuduvad andmed.

1920/21. õppeaastal lisandus Peterburi Maria teatri kauaaegne tenor, Eestist pärit **Nikolai Sternberg-Gorski** ja 1923. aastal alustas **Aino Tamm** (1864—1945) oma pikaajalist pedagoogilist tegevust. Tema õpingud algasid Peterburis eraõpetajate juures, 1889—1893 Jossif Borovka eramuusikakoolis Z. P. Gröning-Wilde klassis, seejärel eraviisiliselt O. Sefferi juures, siis Berliinis, Milanos ja Mathilde Marchesi erastuudios Pariisis.

1928. aastal asus tööle **Ludmilla Hellat-Lemba** (1879—1945), kes õppis eraviisiliselt Peterburis Z. P. Gröning-Wilde juures; lõpetas Peterburi Konservatooriumi Carolina Ferni-Giraldoni klassis (itaalia koolkond), täiendas end Milanos, laulis mitu hooaega Itaalia ooperiteatrites, mõned hooajad "Estonias" ja getutses kontsertlauljana koos venda-

de Theodor ja Artur Lembaga Euroopa ja Venemaa suurematel kontserdilavadel.

Samal aastal (1928) asus oma pikale ja väga viljakale pedagoogilisele rajale **Aleksander Arder** (1894—1966), kes oli pärast Riia vaimulikku seminari lauljana end täiendanud kaks aastat Milanos ja Roomas õpetaja A. Disconzi ja Georges Cunelli juures ning kaks aastat Stockholmis prof Karl August Nygren-Klosteri erastuudios, kus teisel aastal töötas kaasõppejõuna.

Nendest faktidest lähtudes saame luua endale pildi meie lauluõpetuse koolilisest mitmepalgelisusest — siin olid mõjutused itaalia, vene, saksa ja prantsuse laulukoolist.

Esimesel tegutsemisaastal ilmes, et huvi selle osakonna vastu on meeletu — võeti vastu 121(!) õpilast. Kuid juba esimesel õppeaastal langes välja pool ja lõpetas sellest lennust kaks, Anette Kanarik ja Margarete Pomerants.

1936/37. aastal, nüüd juba riigistatud konservatooriumis, oli vaid kaks korralist õppejõudu — Ludmilla Hellat-Lemba ja Aleksander Arder. Iga õpilane sai 2 x à 25 minutit eriala ja pianist-repetiitor tuli endal muretseda. Nii abistasid oma kaasõpilasi Eino Uuli Aino Tamme klassis, Linda Saar-Saul Nikolai Sternbergi klassis, Aleksander Arder tasus oma taskust pianistile, kes saatis õpilasi (iga kuu toimusid avalikud õpilasohtud "Estonia" kontserdisaalis!). Erakordseteks lauljate

Ooperiklass: Mozarti "Figaro pulm" "Estonia" laval 1976. Vasakult: Bartolo — Tõnu Valdma, Rosina — Helvi Raamat, Almaviva — Hans Müllberg, Susanna — Sirje Puura, Figaro — Väino Puura.  
*Henno Saarne foto*



partneriteks kujunesid "vabatahtlikud" pianistid Elsa Avesson ja Otilie Valdna. Õpilaste palvele korrigeerida ebanormaalne olukord vastas konservatooriumi valitsus, et mõistab olukorda, kuid ei suuda raha puudumise tõttu kohe aidata.

Ja samas sisaldas näiteks 1938. aastal lauluosakonna lõpetaja eksam järgmisi nõudmisi: lisaks veele ettekantavale palale pidi esitama nimekirja vastava hääleliigi reper-tuaarist (37—53 pala!), millest komisjon võis välja valida 3-4, mis tuli ette kanda heal kunstilisel tasemel (võis kasutada nooti). Eeldati väga suurt iseseisvat tööd, milleks aga olid tol ajal võimelised väga vähesed. Seda olukorda iseloomustab Juhan Aaviku hinnang 1939. aasta lauluosakonna tööle: märgatavalt on tõusnud kunstiline tase, kuid rõhku peaks panema muusikalisele küljele.

Ja nii me leiamegi lõpetanute nimekir-jast vaid üksikuid silmapaistvaid igas aasta-käigus — Marta Rungi (1930), Tooni Kroon (1933), Helmi Betlem (1934), Jenny Siimon (1934), Elsa Maasik (1935), Olga Lund (1936), Aili Müür (1937), Tiit Kuusik, Ott Raukas (1938), Aleksander Pranno (1939), Enna Pärn (Maripuu, 1940).

Samas aga võime kursuseeksamite sooritanute nimekirjast leida nimesid, kes hiljem olid samuti laval suured tegijad — Johannes Lükki, Veera Nelus, Hugo Malms-ten, Paul Mägi, Georg Taleš.

Kuna ajalugu tegi suure "generaal-pausi" ja igasugune normaalne järjepidevus lauluõpetuses lõhuti, tahaksin siin näidata, kuidas arenes meie lauluõpetus tänasesse päeva välja.

**AINO TAMM — Jenny Siimon —**  
Teo Maiste, Mati Palm, Linda Toomsalu,  
Henn Erik, Ludmilla Dombrovska;  
**Mati Palm —** Tarmo Sild, Vilja Sliževski.

\*

**Ooperiklassi etendus: Mozarti "Cosi fan tutte", 1980, TPI Taidlejate Majas. Guglielmo — Rein Taidla, Ferrando — Ants Kollo, Despina — Liina Saari, don Alfonso — Tarmo Sild.**

*Henno Saarne foto*



**ALEKSANDER ARDER —** Tiit Kuusik, Ludmilla Issakova, Ott Raukas, Uno Kreen, Enno Sein, Henn Pai, Hendrik Krumm;

**Tiit Kuusik —** Raimond Alango, Alice Roolaid, Mihkel Sildos, Leili Tammel (lõpet Leningradi Konservatooriumi), Tõnu Bachmann, Jelena Suik, Ester Lepa, Leida Jürgens;  
**Alice Roolaid —** Maarja Haamer, Urve Tauts;  
**Ludmilla Issakova —** Leelo Talvik, Marika Eensalu, Eve Randkivi.

\*

**NIKOLAI STERNBERG — Linda Saul —** Jelena Solovjova, Mare Jõgeva, Aino Kõiv, Tiit Levald, Vivian Kallaste, Kaie Konrad.

\*

**MADE PÄTS — Viktor Gurjev —** Anu Kaal, Ivo Kuusk, Rostislav Gurjev;  
**Ivo Kuusk —** Uku Joller, Riina Aireenne;  
**Rostislav Gurjev —** Pille Lill.

Ja siinjuures peab ära märkima veel ühe liini: Eestis eksisteerisid 20.-30. aastail kaks väga mõjukat erastuudiot — **Amanda degli Abbati** ja **Varvara** (Barbara) **Malama**. Esimeses said oma vokaalse koolituse Karl Ots, Ida Aav-Loo, Milvi Laid, Olga Torokoff-Tiedeberg, Els Vaarman ja Eedo Karrisoo, teise juures Miliza Korjus, Veera Nelus ja Georg Taleš. Kõigist neist kujunesid silmapaistvad lauljad.

Hoolimata sellest, et 1952. aastal Mosk- vast kohale saadetud komisjon eesotsas Gnes- sinite-nim instituudi osakonnajuhataja Natalja Vehbovaga leidis, et häälematerjalid Tallinna Konservatooriumis on tagasihoidlikud ja tulemused samuti. Võime sellele vastukaaluks üles lugeda järgmised nimed: Valentine Hein, Paula Padrik, Aino Külvand, Aleksander Püvi, Lehte Mark, Evald Tordik, Urve Tauts, Ervin Kärvet, Jüri Pärj, Hendrik Krumm, Ivo Kuusk, Margarita Voites, Anu Kaal, Mare Jõgeva, Kaie Konrad, Helvi Raamat, Mati Palm, Maarja Haamer, Illart Orav, Ludmilla Dombrovska, Laine Mustasara, Evi Vanamõlder, Henn Pai, Voldemar Kuslap, Marika Eensalu, Sirje ja Väino Puura, Vera Taleš, Taisto Noor, Leelo Talvik, Vivian Kallaste, Tiit Reinau, Pirjo Levandi, Nadja Kurem, Vello Jürna, Eve Randkivi, Mati Kõrts, Pille Lill, Annika Tõnuri, Rauno Elp, Aare Saal, Riina Aireenne jne. Kui palju silmapaistvaid andeid vaevalt miljonilisel rahval!

Tänu **Made Pätsile**, kes oli osakonna juhataja vaid aastail 1945—1949, on meil kasutada olnud korralik erialaline õppeprog- ramm lääne, eesti ja vene vokaalmuusikast, vastavalt igale hääleliigile ja igale raskus- astmele. Tema lauljahiridus oli pärit Peter- burist ja Berliinist (Jevgenia Zbrujeva, Alma Fohström), Tartusse asunud Helene von Schrencki stuudiost ja Roomast (M. Garroni juurest).

Järgmised osakonnajuhatajad olid Aleksander Arder, Tiit Kuusik, Viktor Gurjev, Ludmilla Issakova, Ivo Kuusk, Ervin Kärvet

ja hetkel Mati Palm. Kui saabus kuuekümnendate "suur sula", avanesid ka edukamatele edasiõppimise võimalused. Milano *La Scala*'sse pääsesid end täiendama Hendrik Krumm, Anu Kaal, Mati Palm, hiljem Helvi Raamat, Tarmo Sild, Väino Puura. Avanesid võimalused osaleda Glinka-nim lauljate konkursil (Hendrik Krumm diplom, Anu Kaal VI koht); korraldati Baltimaade ja Valgevene ning Moldaavia noorte lauljate konkurs (Anu Kaal I, Mati Palm II preemia); 1967. aastal pääses Mati Palm teise voo Viinis korraldatud konkursil "Schubert ja XX sajand".

Viimastel aastatel on võimalused niivõrd avardunud, et igal meil algõpetuse omandanud on võimalus minna end laia maailma täiendama, muidugi juhul, kui leidub sponsor. Ja siin pörkamegi vastu ränka tõsiasja — r a h a !

Allakirjutanul oli võimalus viibida 1997. aasta suvel Londonis ülemaailmsel lauluõpetajate kongressil, kus leedi Janet Baker (*Covent Garden*'i juhtiv *metso* 30 aastat) võttis kokku kõigil kongressi päevadel kõlama jäänud probleemi — ei ole võimalik saada täisväärtuslikuks muusikuks-lauljaks praegu maad võtvas rahanappusest dikteeritud olukorras, kus õpilane saab 2 x à 20 minutit erialatundi nädalas + eraldi tegevus nn *coacheri* (pianist-repetiitor) juures. Selline tegevus on mõeldav edasijõudnute, mingi küpsuse saavutanute puhul, aga mitte algaja õpiaastail.

Ei ole kahtlustki, et eespool toodud pikk nimekiri meie toredaid lauljaid on väga suurel määral kujunenud tänu mitme inimese koostööle. Kui ruttu ja hästi keegi oma "pilli" leiab ja kujundab, sõltub erialaõpetaja ja õppija koostööst. Kuid see, milline muusik õppijast saab, sõltub väga suurel määral pianistist-repetiitorist, kes on n-õ laulja dirigendiks,

muusikasse viijaks igas mõttes. Sellistele suurte kogemustega pianistidele nagu Tarsina Alango, Therese Raide, Frieda Bernštein, kes aastakümneid töötasid käsikäes ühe-kahe lauluõpetajaga, peavad tänulikud olema mitme põlvkonna lauljad.

Hetkel on sellega probleeme, kuid siiski ei ole olukord veel päris troostitu — 3 x à 45 minutit eriala on 60 protsendi ulatuses kindlustatud pianisti-repetiitori osalusega. Küll aga tuleb individuaaltöök pianistiga leida kas abivalmis kursusekaaslane või sponsor.

Aastaid (alates 1958/59. õ-a) on tegutsenud konservatooriumi laulu eriala ettevalmistusosakond, mis on andnud meile Margariita Voite, Mati Palmi, Evi Vanamõldri, Rostislav Gurjevi, Taisto Noore, Monika Suti jne. Ka sellele tegevusele seab edaspidi suure takistused rahapuudus.

Ajast aega on rahaprobleemidest sõltuv olnud ooperiklassi töö. Kui Sergei Mamontov (Moskva Suure Teatri repetiitor) asus 1925. aastal töö kõrvalt "Estonia" teatris ooperiklassi juhendamiseks, piirdus see vaid ooperipartiide ja ansamblitega, see oli ilma lavalise tegevuseta. Õpilaste vähese osavõtu tõttu (*sic!*) katkes töö, kuni 1931. aastal võttis Aleksander Arder ülesandeks tuua lavale Mozarti ooperi "Figaro pulm". See unistus sai täismahus teoks aga alles Arne Miku eestvedamisel 1976. aastal!

Toona kanti ette vaid I vaatus. 1934. aastast alates juhtis ooperiklassi Hanno Kompus, kelle käe alla toodi publiku ette katkendeid ooperist. Samas vaimus jätkus töö pärast sõjaaegses ooperiklassis, kus näitejuhitööd tegi tšellistiharidusega Georgi Tugolessov ja muusikaline juht oli Tiiu Targama.

Ooperiklassi etendus:  
Puccini "Gianni Schicchi",  
"Estonia" Talveaeg, 1998.  
Betto — M. Jakobson,  
Gianni Schicchi — R. Elp,  
Marco — A. Tammel;  
taga: Nella — H. Veskus,  
Ciesca — E. Rand,  
Gherardo — V. Horupenko,  
Simone — A. Anger,  
Zita — T. Kozlova.  
Hemo Saarne foto



Muutus tuli kuuekümnendal, kui "Estonia" eesotsas Udo Väljaotsa, Paul Mägi ja Neeme Järviga hakkas rakendama võimekamaid üliõpilasi — Urve Tautsi ja Hendrik Krummi, kelle diplomilavastuseks sai Bizet' "Carmen", kus Micaëlat laulis I kursuse üliõpilane Maarja Haamer (kes muide laulis 38 etendust seda rolli tasuta, sest seadus nägi ette üliõpilasele vaid statisti tasu 1 rbl 20 kop etenduse pealt!).

Udo Väljaotsa juhendamisel toodi välja täisväärtusliku etendusena Mozarti "Cosi fan tutte" 1966. aastal Kadriorus kunstimuuseumis (Maarja Haamer, Anu Kaal, Evi Vanamölder, Ivo Kuusk, Henn Eerik, Mati Palm), mida mängiti mitmeid kordi (väikese keelpillide koosseisuga).

Sensatsiooniliseks kujunes 1976. aastal Mozarti "Figaro pulm" "Estonia" laval Arne Miku lavastuses ja Vallo Järvi dirigeerimisel, sest ooperiklassis oli jällegi "saagirikas" aeg — Sirje ja Väino Puura, Helvi Raamat, Hans Müllberg, Marika Eensalu, Taisto Noor, Väino Karo ja Ants Kollo.

"Estonia" lavale jõudsid veel nii mõnedki, näit 1973. aastal Britteni "Väike korstnapühkija" (Arne Miku lavastus, dir Tõnu Kaljuste), Mozarti "Bastien ja Bastienne" 1982. aastal (Endrik Kerge lavastus, dir Eri Klas). Hiljem hakkasid lavastused taanduma küll Tallinna Õpetajate Majja (1984. aastal

Cimarosa "Salaabielu"; vähendatud orkester, dir Kirill Raudsepp), küll Matkamajja 1999. aastal Menotti "Telefon"; (vähendatud orkester, dir Illis Norman-Reintam) ja nüüdseks "Estonia" Talveaeda, kus Arne Mikk, Ellen Maiste ja Ene Rindesalu on välja toonud hulga lavastusi ja seda vaid klaveri saatel. Talveaed on kaunis ja hubane, kuid ooperi tegemiseks täiesti sobimatu paik. Lauljad ei ole aastaid saanud orkestriga laulmise kogemust ja kui nad siirduvad suurele lavale, kus on silmitsi suure auditooriumiga ning tundmatu partneri — orkestriga, tuleb valus tagasilöökk. Oskus kuulata orkestripille vajab kogemust, seda mõtet rõhutas ka tänavune riigieksami komisjoni esimese Eri Klas.

Loodame, et Eesti Muusikaakadeemia uus õppehoone võimaldab ka selle lauljate unistuse täitumise.

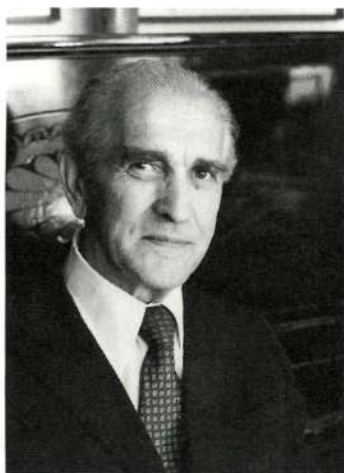
P. S. Tänan Mihkel Sildost, kelle kogutud materjal võimaldas seda artiklit kirjutada.

TIIU LEVALD,  
dotsent

Ooperiklass 1999. aastal Lortzingi "Ooperiproovi" etenduse puhul. Taga seisab lavastaja Arne Mikk kontsertmeister-repetiitor Ellen Maistega.



Ennesõjaaegses Tallinna Konservatooriumis muusikateadust erialana ei õpetatud, kuigi kõigi erialade õppekavad sisaldasid muusikateoreetiliste ainete tsükli ning kõrgemal kursusel loeti ka muusikaajalugu. 1940. aastal kirjutas Karl Leichter ühes järjekordses tollase muusikaelu probleeme käsitlevas artiklis: "Jääb mulje [- - -], nagu ei oleks eesti muusikaajaloo alal midagi uurida ja muusikateaduslike probleemide tundmisest midagi



Karl  
Leichter.  
Kalju Suure  
foto

kasu; niivõrd on need unustatud. Sel on aga omad tagajärjed, mida võib märgata praegu ja mis üha enam annab end tunda tulevikuski.<sup>1</sup> Tagajärgedena nägi ta, et ei osata muusika üle arutleda, seda seostada teiste elualade ja teiste kunstidega; muusikaajaloost tuntakse ainult klassikalist ajastut ja sedagi pealiskaudselt; hoopiski ei tunta eesti muusikat ja ei osata ka seda tutvustada. Leichter pani ette, et üksikuid muusikaliste probleemide vastu sügavamat huvi tundvaid noori tuleks saata välismaa ülikoolidesse muusikateadust õppima. Eestis aga pidas ta oluliseks muusikateaduse õpetamist just Konservatooriumis. See artikkel ilmus juuni alguses, sama kuu lõpus tulid Nõukogude väed.

Leichteril plaan langes viimases punktis ühte tollal Nõukogude Liidus välja kujunenud süsteemiga — erinevalt Lääne-Euroopast,

kus konservatooriumid jäidki interpretide kooliks ja muusikateadus arenes ülikoolide juures. Ka Tallinnas alustati varsti pärast võimuvahetust Konservatooriumi ümberkujundamist (tegelikkuseks sai see pärast 1944. aastat) ning esialgu juhtis muusikateadusealast tööd **Karl Leichter** ise, õpetama kutsuti ka Tartust juba tuntud rahvamuusikauurija **Herbert Tampere**. Ajad aga ei soosinud humanitaarteaduste viljelemist, eriti mingi uue valdkonna juurutamist. Moskva jäigad õppekavad, kirjandusvahetuse puudumine ja 1940. aastate lõpu repressioonid olid muusikateaduse erialale palju laastavamad kui teistele. Sest paraku on mitmed olulised muusikateaduse valdkonnad, eriti ajalugu ja esteetika/filosoofia, ideoloogilised alad, kuigi mingil määral saab seda varjata ja rõhutada nn puhast muusikat. Kes on sirvinud muusikateaduse eriala diplomitoid, teab, et üldiselt püüti ohtlike teemasid vältida. Palju kirjutati muusikaanalüüse, heliloojate loomingu ülevaateid, ka rahvamuusikast. Moskvas ja Leningradis, kus meie inimesed ennast täiendamas käisid, olid huvitavamad õppejõud just teoreetikud.

Aastaid õppisid muusikateadlased koos heliloojatega. Erialade õppekavad olid üsna sarnased, ainult uut muusikat ei pidanud muusikateadlaseks pürgijad kirjutama. Sellel olid omad head ja halvad küljed. Hea oli kindlasti, et õpiti palju praktilisi muusikalisi oskusi. Eriti võitsid (ja võidavad praegugi) mõlema väikese eriala üliõpilased sellest, et isegi rühmatundides on töö peaaegu individuaalne, suurest hulgast individuaaltundidest rääkimata. Mis aga kippus segaseks jääma, oli oma eriala käsitöö. Muusika uurimine on siiski hoopis teine tegevus kui muusika kirjutamine, isegi kui võtame ette suhteliselt kompositsioonilähedase analüüsi. Mitmeid spetsiifilisi oskusi nõuab ajaloomaterjalidega tegelemine, rahvamuusika uurimine ja paljud teised kitsamad muusikateaduse valdkonnad. Kõiki neid seob aga ühendav käsitööoskus — uurimis- ja kirjutamisoskus. Mida ja kuidas üldse uurida. Kuidas valida ja liigendada probleemi, kuidas töötada kirjandusega, mismoodi esitada oma mõtted loogilises ja täpses sõnastuses, kuidas oma kirjatöö üles ehitada? Seda küsimuste rida võiks pikalt jätkata. Just need oskused on väga erinevad praktilise muusika ja ka helilooja esmastest käsitööoskustest. Helilooja peab oma kõlakujutluse paberile või lindile saama, kõik olulised probleemid lahendab ta helides. Muidugi tore, kui ta sinna juurde ka arukat juttu räägib, aga magedat muusikat sellega ei päästa. Muusikateadlase käsitöömaterjal on sõna, ta eneseväljendusvorm on artikkel, ettekanne, loeng, raamat. Mõtlemise

<sup>1</sup> Karl Leichter. Muusikaelu tasakaalutus ja muusikateadus. Valik artikleid. "Eesti Raamat", Tallinn, 1982, lk 73—76.

ja sõnalise väljenduse arendamiseks jällegi on vaja lugeda, kirjatöid teha ja neid analüüsida, lasta oma kirjutisi teistel lugeda ja parandada, ikka uuesti kirjutada. Muusika tundmine on enesestmõistetav, isegi kui uurimistöö otseselt nootidega ei tegele, aga sellest ei piisa.

1989. aastal otsustas Eesti Muusikaakadeemia (tollal veel Tallinna Konservatooriumi) juhtkond eraldada muusikateadlased omaette kateedrisse. **Muusikateooria kateeder** oli juba hõlma aega olemas, aga selle põhiülesanne oli moodlitada kogu Konservatooriumi teoreetiliste üldainete eest — solfedžod, harmooniad, polüfooniad, analüüsid. Uue **muusikaajaloo kateedri** põhiülesandena nähti suuresti muusikaajaloo õpetamist, lisaks rahvalooming, ja ajuti kuulus sinna kogu kooli üldhumanitaarainete plokk (mõned aastad pärast marksismi kateedri sulgemist). Osakonna juhatajana aga oli minu jaoks esmane võtta midagi ette muusikateaduse erialaga. Selge oli, et kursusetöödest peab saama samasugune keskne ja töömahuikas aine nagu on pillimängijatel eriala. Samuti see, et kursusetöö peab sisaldama muusika või muusikaelu uurimist, mitte ainult mõne targa raamatu ümberkirjutamist. Paar esimest aastat kulus proovimisele, kuni kujunes proseminaride süsteem — kahel esimesel aastal kirjutatakse semestritöö erinevates ainevaldkondades ja erinevate õpetajate juhendamisel, seejärel valitakse lõputöö teema ning semestritöödeks esitatakse tulevase ühtse töö osad. Kuna muusikateaduse üliõpilasi on vähe, oleme seni võinud lubada lüksust, et kõiki töid loevad ja arutavad peaaegu kõik õpetajad. 1995. aastal otsustas juhtkond liita muusikaajaloo ja muusikateooria kateedri ja moodustada **muusikateaduse osakonna**, kuid juba enne osalesid proseminarides tihti ka teiste erialadele õpetavad muusikateadlastest õppejõud, kes sageli töid juhendasid. Praegu on kujunenud seda tööd kandvaks tuumikuks **Kristel Pappel, Toomas Siitan, Vaike Sarv, Margus Pärtlas, Mart Humal, Merike Vaitmaa** ja allkirjutanu, algaastatel oli aktiivne osaleja veel **Jaan Ross**.

Kas sel tööol on tulemusi? Õpetamine on pika taktiga tegevus ja esialgu näeme muutusi osakonna sees, näiteks sirvides korralikult trükitud seminaritööde virnu ja kõndides raamatukogus lõputööde riivli ees. Siiski, viimasel Muusikateaduse Seltsi Tartu päeval selle aasta aprillis esitlesime kahte asja ilmunud raamatut, mis koolitööst alguse saanud. Vaike Sarve ja Maarja Kasema (praegu viimase aasta üliõpilane) "Setu hällitused" kasvas välja rahvamuusikaalasest semestritööst. Heidi Heinmaa "Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.—17. sajandil" on tegelikult veidi parandatud ja tublisti täiendatud magistritöö, mis omakorda kasvas välja

eesti vanemat noodimaterjali käsitletud diploomitööst, kaitstud 1994. aastal. Mitmeid töid on ümber töötatud artikliteks TMKs ja veel rohkem esitatud Muusikateaduse Seltsi ettekandekoosolekutel.

Juba sai nimetatud üks magistritöö. Magistrantuur tervikuna on veel üsna värske õppevorm, avatud 1993. aasta sügisel. Kogu nõukogude aja jooksul oli meie muusikateadlastel veskikivina kaelas nõue teha kandidaadikraad, kirjutada mingi uurimus. Raskeks tegi asja see, et Eestis muusikateaduse alal aspirantuuri polnud ning muusikateaduslikke töid kaitsta ei saanud. Töö enda võis küll siin teha, kuid kaitsta ja eksamid anda tuli ikkagi eksternina Moskvas, Leningradis, hiljem ka Vilniuses. Töö pidi olema vene keeles. Tulemuseks oli see, et vähesed üritasid, üksikud visamad sõid ennast asjaajamise müürist läbi. Minul kulus lõpetamisest kandidaadikraadi kaitsmiseni kümme aastat ning ma olin suhteliselt väga heas olukorras, kuna töökoht Teaduste Akadeemia alla kuulunud Keele ja Kirjanduse Instituudis võimaldas mul dissertatsiooni teha põhitööna. Sageli pandi kahtluse alla kraadi vajalikkus ja õigusega. Nii et magistri- ja doktoritööpe avamine oli meile elulise tähtsusega. Võime ju kuulutada, et kraade pole vaja, aga akadeemilise maailma silmis kõlaks see üsna veidralt. Magistri- ja doktoritöö tegemine on protsess, mille käigus toimub nii uurimistöö õppimine kui ka tegelik töö ise. Esialgu töötab algaja uurija koos kogunud juhendajaga, iga astme kraad tähendab ühtlasi õigust juhendada nooremaid. Sirvige uue soome muusikaajaloo kirjanduse loetelu — ridamisi litsentsaadi- ja doktoritööd. Kui keegi mulle räägib uue eesti muusikaloo vajalikkusest, tahaksin ta kohe viia meie vastava riivli juurde. See on väga lühike. Ja sama lugu on kõigi muusikateaduse valdkondadega. Praeguseks on oma töö kaitsnud neli muusikateaduse magistrit: **Kristel Pappel** ("Muusikateater Tallinnas XIX sajandi esimesel poolel"; 1995), **Heidi Heinmaa** ("Tallinna kantorigid ja nende roll linna muusikaelus 16.-17. sajandil"; 1997), **Anneli Remme** ("Semi-ootiline ooperianalüüs Jean-Jacques Nattiez' meetodi alusel: Eino Tambergi "Cyrano de Bergerac"; 1998), **Tarmo Pajusaar** ("Lauluhääle vibraato parameetrid ja nende mõõtmine"; 1999). Kaks esimest töid on avaldatud raamatutena sarjas Eesti Muusikaloo Toimetised (nr 2 ja nr 4), teistest on ilmunud artikleid. Doktorantuur avati alles 1996. aastal, seega lõpetanust me veel rääkida ei saa. Järgmisel juubelil loodetavasti võime näidata juba meil doktoritööna kaitstud pakse raamatuid.

URVE LIPPUS,  
professor,  
muusikateaduse osakonna juhataja



Kogu oma tegevusaja jooksul on Tallinna Konservatoorium, praegune Eesti Muusikaakadeemia, olnud Eestis keskne muusikateoreetiliste teadmiste andja. Konservatooriumi algaastail õpetasid teoreetilisi aineid enamasti heliloojad — Peeter Süda, Adolf Vedro, hiljem Heino Eller ja teised. Pärast Teist maailmasõda asutati **muusikateooria kateeder**, mis tegutses aastail 1944—1977 ja 1982—1995. Seda on juhatanud heliloojad **Hugo Lepnurm, Alfred Karindi, Aado Velmet, Villem Reiman, Edgar Arro, Harri Otsa ja René Eespere** ning muusikateadlased **Andres Pung ja Mart Humal**. Erinevalt enamikust teistest kateedritest pole aga teoriakateeder kunagi olnud erialakateeder; selle peaaeslane on olnud muusikateoreetiliste üldainete õpetamine. Alates 1995. aastast täidab seda ülesannet muusikateaduse osakonna juures tegutsev muusikateoreetiliste üldainete lektor.

Traditsiooniliste muusikateoreetiliste ainetena on meil alati õpetatud solfedžot, harmooniat, polüfooniat ja muusikalist vormiõpetust, mis nii või teisiti on kohustuslikud kõigi erialade üliõpilastele. Olenevalt erialast õpitakse vastavaid aineid kas pikemate või lühemate kursustena. Nii näiteks on polüfoonia enamikul interpreteerivatest erialadest ette nähtud pooleaastase üldkursusena, kompositsiooni, muusikateaduse ja koorijuhtimise eriala aga kahe eraldi kursusena — renessansiajastu range stiili polüfoonia ja vaba stiili polüfoonia (viimases on kesksel kohal fuugaõpetus). Heliloojatele ja eriti muusikateadlastele on mõeldud juba paarkümmend aastat õppeplaanis olev muusikateooria ajalugu.

Kui varasematel aastakümnetel õpetati meil muusikateoreetilisi aineid peamiselt vene koolkonna traditsioonidele tuginedes, siis viimastel aastatel on püütud arvestada ka Lääne-Euroopa ja Põhja-Ameerika kogemusi. See on eriti oluline sellepärast, et aastakümneid suuresti muust maailmast isoleeritud vene muusikateooria on paljuski stagneerunud ja ajast maha jäänud. Samas on niisugune ümberorienteerumine kaunis vaevarikas ning pikaldane protsess, mis nõuab õppejõududelt pidevat enesetäiendamist ja paljuski lausa ümberõppimist. Seetõttu on meil alles viimastel aastatel alustatud selliste tänapäeval laialt levinud (kuid meil seni peaaegu tundmatute) muusikateoreetiliste ainetega õpetamist, nagu seda on tonaalse muusika kontrapunktilis-lineaarne analüüs (nn Schenkeri analüüs) ja atonaalse muusika analüüs hulgateooria meetodil.

Kuigi muusikateaduse erialal on aastakümnete jooksul kirjutatud hulk teooriaalseid diplomitöid, on meil sel alal tiptaseme saavutanud vaid vähesed, mistõttu on ka järelkasvu probleem küllaltki terav. Seni ei ole meil veel kaitstud ühtki muusikateooriaalast magistri- ega doktoritööd, ka sellealaseid bakalaureusetöid on viimastel aastatel vähe kirjutatud. Seitsmekümnendail ja kaheksakümnendail aastail täiendasid mitmed Tallinna Konservatooriumi lõpetanud muusikateadlased — praegused EMA õppejõud (Andres Pung, Margus Pärtlas ja Mart Humal) — end teooria alal Leningradi Konservatooriumi aspirantuuris professor Rein Laulu juures, kaitstes seejärel kandidaadi väitekirja (1981. aastal Mart Humal Heino Elleri harmooniast ja 1992. aastal Margus Pärtlas Eduard Tubina sümfooniast). Praegustest EMA muusikateaduse eriala magistrantidest on valinud oma töö teema teooria alalt Mart Jaanson (Stravinski "Aabraham ja Iisak") ning Saale Kareda (Arvo Pärdi kompositsioonitehnika), samuti kavandab teooriaalast tööd doktorant Kerri Kotta. Just nende hulgast loodame esialgu täiendust oma nappidesse ridadesse. Sümpoosonitaoline on seejuures asjaolu, et nii Mart Jaanson kui ka Kerri Kotta on juba diplomeeritud heliloojad. Selles võib näha jätkumas traditsioonilist tihedat seost nende kahe eriala, kompositsiooni ja muusikateooria vahel, kuid seejuures senisest kõrgemal professionaalsel tasemel (kuivõrd eelnimetatud heliloojad-

**Muusikateadlased teel konverentsile  
Jumalasse 1991: Maris Männik (Kirme), Tiina  
Vabrit, Anneli Remme, Kristel Pappel, Rauno  
Remme (helilooja), Mart Humal, Outi Jürhämä  
(Soome) ja Urve Lippus.  
Kalju Suure foto**



teoreetikud Peeter Südast René Eespereni on ettevalmistuselt siiski eelkõige heliloojad, mitte muusikateadlased).

Muusikateooria edasiseks arenguks Eestis on suur tähtsus erialastel rahvusvahelistel sidemetel. Kõige tihedamad kontaktid on meil kolleegidega Helsingi Sibeliuse Akadeemia kompositsiooni ja muusikateooria osakonnast, mille iga kahe aasta tagant korraldatavaid seminare "Muutuv muusikateooria" oleme külastanud 1993. aastast alates. Kuid eesti muusikateoreetikute tähtsaim rahvusvaheline algatus on Tallinnas seni kahel korral (1996. ja 1998. aastal) peetud konverents "Heliteos kui probleem" (esimese konverentsi ettekanded on ka juba trükitis ilmunud). Kui esimese konverentsi külaliste ring piirdus veel meie lähinaabritega Soomest, Leedust ja Venemaalt, siis teisel konverentsil esines lisaks naabritele juba ka mitmeid oma ala tippteadlasi Inglismaalt, Ameerika Ühendriikidest ja Kanadast.

Oma viimase aasta ettevõtmistest võiksime nimetada kaht sel kevadel Tallinnas toimunud üritust: professor Rein Laulu 60. sünnipäevale pühendatud ettekandekoosolekut 20. märtsil ja Arvo Pärdi teoste analüüsi seminari 1. aprillil. Rein Laulu juubelikoosolekul esinesid peale juubilari enda ka tema kolm eelmainitud õpilast (Andres Pung, Margus Pärtlas ja Mart Humal), samuti ka "kolmanda põlvkonna" esindajatena Mart Jaanson ja Kerri Kotta. Viimati mainitu ja Saale Kareda esinesid ka Arvo Pärdi teoste analüüsi seminaril. Teatud kvaliteetivset nihet meie muusikateooria arengus märgib muuseum asjaolu, et just nendel üritustel kõlanud ettekannetes rakendati meil esimest korda iseseisvalt Schenkeri analüüsimeetodit.

MART HUMAL,  
professor

## KOMPOSITSIOONIOSAKOND

### Elektronmuusika erialast

Eesti elektronmuusikal on juba küllalt pikk ajalugu. Esimesed kompositsioonid, mille loomisel oli kasutatud elektroonilisi vahendeid (süntesaatorid, sämplerid ja helimuundurid, millega saab mikrofoni kaudu lindistatavaid helisid tundmatuseni muuta), ilmusid Sven Grünbergi ja allkirjutanu „sulest“ — tegelikult just mitte sulest vaid makilindilt — juba 70. aastatel. Grünberg kasutas TPI üliõpilaste tehtud süntesaatorit ja mina Eesti Raadio ning „Melodija“ studio pulte, filtreid, magnetofone ja kajamasinaid. Tol ajal ei olnud sellise muusika tegemist õppida küll mingit võimalust. Raudse eesriide lödvenedes käisid siinsed „elektroonikud“ küll Saksamaa, küll Prantsusmaa, Rootsi ja USA stuudiotes, kuid siinsest õppimisest ei olnud mõtet unistada. Liiga kallis on selline aparatuur ja elektroonilise muusika renomee liiga madal, et teda tõsiselt võetaks. Nüüd aga on üle ootuste lihtsalt need võimalused avanenud ja EMAs elektronmuusika studio loodud!

Elektronmuusika eriala on loomulikult kõige noorem eriala EMAs. Esimesed üliõpilased, kes täie õigusega seda oma erialaks võivad nimetada, võeti vastu 1997/98. õppeaastal. Studio loodi küll juba 1995. aastal ja seadistati sama aasta sügisel, kuid elektronmuusika eriala polnud siis veel kinnitatud. Studio ametlik avamine toimus 17. oktoobril 1995 ja seal asusid õppejõududena tööle Lepo Sumera ja Rauno Remme. Edaspidi lisandus veel tehnikuna Koit Pärna ja konsultandina Arian Levin, kes samal ajal on ise selle eriala üliõpilane. Esimene poolaasta kulus õppejõududel enda arvutiprogrammidega kurssiviimiseks, õppeplaanide koostamiseks, studio aparatuuri häälestamiseks ja muuks selliseks ettevalmistavaks tööks. Muu hulgas korraldati ka meistrkursusi ja valmistati Mari Vihmandit ja Toivo Tulevit ette õppimiseks *Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon*'is ja Kölni Muusikakõrgkoolis sellel erialal. Praktiline õppetöö algas studios 1996/97. õppeaastal. Seal sai õppida neid õppeaineid, mis on praegugi eriala kõrval kõige olulisemad — arvutiõpetust, arvutinotatsiooni, helirežiid, helisünteesi. Olemata stuudiona veel täiesti valmis, võttis studio juba osa "NYYD"-festivalist (Rauno Remme „Gen Ision“ ja Lepo Sumera — Patrich Scheyderi elektroakustilised improvisatsioonid).

Elektronmuusika studio loomisest teaks kõige pikemalt rääkida Marje Lohuaru, tänu kelle aktiivsele tegevusele selle rajamine üldse võimalikuks osutus. Nimelt pole selle studio aparatuuri ostmiseks Eesti riigi ja EMA eelarvest peaaegu et sentigi kulutatud. Euroopa Liidu PHARE-TEMPUSE abiprogrammi raames valmistas EMA ette projekti:

“Kaasaegse muusika õppeaine ja õpetamise metoodika väljaarendamine”, mille üheks olulisemaks osaks oli elektronmuusika stuudio rajamine ja ka vastava eriala väljaarendamine meie regioonis. EMA koostööpartneriteks said Kölni Muusikakõrgkool ja *Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon*. Selleks, et stuudio rajamine oleks kindlustatud, konsulteeris meid pidevalt kaks kaastöötajat Kölnist — prof Hans Ulrich Humpert ja sealse stuudio tehnik Marcel Schmidt. Tema oli ka see mees, kes lausa ise käis siin juhtmeid tinutamas ja programme installeerimas. Alguses paistis see raha ja aja raiskamisena, kuid tegelikult oli sellest koostööst suur kasu, sest meist keegi polnud sellise stuudio sisseseadmisega varem tegelema.

Esimesed erialaüliõpilased astusid sisse 1997/98. õppeaastal. Järgmisel õppeaastal oli aga meie erialale juba üsna suur konkurss. Täna on elektronmuusika stuudio üliõpilaste ja õppejõudude loomingu toimunud juba kaks kontserti. Mõlemad „Estonia“ Talveaias ja seda koostööd on meil kavas jätkata.

Kuigi meil on tegus koostöö Kölni ja Lyoni stuudioga, on meie õppesüsteem natuke erinev nendest kõrgkoolidest. Kui nende stuudiote üliõpilastelt ei nõuta mingite tehniliste teadmiste omandamist, siis meil on see, vastupidi, just üks esimesi nõudmisi. Saksa- ja Prantsusmaa stuudiotest vaadeldakse elektronmuusika heliloojaid kui „valgete kinnastega esteetiliste helimaalingute kompo-

neerijat“. Ta peab küll oskama väljendada, millist kompositsiooni ta ette kujutab, kuid selleks on stuudios olemas tehnik, kes siis selle kirjelduse järgi tolle helimaalingu „realiseerib“ ehk vormistab. Ta on justkui interpreet „tavalises“, akustilises muusikas. Nii nende kui ka stuudiote nimed on ju ka alati näiteks CD peal kirjas. Meie aga nõuame oma stuudios iseseisva töö oskust. Meie arvates annab tehnilise köögipoole tundmine ka fantaasiat juurde, mida üldse oleks võimalik kõlaliselt ette kujutada. Elektronmuusik alustab ju sellest, et loob kõigepealt kõlad („soundid“) ja siis nendest kõladest kompositsiooni. Siin tekivad uued kompositsioonireeglid ja teised võimalused võrreldes akustilise muusikaga.

Mis siis ootab meie eriala lõpetajat? Kõigepealt loodan, et loominguuline töö. Aga kuna nad saavad teadmisi ka helirežiinst (helilindistamisest), tunnevad arvutinotatsiooni, omandavad stuudiotöö kogemusi, kõike, mis piltlikult ühendab helisid ja elektrit, loodan, et tööta nad ei jää!

LEPO SUMERA,  
professor,  
elektronmuusika stuudio juhataja

Elektronmuusika stuudios. Ees: õppejõud Lepo Sumera ja Rauno Remme;  
taga: tehnik Koit Pärna ja konsultant Arian Levin.  
*Harri Rospu foto, juuni 1999*



## DIRIGEERIMISOSAKONNA KIJUNEMISEST

Eesti koorilaulukultuur ja selle hea tase on tänapäeval teada juba mitmel mandril. Eks ole ka erihariduse saanud eesti koorijuht hea seisnud meie rahvusliku laulupidude traditsiooni hoidmisel ja selle kandumisel homsesse päeva. Koorijuhtimise kateedri osa on siin olnud kahtlemata suur.

Tallinna Riiklikus Konservatooriumis loodi koorijuhtimise kateeder 1944. aasta sügisel kolme üldtunnustatud koorijuhi, Tuudur Vettiku, Gustav Ernesaksa ja Jüri Variste initsiatiivil. Esimeseks kateedrijuhatajaks sai Tuudur Vettik. 1946. aastal korraldati kogu kateedri töö ümber üleliiduliste õppeplaanide kohaselt. Uueks kateedri juhatajaks sai Jüri Variste. Prestiizikas professorite "triumviraat" Tuudur Vettik, Gustav Ernesaks ja Jüri Variste pani oma tegevusega Tallinna Konservatooriumi koorijuhtimise kateedris tugeva aluse kogu eriala õppetööle. Nad on eesti koorijuhtide koolkonna rajajad, kelle erinevatele, jõulistele, üksteist täiendavatele natuuridele toetub kogu meie professionaalse koorijuhtide ettevalmistuse kul ja areng läbi aastakümnetel. Samas tehti selles valdkonnas midagi väga olulist Tallinna Konservatooriumis juba selle esimestel aastakümnetel. Hindamatuid teeneid on selle mõtte ja idee algatajal ja ka esimesel realiseerijal professor **August Topmanil**, kes oli üks Tallinna Kõrgema Muusikakooli rajajaid. Oreliklassi õppejõuna suunas ta paljusid oma õpilasi ka üldharidusliku kooli muusikaõpetaja ja koorijuhi erialale. Tema käe alt on välja kasvanud terve rida võimekaid ja oma töösse jäägitult kiindunud, suure missioonitundega koorijuhte-koolimuusikuid: Tuudur Vettik (1926), Peeter Laja (1928), Johan Tamverk (1929), Gustav Ernesaks (1931), Dionysos Orgussaar (1931), Voldemar Tomingas (1931) jt. Kõik nad töötasid keskkoolides või gümnaasiumides lauluõpetajatena, olid väljapaistvad koorijuhid. 1937. aastal leiame juba Gustav Ernesaksa nime Konservatooriumi koolimuusika eriala õppejõudude nimekirjast. Ka koolimuusika, õigemini keskkooli laulu- ja muusikaõpetajate klassi avamise algatajaks Tallinna Konservatooriumis oli professor August Topman. Vahetult enne sõda lõpetasid Ernesaksa juures koolimuusika eriala Jüri Variste, Artur Vahter ja Els Aarne.

Kui jälgida ka põgusalt 1944. aastal loodud koorijuhtimise eriala õppetöö sisulist korraldust läbi aegade, torkab silma üks väga oluline taotlus — seostada koorijuhi erialane

suunitlus koolimuusika-alase pedagoogilis-metoodilise ettevalmistusega. See on olnud elu nõue, mida väga hästi tajus ka kunagi professor August Topman. Sõjajärgsetel aastatel on kateedri õppeplaan ja programme mitmeid kordi korrigeeritud ja muudetud, kuid alati on, tõsi küll, erinevas mahus ja vahekorras, koos eksisteerinud koorijuhi ja muusikaõpetaja erialased poolused. Kuigi täna on EMAs kaks erinevat osakonda (dirigeerimine ja koolimuusika), on igal koorijuhtimise eriala üliõpilasel ka nüüd head võimalused saada oma erialane ettevalmistus samal põhimõttel. Kui katsuda leida mingit järjepidevust nimetatud kahe erialase suuna pidevas arengus, tuleb selle alglätet otsida August Topmani ja Juhan Aaviku juurest. Koorijuhtimise eriala õpetamise areng on kulgenud järgmist rida pidi: August Topman — Tuudur Vettik, Gustav Ernesaks, Jüri Variste — uuenduste- ja reformimeelse Arvo Rataspea kaudu tänaste õppejõududeni välja.

Pedagoogilise liini olulisteks "mootoriteks" võiks pidada August Topmanit ja Juhan Aavikut — Riho Pätsi — Heino Kaljustet ja Ene Üleoja.

Nimetatud õppejõud on TK koorijuhtimise kateedri eri ajajärgude vaieldamatud autoriteedid, kes oma tööga koorijuhi ja muusikaõpetaja ning pedagoogilise tegevusega koorijuhtimise kateedris on kujundanud, mõjutanud ja vorminud kogu eesti koorimuusika traditsiooni.

Mõningaid stihhe meie kolme suure koorijuhi professorite Tuudur Vettiku, Gustav Ernesaksa, Jüri Variste koorijuhatamise kui muusikalise eriala õpetamise meetodikast.

Isikupärane ja markantne oli professor **Tuudur Vettiku** koorijuhinatuur. Oma kogemused omandas ta eeskätt pikaajalise praktilise tööga koorijuhi ja muusikaõpetajana Westholmi Gümnaasiumis ja Tallinna Õpetajate Seminaris. Just koorijuhina saavutas Vettik üldise tunnustuse. August Topman on öelnud, et kui "meie oleme õppinud koorijuhtideks, siis Vettik on selleks sündinud". Ta on oma elu jooksul juhatanud palju koore — tähtsamana neist peaks mainima Tallinna Rahvaülikooli Seltsi Segakoori, mida ta juhatas aastail 1924 — 1938. Tuudur Vettik oli äärmiselt nõudlik enda ja teiste vastu. Tema õpilaste sõnutsi olnud prof Vettik õppejõuna range, vahel oma väljendites ja suhtumises isegi järsk, oma taotlustes ja nõudmistes kompromissitu. Ei küürutanud ka vajalikul määral NLi okupatsioonivõimude ees, mistõttu oli koos professorite Riho Pätsi ja Alfred Karindiga repressioonitõrjutud (1950—1956). Vettik kui pedagoog

kehastas selles "suures kolmikust" vahest kõige veenvamalt kaotatud iseseisvusele, oma rahvusliku muusikakultuurile ja iseolemise ideaalile truuks jäänud isiksust. Oma sirgeseljalise hoiakuga oli ta eeskujuks nii kolleegidele kui ka tudengitele. Tema suhtumine mis tahes töösse oli alati loov ja kriitiline. Vettiku iseloomu teatud karedus ja rõhutatud range hoiak olid muusikuisiksuse väline kest. Oma hingelt oli ta hellatundeline, osavõtlik ja romantiline natuur.

**Gustav Ernesaks** jääb tänase EMA ajalukku ühe kõigi aegade legendaarseima õppejõuna, kelle pedagoogiline meetod vajaks tingimata põhjalikku uurimist ja järelduste tegemist. Tema pedagoogilises tegevuses torкас silma hulk olulisi erinevusi võrreldes oma kolleegide praktikaga. Näiteks pidas ta väga vajalikuks kollektiivseid dirigeerimistunde — koos kogu klassiga. Seetõttu oli Ernesaksa iga tund tudengile mitmekordselt kasulik ja õpetlik — esineda nii oma maestro ees kui ka välja kannatada ja harjuda oma kaastudengite halastamatu kriitika ja tunnustusegagi. Selline pidev publiku ees tegutsemine kasvas meis kõigis julgust ja suhtlemisuskust, mis hiljem aitas kergemalt üle saada paljudest tegelikus töös ettetulevatest raskustest. Ernesaks ei talutanud meid läbi konservatooriumi kursuste. Ta ei väsinud ikka ja jälle kordamast, et koorijuht on ennekõike näitleja — režissöör, kelle fantaasiast, muusikalisest eruditsioonist ja vilumuste pagasist oleneb, mil määral üks kooriteos kontserdilaval elama hakkab. Tihti kujunesid tema tunnid huvitavateks arutlusteks üldse muusika, interpretatsiooni ja ka teatrikunsti seoste üle. Olulisemaks muusikaliseks eelduseks-omaduseks pidas ta muusikategemisel emotsionaalset alget. Olles ise ääretult populaarne koorijuht (RAM, laulupeod), oli tema pedagoogiline meetod tihedalt seotud koorijuhi töö praktiliste kogemustega. Ta nõudis järjekindlalt, et iga tudengil oleks koor kui õppeinstrument, mille najal kasvasime ja arenesime. Tegeva koorijuhina oli Ernesaks oma õpilastele suureks eeskujuks ja autoriteediks erialal, kuigi mitte alati polnud me temaga saajaprotsendilisel nõus. Noor kujunev ja arenev inimene on tavaliselt maksimalist, väga enesekindel ja paljuski eelnevat eirav. Ernesaks dirigendi ja pedagoogina ei eitanud võimekate tudengite oma tee otsingute püüdu muusikas. Kuid ta ei kannatanud muusikas professionaalset küündimatust ega igat sorti välist vigurdamist. Kuuekümnendate aastate heliloojate, "noorte vihaste meeste" (Tormis, Sink, Rääts, Pärt jt) avangardistlikesse taotlustesse suhtus ta mõistvalt, eriti hindas Veljo

Tormist kooriheliloojana; kuid ise ei läinud ta interpreedina kaasa eesti uuema koorimuusikaga.

TK koorijuhtidest professorite "suurest kolmikust" oli kõige pikema pedagoogilise staaži ja ka kõige suurema lõpetajate arvuga prof **Jüri Variste**. Ta oli ka kauaaegne kateedrijuhataja. Ka tema kujunemine eesti silmapaistvaks koorijuhiks ja professoriks toimus praktilise töö kaudu. Tema erudeeritus ja haritus (lõpetas Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna inglise keele alal, täiendas end Inglismaal; 1941. aastal lõpetas TK koolimuusika eriala) avaldus igati tema koorijuhi- ja pedagoogitöös. Võrreldes Vettiku ja Ernesaksaga oli Variste natuur palju kammerlikum, kui sellist võrdlust võib kasutada. Ta oli lüürik, kes armastas muusikas detaile. Suure pieteeditunde ja professionaalsusega suhtus ta eesti klassikalisse koorimuusikasse, eriti Mart Saare ja Cyrillus Kreegi loomingusse. Eesti Raadio Segakoori kauaaegse peadirigendina omandas ta samuti soliidse vokaalsümfooniliste suurvormide repertuaari, millest said osa ka tema eriala tudengid oma õppetöös. Pedagoogina oli Variste väga tähelepanelik oma õpilaste isikupäraste eelduste arendamisel. Suurt rõhku pani ta dirigeerimisalase tehnilise külje väljaarendamisele erinevate teoste muusikalise karakteri ja sisulise olemuse mõistmise kaudu.

Vaatamata eespoolnimetatud pedagoogide "triumviraadi" õppemetoodika ja ka taotluste teatavale erinevusele, panid nad vaieldamatult aluse rahvuslikule koorijuhtide koolkonnale. Nende tegevuses koorijuhi ja

Jüri Variste.

Kalju Suure foto



pedagoogina kinnistunud meie eriala olulise-  
mad eesmärgid ja sisulised tunnused, mis  
on arenenud ja kandunud nende õpilaste  
tegevuse kaudu uuel tasandil nii EMA kui ka  
kogu eesti koorimuusika tänasesse päeva.

Huvitavad ja murrangulised olid eesti  
muusikas 60. aastad, mil täiel häälel andis  
endast teada uus heliloojate põlvkond koos  
nendega liitunud noorte uuendusaltide inter-  
preetidega.

Uued tuuled avaldasid oma positiivset  
mõju ka koorijuhtimise kateedri tööle. Tundus,  
et eesti vanemal traditsioonilisel koorimuusikal  
üles kasvanud ja selles atmosfääris  
edukalt tegutsenud auväärsete professorite  
aeg hakkas mööda saama. Koorijuhtimise ka-  
teedris töötas pedagoogidena juba mitu uue  
põlvkonna reforme ihkavat dirigenti: **Arvo  
Ratassepp, Heino Kaljuste, hiljem Ants Üle-  
oja** jt. Nende noorte koorijuhtide pedagoogi-  
line ühisrinne tõi kateedri töösse olulisi  
muutusi.

Igal põlvkonnal on alati olnud oma  
tegevad isiksused, kes loogiliselt kujunevad

**Arvo Ratassepp.**

*Kalju Suure foto*



kogu loomingulise protsessi arengu liidriteks.  
Eesti koorimuusika selle perioodi uueks tun-  
nustatud autoriteediks kujunes prof Arvo  
Ratassepp.

Kateedrijuhatajana, pedagoogina, koo-  
ride juhina, laulupidude traditsiooni ja kogu  
eesti isetegevusliku kooriliikumise arendajana  
oli tema tegevuse peamiseks eesmärgiks teha  
koorimuusikat uut moodi — kaasaegsemalt.

Kateedrijuhatajana tõi Ratassepp ka  
koorijuhtimise eriala õpetamise metoodikasse  
palju uut: maailma koorimuusika tähtsamate  
eri ajastute ja stiilide vokaal-sümfooniliste  
suurvormide tutvustamine, kursusetööde ja  
diplomireferaatide koostamine; tänapäeva  
koorimuusika väärtustamine, selles eesti  
muusika prioriteeti säilitades; õppejõudude ja  
üliõpilaste kontaktid Läti, Leedu ja Leningradi  
konservatooriumiga, õppekooride kontserdid  
ja koorijuhtide kursused jne.

Kateedri töö suunajana oli Ratassepp  
väga kollegiaalne, ta oskas kõige uue kõrval,  
mille veendunud propageerija ta oli, toetada  
ja hinnata ka meie vanema põlvkonna koori-  
juhtide ja heliloojate loomingulisi eesmärke  
ning saavutusi. Ta suutis endaga kaasa tulema  
ja ühte jalga käima õpetada noori algajaid  
tudengitest koorijuhte, kes praegu teevad  
edukalt oma tänuväärset tööd üle kogu Eesti-  
maa. Ratassepp pidas oma pedagoogilises  
tegevuses kinni sellest kuldsest reeglist, et  
koorijuhtide ja muusikaõpetajate ettevalmis-  
tamine olgu omavahel seotud ja allutatud  
tegeliku elu vajadustele.

Kaheksakümnendate aastate keskel  
alustasid koorijuhtimise õppejõududena tööd  
noored andekad koorijuhid Ants Soots, Too-  
mas Kapten, Elo Kaarepere, Silvi Landra ja Jüri  
Rent.

**Ants Üleoja, Olev Oja ja Kuno Areng.**



Pärast Arvo Ratasessa juhatasid ka teedrit professor **Kuno Areng** (1985—1991) ja dotsent **Ants Soots** (1991—1995), kes andsid olulise panuse kogu õppetöö kaasajastamiseks — 80. aastate lõpul tegi kateeder ettepaneku põhi- ja valikainete süsteemi kasutusele võtmiseks, mis hiljem kinnistus akadeemilistes õppekavades.

1995. aasta õppereformi tulemusena koondati kogu dirigeerimisalane ettevalmistus (sümfoonia-, puhkpilliorkestri ja kooridirigeerimine; koolimuusika dirigeerimisalane väljaõpe; dirigeerimise alusained, orkestrid ja koorid jne) dirigeerimisosakonda, mida 1995. aastast juhatab dotsent **Toomas Kaptén**, dirigeerimise lektoraati aga professor **Olev Oja**. Viimastel aastatel on toimunud meistrkursusi väljapaistvate dirigentide Dan-Olof Stenlundi, Giovanni Acciai, Käre Hankeni, Eri Klasi jt juhendamisel, mis on oluliselt värskendanud suhtumist dirigeerimiskunsti.

Õpetlik on olnud osakonna kollektiivide osalemine rahvusvahelistel muusikaüritustel, näituste ja konverentside korraldamine ning laulupidude muusikalise juhtgrupina tegutsemine.

Eranditult kõik koorijuhtimise eriala õppejõud, alates August Topmanist on seostanud oma pedagoogilise töö praktilise koorijuhi interpretatsioonilise tegevusega. Nad kõik olid ja on ka praegu tegevad koorijuhtidena.

Nad kõik on ka alati südant valutanud eesti rahvusliku koorilaulutraditsiooni käekäigu pärast. Kunagine Eesti Lauljate Liit, omaaegsed Pärnu ja tänased Vigala koorijuhtide ja muusikaõpetajate populaarsed suvekursused, Vabariiklik Koorijuhtide Segakoor, Eesti Kooriühing, rahvusvahelised koorimuusika festivalid ning konkursid Tallinnas on ellu kutsunud ja elus püsinud tänu paljude õppejõudude initsiatiivile ja aktiivsele kaastööle. Ka üldlaulupidude traditsiooni väärikal kandmisel läbi keeruliste aegade on oluline osa olnud koorijuhtimise eriala õppejõududel.

Tahaks loota, et EMA dirigeerimisosakond ka edaspidi suudab hoida eesti koorimuusika kõrget taset.

KUNO ARENG,  
professor,

TOOMAS KAPTÉN,  
dotsent,  
dirigeerimisosakonna juhataja

## TÄIENDUSKOOLITUS EESTI MUUSIKAKADEEMIAS

*Kuna elamine tähendab kasvamist, siis iga elusolend elab ühel elujärgul sama tõeliselt ja täielikult nagu teiselgi, samasuguse temale omase täiuslikkuse ja samasuguse absoluutse nõudlusega. Järelikult tähendab koolitus tingimuste loomist, mis kindlustavad kasvu või elu adekvaatsuse, vaatamata eale.*

J. Dewey  
"Education and democracy."  
New York, 1916.

Õppimine kui eluaegne protsess, täiskasvanuharidus ja pidevõpe — need mõisted on tänaseks omandanud olulise tähenduse. Väide, et inimene õpib kogu elu, viitab inimese ühele põhivajadusele, ja koolituse pakkumine on üks viis selle rahuldamiseks.

Eesti Muusikaakadeemias on loodud võimalused enesetäiendamiseks põhikooli ja gümnaasiumi muusikaõpetajatele, muusikakoolide ja -klasside instrumendiõpetajatele ning teiste teiste soovijatele. Muusika-alase uusima informatsiooni vahendamine, parimate interpretide ja õppejõudude kaasamine pidevõppe läbiviimisse annavad akadeemilisele täienduskoolitusele garantii tulevikuks.

Aastal 1997 ei olnud koolitusega alustada lihtne, sest mõte eluaegsest õppimisest oli uudne. Vähehaaval jõudis inimeste teadvusse suurenev konkurents nende erialal ning kasvav vajadus selles enesekindlalt püsima jääda. Avatud Euroopa esitab meile väljakutse, sest haritud õpetaja on meie vaimukapital, millega luuakse muusika- ja seega ka kultuuritraditsiooni järjepidevus. Küllap sõltub meie töö edukus tulevikus üha enam oskusest esitada endale küsimus — kui tark õpetaja või muusik ma olen?

Eesti Muusikaakadeemia täienduskoolitus lähtub oma töö planeerimisel muusika-ülikooli avatuse põhimõttest. Akadeemilise muusika- ja kõrghariduse arendamisel toimib see ka kui tagasiside, peegeldades kultuuri ja hariduse olukorda riigis.

Täienduskoolituse sisuline planeerimine toimub koostöös Eesti Muusikaakadeemia osakondadega — peaaegu kõik erialad on kursustega esindatud. Toetudes ühest küljest muusikahariduse pikaajalisele kogemusele, on täienduskoolitus oma iseloomult ka innovaatiline, pakkudes kursusi ainetes, mille õpetamise traditsioon Eesti Muusikaakadeemias senini puudub.

Kursusi on võimalik valida kolme suunitlusega: interpretatsioonialased meistrkursused, muusikateoreetilised ja muusikaajaloo kursused ning metoodilis-psühholoogilis-pedagoogilised kursused.

Koolituse peamine sihtgrupp on olnud õpetajad — nii muusikakooli kui ka üldhariduskooli õpetajad. Seega on koolituskavas valdav osa metoodilis-praktilistel kursustel.

Eriti suur huvi on olnud pakutavate õppematerjalide vastu, k.a uudne pedagoogiline repertuaar. Suurenenud on muusikaajaloo loengute kuulajate arv, palju kasutatakse ka võimalust kutsuda lektor maakondadesse.

Huvipakkuvaks koolitusvormiks instrumendi õpetajatele on kujunenud meistrkursused — lisaks passiivsele töö jälgimisele toimub kursustel ka aktiivne osavõtt mängijana.

Õpetajate soovil on loodud võimalus saada individuaalõpet hääleseades ja flöödimängus. Võrreldes esimese tööaastaga on märgata aktiivsemat osavõttu pedagoogilis-psühholoogilistest ja üldharivatest kursustest (loovus- ja suhtlemispsühholoogia, muusikaterapia).

Haridussituatsiooni muutus, mis seisneb rõhuasetuse nihkumises kutsekesksusele ning eluaegsele õppimisele, on andnud koolituses osalejatele motivatsiooni. Teisest küljest pakub neis kindlasti huvi praegustest õppekavadest lähtuv kursuste valik — aastaid tagasi Muusikaakadeemia lõpetanutele on see uudne. Kolmandaks oluliseks momendiks on soov saada maailmas toimuva kohta uusimat erialast informatsiooni.

1998. aasta tõi mitmeid koostöövõimalusi: septembris sõlmiti leping "Eesti Kontserdi" ja Eesti Muusikaakadeemia vahel meistrkursuste läbiviimiseks festivali "Klaver '98" raames, juhendasid Roger Muraro, Matti Raekallio, Andrei Gavrilov.

Narva Pedagoogika ja Riigikeele Õppekeskus on alustanud koostööd vene õppekeele koolide muusikaõpetajate koolitamiseks, Narva Muusikakool on tellinud meistrkursuse pianistidele. Koostööprojektid on ka Rapla- ja Läänemaa õpetajatega.

Eesti Kooriühinguga algas meil koostöö 1998. aasta augustis, kus ühingu suvelaagrisse Vigalas oli tellitud kaks kursust.

Jätkub konsultatiivne koostöö Tartu Ülikooli juures tegutseva avatud ülikooli ning täienduskoolituse juhtidega, Tallinna Pedagoogikaülikooli andragoogika õppejõududega, mitmete kutseliitidega, Haridusministeeriumi ja maakonna valitsustega.

**Veidi statistikat:** aastatel 1997—1999 on toimunud kokku 88 koolituskursust 1524

osavõtjale. Kõige pikemad kursused olid 34 tundi, kõige lühem 4 tundi. Noorim kursustest osavõtja oli sündinud 1981. aastal, vanim 1915. aastal.

### Uued arengusuunad

Kiiresti muutuv as ühiskonnas uueneb ka 80. aastapäeva tähistav Eesti Muusikaakadeemia. Eelseisvaks rahvusvaheliseks kõrgkoolide akrediteerimiseks on tehtud põhjalik töö õppekavade korrigeerimisel, õppetöö algus uues hoones loob igati nüüdisaegse õpikeskkonna.

Täienduskoolituse tagasiside saamiseks on suurel osal kursustest läbi viidud kirjalik küsitlus hinnangu ning huvitatuse selgitamiseks. Arvamustest kokkuvõtet tehes võib järeldada, et lektorite töö on vajalik ja valdavalt kõrgelt hinnatud. Küsitlus tõi aga esile ka ühe uue ja väga olulise probleemi, nimelt on suurel osal keskeriharidusega muusikutest-õpetajatest soov omandada kõrgharidus töö kõrvalt. Ka seadusandlus on suundumas muusikaõpetaja kutse seostamisele kõrgharidusega. Sellest lähtudes avab Eesti Muusikaakadeemia täienduskoolituses 1999/2000. õppeaastal üldhariduskooli muusikaõpetajate koolitusprogrammi sooviga olla hea koostööpartner mitte ainult uute ideede vahendamisel, vaid ka akadeemilise taseme koolituse pakkumisel kutsetööd katkestamata.

Sündigu siis sellest koostööst õppimine, mõistmine ja oskused, mis toovad rõõmu kõigile.

Siiras tänu tehtud töö eest ja palavad tervitused muusika *alma materi* juubeli puhul kõigile meie lektoritele.

ENE KANGRON,  
dotsent,  
täienduskoolituse juhataja



# EESTI MUUSIKA AKADEEMIA — EUROOPA MUUSIKA AKADEEMIA

Et Eesti Muusikaakadeemia kaheksakümmend tegevusaastat on olnud edukad, tõestab paljude Eestis hariduse saanud silmapaistvate muusikute tunnustus nii kodu- kui välismaal, nii minevikus kui ka tänapäeva üha nõudlikumal rahvusvahelisel muusikaturul. Kaheksakümne aasta jooksul välja kujunenud, suhteliselt konservatiivne muusikaõpetuse süsteem on andnud tulemust, mis on kindlustanud erakordselt suure hulga silmapaistvate isiksuste esiletoomise nii väikesearvulise rahva hulgest.

Tänapäeval on sellest siiski vähe. Ajal, mil meil puudusid rahvusvahelised kontaktid ja nappis informatsiooni ning erialalisi sidemeid, on meie naabrid Euroopas edukalt rakendanud mitmeid uuendusi hariduse efektiivsemaks, avatumaks ja mitmekülgsemaks muutmisel. Kasutusel on kõik nüüdisajal kättesaadavad tehnilised vahendid, sealhulgas infotehnoloogia ja interaktiivse multimeedia võimalused.

Õnneks oleme saanud aga nüüd suurepärase uue võimaluse edasi areneda. Veelgi enam, paljude rahvusvaheliste organisatsioonide abi, ka materiaalne, võimaldab vajalikke muudatusi väga kiiresti läbi viia. Ülevaade Euroopas ja kogu maailma muusikakõrghariduses toimuvast aitab näha Eesti Muusikaakadeemia tugevaid ja nõrgemaid külgi ning hinnata realistlikumalt hetkeolukorda. Meie eesmärk on kujundada Eesti Muusikaakadeemiale avatud, rahvusvahelise õppekeskkonnaga muusikakõrgkooli imago.

Kuulumine rahvusvahelistesse organisatsioonidesse — Euroopa Konservatooriumide Assotsiatsiooni (AEC), Euroopa Kunstikõrgkoolide Liigasse (ELIA), Balti Muusikaakadeemiate Assotsiatsiooni (ABAM) ja rahvusvahelisse akadeemilisse koostööorganisatsiooni NICA ning osalemine nende organisatsioonide töös on omakorda andnud meile vajalikku informatsiooni Euroopa Liidu ja teiste maade abi- ja koostööprogrammidesse integreerumiseks. Neist olulisim on Ida-Euroopa kõrgkoolide uuendusprogramm TEMPUS, mille projektidest on seni realiseerunud kaks — “Kaasaegse muusika õppeaine ja õpetamise metoodika väljaarendamine” (aastail 1994—1997; partneriteks *Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, Hochschule für Musik Köln*) ning “Eesti muusika- ja kunstiraamatukogude ühise *mänedžmendi* väljaarendamine” (aastail 1996—1998; partneriteks Eesti Kunstiakadeemia, Eesti Rahvus-

raamatukogu, Utrechti Kunstide Kõrgkool, Sibelius Akadeemia ja Londoni *Guildhall School of Music*). Eesti Muusikaakadeemia oli mõlema projekti koordinaator. Teoksil on kolmas TEMPUSe projekt (aastaks 1998—2000) “Muusika- ja kunstikõrgkoolide administratsiooni *mänedžmendi* väljaarendamine”, ette on valmistatud ka neljas, “Kunstikõrgkoolide ja ühiskonna suhted”, mis hõlmab ülikoolide *fund-raising’u* ja avalike suhete strateegia väljatöötamist. Eesti Muusikaakadeemia on osalenud ka kõikide Eesti ülikoolide välissuhete osakondadele suunitletud projektis IMAGE.

Tänu nendele projektidele on Eesti Muusikaakadeemias loodud elektronmuusika studiod ja avatud elektronmuusika eriala, uuendatud helikabineti tehnilist sisseseadet, täiendatud prantsuse muusika nootide, kirjanuduse ja helisalvestiste kogu. Eesti Muusikaakadeemia raamatukogu on integreeritud raamatukogude vahelisse infosüsteemi, millega kaasnes oluline tehnilise sisustuse uuendamine ja ka koolitusprogramm. Olulisem materiaalsest abist on Eesti aktiivne osalus Euroopa hariduses toimuvates protsessides ning ka Eesti-poolne panus Euroopa muusikahariduse mitmekesistamisse.

TEMPUSe individuaalstipendiume on kasutanud alates 1993. aastast 22 Eesti Muusikaakadeemia õppejõudu.

Oluline on ka *City of London* ja *British Council*’i algatatud *Baltic Scholarship Scheme*’i asutamine 1996. aastal. Stipendium võimaldab kolmele Eesti, Läti ja Leedu muusikaakadeemia üliõpilasele aastase õppimisvõimaluse Londonis. Edukalt kulgevad Londonis Marko Martini ja Sigrid Kuulmanni õpingud.

Eesti Muusikaakadeemia on sõlminud 3 bilateraalselt koostöölepingut Helsingi Sibelius Akadeemia, Karlsruhe Muusikakõrgkooli ja Moskva Riikliku Konservatooriumiga, mille raames toimuvad vahetuskontserdid, üliõpilasfestivalid ja õppejõudude meistrisklassid.

Aastail 1997—1999 toimus Hollandi saatkonna poolt finantseeritud MATRA-KAP programmi raames EMA sümfooniaorkestri koostööprojekt Hollandi noorteorkestritega.

Suur abi on olnud Eesti Rahvuskultuuri Fondi ja *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) stipendiumidest, välisaatkondade ja ka üksikute sponsorite toetustest. Tänu neile on Eesti Muusikaakadeemia üliõpilastel ja õppejõududel olnud võimalus osaleda paljude Euroopa orkestrite sessioonidel, konkurssidel, festivalidel, meistrisklassides jne.

Samuti on hoogustumas Lääne-Euroopa muusikakõrgkoolide omavaheline koostöö. Ka nemad on tajunud kultuuriruumi avardamise vajalikkust. Juba 1989. aastast on moodustatud kaks Euroopa Liidu juhtivaid muusikakõrgkooli ühendatavat ERASMUS-*networki*. Alates 1998. aasta septembrist on Eesti liitunud Euroopa Liidu haridusprogrammiga ERASMUS, mis näeb ette ulatuslikku üliõpilaste ja õppejõudude vahetust mitme Euroopa muusikakõrgkooliga.

EMA uue hoone valmimine toob kaasa õppetingimuste olulise paranemise, mis võimaldab ka välisüliõpilaste vastuvõttu. Muusikaakadeemia kui Eesti ainukese muusikalist kõrgharidust andva õppeasutuse vastutus muusikakultuuri arengu eest on väga suur. Eesti Muusikaakadeemia võiks kujuneda avatud, dünaamiliseks ja professionaalselt kõrgeid sihte seadvaks muusikahariduskeskuseks, mis pakuks rahvusvahelist ning loominguulist mõtteviisi toetavat õppekeskkonda kõigile Euroopa ja ka kogu maailma muusikaüliõpilastele.

MARJE LOHUARU,  
professor,  
EMA välissuhete prorektor

## ÕNNITLEME!

2. august  
PAUL PÜRGA  
viiuldaja — 60

4. august  
AGO RIIUS  
*mängufilmide operaator ning  
dokumentaalfilmide režissöör  
ja operaator* — 50

7. august  
RENATE GOZNAJA  
*pianist ja pedagoog* — 70

10. august  
ENN KIVILO  
*pianist ja dirigent* — 60

12. august  
IVO JÜUL  
*tšellist* — 60

22. august  
NIINA RAADIK  
*rahvatantsujuht* — 75

23. august  
VLADIMIR BEEKMAN  
*kirjanik ja stsenarist* — 70

24. august  
MARE JÕGEVA  
*operisolist* — 60

25. august  
TAMARA SOLODNIKOVA  
*näitleja* — 60

3. september  
RUDOLF ALLABERT  
*näitleja, lavastaja, pedagoog* — 60

4. september  
EERO SPIIT  
*näitleja, lavastaja* — 50

19. september  
EINO NURK  
*koorijuht ja pedagoog* — 75

19. september  
FAUSTINE TURBAN  
*näitleja* — 85

20. september  
TÕNN SARV  
*folklorist* — 50

22. september  
REIN SALURI  
*proosa- ja näitekirjanik* — 60

24. september  
FRIEDA BERNŠTEIN  
*pianist ja kammerlaulupedagoog* — 75

29. september  
OSKAR KRUIUS  
*kirjandusteadlane, teatrikriitik* — 70

## VIIE TÄRNIGA KINDRAL

STEVEN SPIELBERG vastab ajakirja "American Cinematographer" küsimustele oma kinematograafilise lahinguplaani "Reamees Ryani päästmine" (*Saving Private Ryan*, 1998) kohta. Teda küsitleb tegevtoimetaja STEPHEN PIZZELLO.



"Reamees Ryani päästmine", 1998. Režissöör Steven Spielberg. Normandia lahingu stseene filmiti ühel liirimaal asuval rannal neli nädalat.

Viimase viiekümne aasta jooksul on Teine maailmasõda olnud üks filmikunsti lemmiktemasid ja sellest on sündinud žanr, mis võistleb populaarsuselt vesterniga. Suurima ülemaailmse konflikti kohta on tehtud lugematul hulgal filme, mille gammasse kuulub patriootilist *action*'ile suunatud eepikat (Allan Dwani "Iwo Jima" — *Sands of Iwo Jima*, 1949; John Sturgesi "Suur põgenemine" — *The Great Escape*, 1963), väga tugevaid dokumentaalfilme (Marcel Ophülsi "Kurbus ja lein" — *Le Chagrin et la pitié* 1971; Claude Lanzmanni "Shoah", 1985), positiivsete ülikangelaste (George S. Patton, Douglas MacArthur) ja lurjuste (Adolf Hitler) biograafilisi portreesid, romantilisi draamasid (Fred Zinnemanni "Siit igavikku" — *From Here to Eternity*, 1953; Michael Curtizi "Casablanca", 1942), spioonilugusid (Alfred Hitchcocki "Saboteerija" — *Saboteur*, 1942; Richard Marquand'i "Nõelasilm" — *Eye of the Needle*, 1981), revisionistlikku satiiri (Mike Nicholisi "Löks 22" — *Catch-22*, 1970), komöödiaid (John Fordi "Mister Roberts", 1955) ja isegi muusikale (Josua Logani "South Pacific", 1958).

Võttes arvesse rahuajal tehtud filmide tohutut hulka, tundub, et värske vaatenurk sellele monumentaalsele sündmusele nõuaks tõeliselt andeka ja ainulaadse tajuga autori tähelepanu. Ja siis astub mängu **Steven Spielberg**, keda ajakiri "Time" nimetas hiljuti "XX sajandi mõjukaimaks režissööriks". Spielberg näitas oma huvi ajastu vastu üles filmidega "1941" (1979) ja "Päikese impeerium" (*Empire of the Sun*, 1987) ning "Indiana Jonesi" triloogiaga (1981, 1984 ja 1989) ja rabas seejärel kogu maailma filmihuvilisi meisterliku *holocaust*'i-dramatiseeringuga "Schindleri nimekiri" (*Schindler's List*, 1993). Režissöör ja stuudiomogul pöördus oma lemmikperioodi juurde tagasi filmiga "Reamees Ryani päästmine" (*Saving Private Ryan*, 1998); see on intensiivne, silmapaistvalt ehe eepiline film, mille taustana on kasutatud liitlasvägede verist maabumist Normandias.

Hollywoodis on pöördelist Normandia lahingut varemgi käsitletud, kõige märkimisväärselt ehk 1962. aastal Ken Annakini vaatamängulises *all-star* mustvalges laiformaatfilmis "Kõige pikem päev" (*The Longest Day*),

mis sai "Oscari" nii operaatoritöö (Jean Bourgoini, Walter Wotttizi, Henri Persini ja Pierre Levent'i meeskond) kui ka eriefektide eest (Robert MacDonald ja Jacques Maumont). Vähesed filmimehed aga on suutnud laiahaardelist tegevust ja pinget edasi anda sama oskuslikult kui Spielberg, ning režissöör ise väidab, et tema Omaha ranna tapatalgute tõlgendus on sõjakoleduste kirjeldamise poolest "sama otsekohene kui "Schindleri nimekiri"".



"Reamees Ryani päästmine". Reamees Ryan (Matt Damon) eksleb sõjast purustatud fiktiivses Prantsuse linnakeses Ramelle's.

### "American Cinematographer":

Miks teid köidab filme tehes just Teise maailmasõja ajajärk?

**Steven Spielberg:** Ma arvan, et Teine maailmasõda on kõige tähendusrikkam sündmus, mis on viimase saja aasta jooksul aset leidnud; *baby-boom'*i tegelaste ja isegi X-põlvkonna saatus oli seotud sõja tagajärgedega. Peale selle on Teine maailmasõda mind lihtsalt alati huvitanud. Minu kõige esimesed filmid, mis ma tegin umbes neljateistkümnenda-aastaselt, olid sõjafilmid, nende tegevus toimus nii maal kui õhus. Ma olin aastaid otsinud õiget Teise maailmasõjaga seotud lugu, millest filmi teha, ja kui Robert Rodat kirjutas "Reamees Ryani päästmise", siis ma leidsin selle loo.

Väliselt on Teine maailmasõda klassikaline hea ja kurja võitlus, aga teie film käsitleb ka pisut keerukamaid filosoofilisi küsimusi. Reamees Ryanit päästma saadetud sõdurid suhtuvad oma ülesandesse vastuoluliselt ja ilmselgelt kriitiliselt.

Ajaloolisest vaatenurgast näib Teine maailmasõda üsnagi äranämmutatud ja mustvalge. Aga sõja sees ja eriti lahingumõllus on tegemist tehniliselt kaootiliste ja isikuti väga vastuoluliste nähtustega. Kui me vaatame tagasi ajaloo seisukohast, siis võime öelda: "Nojah, Teine maailmasõda eraldas selgelt hea kurjast." Lahingumõllus aga pole asjad kunagi nii selged. Sõdurite jaoks võib asi olla vägagi segane.

Millised on teie lemmiksõjafilmid? Kas need mõjutasid teie lähenemist "Reamees Ryanile" visuaalselt või ka sisuliselt?

Teist maailmasõda kujutavatest filmidest on mind kõige rohkem inspireerinud William Wellmani "Lahinguväli" (*Battleground*, 1949), Sam Fulleri "Teraskiiver" (*The Steel Helmet*, 1951) ja Don Siegeli "Põrgu kangelastele" (*Hell Is for Heroes*, 1962). Ma ei laenanud neist filmidest esteetilisest mõttes otseselt midagi, aga nad mõjutasid mind tugevasti, kui ma Arizonas üles kasvades pidevalt televiisorit vaatasin. Ma ei ole Teist maailmasõda käsitlevaid filme uurinud, aga nad on mulle väga tuttavad, sest nad olid osa minu kujunemisaastatest.

Tegelikult püüdsin ma "Reamees Ryani" puhul teemale läheneda vastupidiselt peaaegu kõigile minu lemmikfilmidele Teise maailmasõja kohta. Sõja-aastatel tehtud filmide puhul ei hoolitud eriti realismist, põhiteemad olid pigem võitjate ülistamine ja enese ohverdamine vabaduse altarile. Nende teemadega tegelesid paljud Teise maailmasõda käsitlevad filmid, mille eesmärgiks oli lisaks muule aidata müüa sõjalaenuobligatsioone. Need filmid meeldivad mulle, aga ma arvan, et Vietnam õhutas minu põlvkonna inimesi sõja kohta tõtt rääkima, püüdmata seda ülistada. Visuaalselt mõjutasid mind palju enam mitmed Teise maailmasõjaga seotud dokumentaalfilmid [William Wyleri "Memphis Belle" (1944), seitsmest osast koosnev sari "Mille eest me võitlesime" — *Why We Fight* (1942–1945), John Fordi "Midway lahing" — *The Battle of Midway* (1942) ja John Hustoni film sõjaveteranidest *Let There Be Light* (1946)] kui ükski Hollywoodi sõjafilmi. Samuti inspireeris mind fotograaf Robert Capa dokumentaaltöö ja kaheksa säilinud kaadrit, mille ta võttis üles Omaha ranniku rünnaku ajal.

Teie parem käsi Janusz Kaminski ütles, et teie meeldib teineteisele kunstilisi väljakutsesid esitada ja et teie suhe võtab vahel sõbraliku konkurentsi ilme. Kas olete sellega nõus?

Ma ei arva, et meie suhe oleks võistluslik. Me oleme kolleegid ja sõbrad ning pakume teineteisele suurt emotsionaalset tuge. Kuna me teineteist väga austame, ei taha kumbki teist alt vedada. Me oleme koos teinud juba neli filmi ja käsil on viies, "*Geiša mälestused*" (*Memoirs of a Geisha*). Janusz on esimene inimene, kes on mulle võtteplatsil venna eest ol-

nud; ta on mulle lähedasem kui ükski varasem töökaaslane.

Kuidas võrdleksite "Reamees Ryani" visuaalset külge varasemate koos tehtud filmidega? Kas peate seda filmi hüvastijätkuks vanaga?

Kogu filmi stiil erineb kõigest, mida ma varem teinud olen. See on väga raske ja tahumatu ning minu meelest kõige paremas mõttes äärmiselt räpakas. Aga tegelikkus on ju räpakas — siin pole tegemist mingite perfektsete liikuvate kaadritega ega täpse kraana lii-

vaatama, et näha, kas nad on oma tööga toime tulnud. Selle filmi puhul lähtusin ma oma "puristlikust" stiilist ja tõin sisse moodsa tehnoloogia.

Kui ma õigesti aru sain, siis te ei teinud filmile *storyboard*'i (kaader kaadrilt väljajoonistusi). Kui mõelda viimistletud lahingustseenidele, pidi see küllap teie tööd keerulisemaks tegema. Mil määral teil õnnestus improviseerida?

Mul oli väga tugev stsenaarium ning mina ja näitlejad järgisime seda kindlasti kui



"Reamees Ryani päästmine". Liitlasvägede verine maabumine Normandias. David Jamesi fotod

kumisega. Me püüdsime sellesse filmi panna hirmu ja kaost. Kui objektiivi peale pritsis soppa ja verd, siis ma ei öelnud: "Jumal küll, kaader on nässus, me peame selle uuesti võtma", me lihtsalt kasutasime seda filmis. Me käisime kaameraga ümber samamoodi, nagu seda oleks teinud rindeoperaator, kui tema lähedusse oleks langenud pomm või oleks kedagi tabanud kuul.

Umbes üheksakümmend protsenti "Reamees Ryanist" filmiti käsikaameratega. Kuidas see mõjutas teie rolli režissöörina? Oli teil selle-tõttu kaadrite üle väiksem kontroll?

Kontrollisin olukorda siiski üsna hästi, sest jälgisin kõike videomonitoridel; ma oleksin alati võinud mõne koha uuesti võtta, kui see mulle poleks meeldinud. Ma lindistasin ka võtted, nii et sain videosalvestust kasutada, et näha, kas asi töötab. "Schindleri nimekirja" ja "Amistadi" (1997) puhul oli mul videomonitor, aga videolindistust ei olnud. Kuna me kasutasime "Reamees Ryani" tegemisel väga palju efekte, pidid kõik lülid videosalvestust

töökava. Mis aga puudutab lahingustseenide tõlgendust, siis need ma improviseerisin kõik. Ma lihtsalt läksin sõtta ja toimin nii, nagu mõni rindeoperaator oleks minu arvates teinud. Lahingustseenide jaoks oli mul väga hea nõustaja erumereväekapten Dale Dye. Ta oli olnud Vietnamis kolm korda tule all ja saanud mitu korda haavata. Et lahing tuleks realistlik, usaldasin Dale'i ja veel mitmeid Teise maailmasõja veterane, kes meile samuti nõu andsid.

Asi, mis mind tõesti aitas, oli see, et me filmisime iga lahingustseeni õiges ajalises järjestuses. Näiteks, ma alustasin Omaha ranna löiku Higginsi laevades, läbisin seejärel "surmaaugud", läksin edasi rannatakistustega ja "liivaklibuga" ning lõpuks tegin Vierville'i võtte.

Kuidas saite hakkama ohtlike lahingustseenidega: plahvatused, püssituli ja muud ohud?

Meil olid esmajärgulised ohutusmeeskonnad ja kindel ohutusjärelvalve ning pürotehnikaga tegelesid parimad "püssirohumehed", keda ma filmimaailmas eales näinud olen. Me kuulasime nende pikki, kuid vajalikke seletusi selle kohta, kuhu laengud olid peidetud, ja valvasime hoolikalt, et laengu lähedale satuksid ainult kaskadöörid. Meil oli umbes 750 liri armee sõdurid, kes aitasid meil Omaha ranna võtmist lavastada, ja me hoidsime nad ohtlikest kohtadest eemal.

**Filmisite Normandia lahingu stseenid ühel liirimaal asuval rannal. Mis eeliseid või puudusi te seal kogesite?**

Olin pisut pettunud, et rand, mida me kasutasime, polnud sama lai kui päris Omaha rand Prantsusmaal. Üritasin kasutada lainurkobjektiive, et liivaranda laiema näidata, enne kui sõdurid kaldaribale jõuavad. Kasutasin maastikuvõteteks laiema ja tegevuse kokkusurumiseks kitsama pildinurgaga objektiive.

Imaga meil siiski vedas. Normandia lahing toimus väga karmides tingimustes ja paljud sõdurid, kes seal võitlesid, jäid veel enne rannale jõudmist merehaigeks. Nelja nädala jooksul, mil me filmisime Omaha ranna lõiku, mis moodustab filmi esimesed kakskümmend viis minutit, oli meri väga tormine ja ilm halb, taevas oli üheksakümmend protsenti ajast üleni pilves. See oli ime, sest me filmisime ajal, mil tavaliselt on ilus ilm ja turistid liigub karjade kaupa ringi.

**Kuidas tasakaalustasite laiaplaanilise tegevuse oma tegelaste inimlike probleemidega? Kaamera jälgib kogu filmi kestel põhiliselt sõdureid, kuid ilmselt olete te pidevalt üritanud näidata ka eepilisi, otseku jumala silma läbi nähtud vaateid lahinguväljale.**

Mõned sellised võtted ma tõesti tegin, aga neid on vähe. Ma püüdsin sellistele kaadritele vaatenurga õigustamiseks anda motivatsiooni kõrgema aukraadiga tegelaste kaudu. Paaril korral kasutasin seda ka motivatsiooni, et tegevust laiema näidata, kuid film on suure osas võetud jalaväelase hirmunud pilgu läbi, kes surub ennast vastu liiva ja üritab teha nii, et tal pead otsast ei rebitaks.

**Kasutasite "Reamees Ryanile" täieliku autentsuse andmiseks väga mitmesugust tehnikat: te muutsite objektiivide vääristust, et saada võimalikult täpset värvidele üleminekut, kasutasite negatiivfilmi eelvalgustust jm. Kuidas tulite mõttele selliseid võtteid kasutada?**

Selleks et esitada sõda nii "lähedalt ja isiklikuna" kui vähegi suutsime, valisime võimalikult lihtsa tehnoloogia. Soovitava saamiseks kasutasime siiski hulganisti mitmesuguseid tehnilisi ja laboratoorseid võtteid. (Järgneb põhjalik ülevaade tehnilistest üksikasjadest. *Tõlk.*)

**Te kasutasite tavalise 180-kraadise obturaatori avanurga asemel ka 45- ja 90-kraadiseid.**

Mitte kogu aeg, me varieerisime nende kasutust pidevalt. Kasutasime mitmesuguseid obturaatori avanurkasid, et luua erinevat reaalsust, ja mõistagi muutis see ka ülevõtte kiirust. Igasuguse eritehnika eesmärk oli panna vaatajat tundma, nagu viibiks ta keset

lahingumõllu, selle asemel et istuda tsiviilisikuna mugavas tugutoolis.

**Miks te otsustasite filmida "Reamees Ryani" formaadis 1.85:1 mitte laiekraanfilmina?**

Laiekraanformaadid, nagu "CinemaScope", on 1950-ndate aastate Hollywoodi leiutus. Laiekraan tundub mulle kunstlikuna, samas kui 1.85:1 sarnaneb rohkem sellega, mida inimese silm tegelikult näeb, selles mõttes, et me näeme siin ülalt alla sama moodi nagu horisontaalselt. Kui mina peaksin valima, siis vaataksin ma meelsamini ülevalt alla. Ma arvan, et kõige inimlikum perspektiiv on 1.66:1 kuni 1.85:1. Kinode kõige võimsam formaat on 2.35:1. Mina olen oma viimase nelja filmi jaoks valinud formaadi 1.85:1, sest ma tahtsin, et need filmid oleksid võimalikult elulähedased.

**Filmilindi kulu oli umbes neli ühele, mis on üsna väike. Kas selle peamiseks põhjuseks oli see, et filmis on palju logistiliselt keerukaid kaadreid, mida sai üksnes vähe kordi läbi teha?**

Tegelikult oli mõningate keerukamate kaadrite puhul see suhe suurem, kuid filmi keskmine oli neli ühele. Mul olid suurepärased näitlejad, väga hea efektiivne meeskond ja esmajärgulised kaskadöörid, tänu kellele mul õnnestus esimese kolme-nelja korraga kõik nii kätte saada, nagu ma olin kavatsenud. Ma lahkusin harva võtteplatsilt, ilma et ma oleksin saanud, mida tahtsin, ja ma ütleksin, et keerukamate kaadrite puhul sain ma oma tahtmise umbes kaheksakümmel protsendil juhtudest.

**Oli teil monteerimise ajal mingeid probleeme?**

**Michael Kahn** [kes pälvis oma töö eest filmides "Indiana Jones kadunud laeka otsingul" (1981) ja "Schindleri nimekirja" (1993) "Oscarid"] oli montaažiruumis lausa võrattu. Tema rütmid on maailma parimad ja ta püüab vaatajaid nende ootustest väbastada. Kui te eeldate, et miski on stseeni ülesehituse mõttes aeglane ja selge, siis võite hoopis segadusse sattuda; mõnikord võite tunda, nagu oleksite ära eksinud, kui äkki taipate, kus te olete ja kuidas te sellest jamast välja pääsete. Teises maailmasõjas ei tegutsenud vaenlane samamoodi nagu liitlased; mõlemal poolel oli oma stsenaarium ja nad improviseerisid pidevalt. Mina püüdsin sõjafilmi tehes olla sama improviseeriv nagu tegelikud sõjad ise. Me ei tahtnud midagi liiga vara reeta ja me tahtsime ka, et vaatajad oleksid sama üllatunud nagu sõdurid, kui vaenlane neile midagi uut kaela viskas. Ma arvan, et osa sellest on osava montaaži tulemus.

**Lisaks Omaha ranna lõigule on "Reamees Ryanis" ka väga võimas lahingustseen, mis toimub fiktiivses prantsuse külas nimega Ramelle.**

See oli väga keeruline lõik, mille paberile saamine võttis nädalaid. Me ei joonistanud seda välja kaader-kaadrilt (ei teinud *storyboard*'i), kuid kirjutasime selle kõik üksikasjalikult läbi. Ka Dale Dye võttis sellest osa, ta hoidis mind tõesti hästi joone peal, tuletaades mulle meelde, et pärast Omaha ranna stseenide raputavat kogemust ei tohi publikut alt vedada. Me pidime filmi korralikult üleval

hoidma, ja seekord emotsionaalsemalt. Dale aitas mind kõvasti, ta tutvustas mulle saksa relvade tulejõudu või näiteks seda, kuidas kahurväe kogupauk maa peal välja näeb — ja mitte Hollywoodi standardite kohaselt, mis on tavaliselt tegelikust tugevamad. Iga kord, kui ma tahtsin kasutada suurt tulekera või plahvatust, küsis Dale minult, mis laadi kogupauk selle tekitama pidi, ja ta ütles alati: "Pane pool sellest, nad ei olnud kunagi nii suured." Ta oli väga hea abiline, sest ta suutis viia asjad vastavusse sellega, mida ta oli Vietnamis koge-

Kindlasti. Me töötasime kiiresti, kuid hoolikalt, ja lõpetasime mõni päev varem, kui plaanitud. Sõda on kiire, ja ma tahtsin tõepoolest kõiki näitlejaid tasakaalutuses hoida. Ma ei tahtnud, et nad jõuaksid oma vagunis seitseskümmend viis lehekülge romaani lugeda, enne kui neid hommikupooliku teisele võttele kutsutakse. Ma tahtsin töötada nii kiiresti, et neil oleks pidevalt tunne, nagu oleksid nad lahingus, tule all, ohus. Selleks et näitlejaid nii intensiivselt tegevuses hoida, pidin ma neid pidevalt võtteplatsil hoidma, see tähendab, et



**"Reamees Ryani päästmine".** Kapten Milleri (Tom Hanks, keskel) rühm on leidnud reamees James Ryani (Matt Damon, Hanksist paremal) ja astub Ramelle'is võitluse ülekaaluka Saksa väeosaga. Vasakul esimene on reamees Mellish (Adam Goldberg), paremal äärmine seersant Horvath (Tom Sizemore).

nud; sama lugu oli Teise maailmasõja veteranidega, kellega me rääkisime või kes meil võtetel abiks olid; nad rääkisid meile sellest, mida nemad olid kogunud.

Mis puudutab realismi, siis on laialt teada, et enne võtteid korraldasite te võtmenäitlejatele väga raske nädalase lahinguõppuse. Kuidas te sellele mõttele tulite?

Sain selle idee Dale Dye ja Tom Hanksi jutust. Dale rääkis mulle, et ta oli seda teinud teiste filmide, sealhulgas Robert Zemeckise "Forrest Gumpi" (1994) puhul. "Gumpi" mõne üksiku Vietnami-stseeni ettevalmistamisel oli Tom Dale'i õppelaagri läbi teinud. Tagantjärei arvan, et see oli hea mõte. Näitlejad saabusid võtetele täis teotahet ja võimelistena sõda võitma.

On teada, et te töötate filmi tehes väga kiiresti. Kas selle filmi puhul oli kiirusest ka konkreetset kasu? Kas võtted olid tänu sellele eriti intensiivsed?

ma töötasin veelgi kiiremini kui tavaliselt. Sõda ei anna puhkepausi, ja ma ei tahtnud, et "Reamees Ryani" võtted ka neile puhkepausi annaksid.

Küsitlenud STEPHEN PIZZELLO  
Ajakirjast "American Cinematographer" 1998, august tõlkinud INDREK KÖFF

"American Cinematographer" (*The International Journal of Film & Digital Production Techniques*) on ilmselt maailma vanimaid filmikuuajakirju, mis ilmub Hollywoodis alates 1920. aastast. Põhitähelepanu pööratakse selles filmitegemise tehnilisele küljele ning tutvustatakse kõikvõimalikku uusimat tehnikat ja tuletatakse meelde klassikaks saanud filmide võtetega seonduvaid tööku ja nippe.

"REAMEES RYANI PÄÄSTMINE" (*Saving Private Ryan*). Režissöör Steven Spielberg, stsenaarist Robert Rodat, produtsendid Steven Spielberg, Ian Bruce, Mark Gordon ja Gary Levinsohn, peaoperaator Janusz Kaminski, A. S. C., monteeriija Michael Kahn, A. C. E., peakunstnik Tom Sanders, muusika: John Williams, kostüümid: Joanna Johnston. Osades: Tom Hanks (kapten Miller), Tom Sizemore (seersant Horvath), Edward Burns (reamees Reiben), Barry Pepper (reamees Jackson), Adam Goldberg (reamees Mellish), Vin Diesel (reamees Caparzo), Giovanni Ribisi (meedik Wade), Jeremy Davies (kapral Upham), Matt Damon (reamees James Ryan), Ted Danson (kapten Hamill), Paul Giamatti (seersant Hill), Dennis Farina (kolonelleitnant Anderson) jt. 35 mm, 169 min 37 s, värviline. © Dream Works LLC, Paramount Pictures Corporation ja Amblin Entertainment, Inc, USA, 1998. "Reamees Ryani päästmine" kandideeris tänava üheteistkümneme "Oscarile" ja võitis viis Ameerika Filmiakadeemia kuldkuju: parim režii (Steven Spielberg), parim operaatoritöö (Janusz Kaminski), parim montaaž (Michael Kahn), parim helikujundus (Gary Rydstrom, Gary Summers, Andy Nelson ja Ronald Judkins) ning parimad heliefektid (Gary Rydstrom ja Richard Hymns).



Ajakirja "Time" väitel XX sajandi mõjukaim režissöör Steven Spielberg "Reamees Ryani päästmise" võtetel. David Jamesi foto

STEVEN SPIELBERG on sündinud 18. detsembril 1947 Cincinnati juudi perekonnas. Külma, arvutiasjandusele spetsialiseerunud elektriinsenerist isa ja andekast klaverikunstnikust ema introvertse pojana kolis veel lapsena perekonnaga New Jersey'sse, seal edasi Arizona osariigis asuvasse Phoenixisse. Olnud juba varajasest lapsepõlvest saadik suur filmihuviline, sai ta praktilise kogemuse koduvideoid tehes; juba kaheistkümnendaastasel valmis tal oma stsenaariumi järgi näitlejatega amatöörfilm. Kolmeteistkümnemeselt võitis ta 40-minutilise sõjalooa "Põgenemine eikuhugi" (*Escape to Nowhere*) filmivõistluse, kolm aastat hiljem sai valmis "Virtuutuli" (*Firelight*), ambitsioonikas 140

minuti pikkune amatöörfilm. Õpingute ajal California Riigikolledži filmiosakonnas tegi ta viis filmi ning debüteeris professionaalses kinoilmas 24-minutilise lühifilmiga "Amblin'", mida näidati 1969. aastal Atlanta festivalil. Filmi edu tõi kaasa lepingu sõlmimise kompaniiga "Universal" ja rohkelt televisioonitööd, sealhulgas telefilmid "Duell" (*Duel*, 1971) ja "Midagi kurjakuulutavat" (*Something Evil*, 1972). Spielberg debüteeris täispika mängufilmiga "Sugarlandi ekspress" (*The Sugarland Express*), 1974. aastal ning seejärel telliti temal film, millest sai nii verstaost noore režissööri endal karjääris kui ka tõuge väga olulisele uuele suunale Ameerika filmitööstuses. Peter Benchley bestselleri järgi suurepäraselt filmiks kohandatud külmvärinaid tekitab thriller "Lõuad" (*Jaws*, 1975), mis räägib üht New Englandi randa terroriseerivast haist, läks tegijatele maksma üksnes kaheksa ja pool miljonit dollarit. Film kogus Põhja-Ameerika levis 130 miljonit dollarit, muutes Hollywoodi suhtumist kinoarisse. Algas ülisuur kasumit toovate filmide ajajärk ja kasutusele tuli uus arvustus, mille järgi kulusid võrreldi potentsiaalse tuluga.

Spielberg, kellele pakuti nüüdsest suure eelarvega filme, kirjutas Hollywoodi logiraamatuse ühe hiilgava lehekülje teise järel. Tema järgmiseks nii kriitika kui ka äriiga seotud triumfiks sai "Kolmanda astme lähikontakt" (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), kütkestav ulmefilm, millega ta ka esimest korda režissööritöö "Oscarite" nominentide hulka jõudis. Jäädess tüüpi pärast filmi "1941" (1979), jämedakoelist, ülespuhutud ning koomikata ja trikke täis farssi Teise maailmasõjaga seotud paanikast Los Angeleses, tugevdas ta peagi oma suurepärasest positsiooni filmitööstuses. Spielberg ja tema sõber George Lucas mõtestasid ümber kinopubliku demograafia ja valitsesid õige mitmeid aastaid Hollywoodi ärilist külge.

Spielberg saavutas edu haripunkti 1980-ndate aastate alguses. Tema minuteoste paraad algas filmiga "Indiana Jones kadunud laeka otsingul" (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), tempoka põnevuslooga, mille inspiratsiooniallikad olid kunagised pärastlõunased põnevusseriaalid, mis režissööri ja produtsenti (Lucas) lapsepõlves olid erutanud. Film, mida võib pidada tehnilise oskustöö meistriteoseks ja heaks näiteks jutustamisalgest meelelahutuslikul tasandil, tehti 20 miljoni dollarise eelarvega ning tõi Põhja-Ameerikas sisse 116 miljonit dollarit. Sellega jõudis Spielberg teist korda "Oscarite" lõppvooru parima režii eest ja saavutas ülemaailmse kuulsuse; film pani ühtlasi aluse hilisemat edu kaasa toonud "Indiana Jones" järgedele, need lavastas Spielberg samuti ise. Kuid "Indiana Jones" menu kahvatas 1982. aastal filmiga "E. T. — Teisplaneetlane" (*E. T. The Extra-Terrestrial*), mis jäi aastateks hoidma kassarekordit (228 miljonit dollarit Põhja-Ameerikas linastustasudena) ja millega Spielberg kolmandat korda "Oscarile" kandideeris. See rikkaliku kujutlusvõimega, siiras ja võluv ulmelugu väikese poisi armastusest tulinuka vastu peegeldab režissööri siseilma ehk pareminigi kui ükski teine tema film.

Spielberg lõ bustab teisi nii, nagu tema ise tahaks, et teda lõ bustataks, ning kasutab filmi mängukannina, mille vahendusel ta saab teiste igas vanuses lastega suhelda, jäädes ise tagasihoidlikult kõrvalseisjaks.



Tegutsedes üha aktiivsemalt produtsendina, kuid jätkates samas ka režissööritööd, kogus ta kiiresti terve varanduse ning temast sai üks filmimaailma jõukamaid tegelasi. 1982. aastal teenis ta filmidega "E.T." ja "Poltergeist" paari nädala jooksul isiklikku kasumit miljon dollarit päevas. 1984. aastal lõi ta ühe suurima Hollywoodi sõltumatu kompanii nimega "Amblin Entertainment". Üliproduktiivne ja -tulus kompanii, mis asub "Universal" stuudiote luksuslikus kompleksis, on filmitööstuses väga tähtsal kohal. Kaastegevprodutsendina saavutas Spielberg edu filmidega "Paharetid" (*Gremlins*, 1984), "Tagasi tulevikku" (*Back to the Future*, 1985) ja täispika animafilmiga "Ameerika lugu" (*An American Tail*, 1986), millele kõigile tehti ka järjed. Spielberg tegi koostööd "Disney'ga" filmi "Kes seadis lõksu Roger Rabbiti?" (*Who Framed Roger Rabbit?*, 1988) tootmisel; see on uuenduslik animatsiooni ja elavate näitlejate ühendus, mis andis animafilmile uut elujõudu. Tegevprodutsendina aitas Spielberg kaasa selliste mängufilmi režissööride karjäärile nagu Robert Zemeckis ja Joe Dante ning animafilmirežissöör Don Bluth.

Spielberg jätkas samas ise mõjuka lavastajana. Selgelt erinevana oma senisest tööst tegi ta filmi "Purpurpunane" (*The Colour Purple*, 1985), mille aluseks on emotsionaalsest pingest kantud ja tundlikult edasi antud Alice Walkeri Pulitzeri auhinna võitnud romaan mustanahalise tüdruku kannatustest traditsioonilises lõunaosariikide ühiskonnas. See oli Spielbergi esimene täiskasvanute film ja mitmeski mõttes kõrgema taseme teos. Ehkki mõne kriitiku arvates mahendas režissöör raamatut kaljust ja asendas sealse meelelise kire pinnapealse sentimentaalsusega, pidas enamik filmi liigutavaks ja õnnestavaks, leides, et see on suurepäraselt tehtud ja ilusasti mängitud. "Purpurpunane" jõudis parima filmi "Oscari" nominentide hulka, kuid otsekui tahtlikult ignoreerides ei arvanud Akadeemia Spielbergi parima režissööri kandidaatide hulka. Just nagu vabanduseks andis Ameerika Filmiakadeemia Spielbergile 1987. aasta auhinnatseremoonial austava Irving G. Thalbergi mälestusauhinna elutöö eest.

Vähem edukas oli Spielbergi järgmine "täiskasvanute" film, "Päikese impeerium" (*Empire of the Sun*, 1987), mis kujutas suurepäraselt koloniaal-elu Hiinas Teise maailmasõja alguses, kuid milles jäi vajaka tundelöömast. Ta kasutas rohkelt füüsilist tuld, kuid napilt tõelist kirge, püüdes Victor Flemingi teose "Mees nimega Joe" (*A Guy Named Joe*, 1943) maagiast tabada tehniliselt vaatamängulises, kuid mitte veenvas uusversioonis "Igavesti" (*Always*, 1989). Filmis "Kapten Konk" (*Hook*, 1991) seisis režissöör silmitsi omaenes kahe poolusega; see on vaatamänguline tänapäeva variant "Peeter Paanist", milles peategelane, edukas advokaat, kes oli kunagi olnud Peeter Paan, näeb vaeva selle nimel, et tasakaalustada oma loovuse ja ambitsioonikuse vahelisi sisekonflikte. Ehkki film oli äriliselt aasta edukamate seas, sai see mitmesuguse kriitika osaliseks ning seda peeti Spielbergi varasemat müügierekordit arvestades rahaliseks pettumuseks.

Just siis, kui tundus, et Spielbergi režissöörikarjäär on tuhmumas, saavutas ta taas suure äriedu filmiga "Juuraajastu park" (*Jurassic Park*, 1993), mis on vaatamänguliselt üllatav ulmethriller lõbustuspargist, kus kaob kontroll geneetiliselt loodud

dinosauruste üle. Film taastas Spielbergi maine "lõbustuspargiterrori" ja eriefektide ühendamise osas osava, kahedimensioonilise jutustamis- oskusega. See püstitas uue kiirusrekordi 100 ja 200 miljoni dollari kogumisel (vastavalt 9 ja 23 päevaga) ning ületas Spielbergi enda "E. T. 'd", saades kõigi aegade suurimaks kassatükiks.

Olles kindlustanud oma positsiooni edukaima menufilmitootjana, pöördus ta "Schindleri nimekirjaga" (*Schindler's List*, 1993) tagasi tõsisemate filmide juurde. Nagu paljud Spielbergi filmid, nii toimub ka "Schindleri nimekirja" tegevus Teise maailmasõja ajal. See on autori kõige ambitsioonikam ettevõtmine nii teema kui ka käsitlev poolset: dokumentaalfilmis stiilis mustvalgena edasi antud lugu *holocaust'*ist. Tunnustuseks selle saavutuse eest sai ta oma esimese režissööritöö "Oscari".

1980-ndate lõpul sidus Spielberg end televisiooniga, tootes mitte eriti eduka seriaali "Hämmastavad lood" (*Amazing Stories*), millest ta lavastas ise ka kaks osa. Televisiooni juurde naasis ta ka 1990-ndatel futuristliku allveeseiklusfilmiga "Sea-Quest DSV". 1994. aastal asutas Spielberg koostöös kahe teise Hollywoodi suurkujuga, David Geffeni ja "Disney" stuudiot uuendanud Jeffrey Katzenbergiga, uue filmistuudio, mille nimeks sai "Dream Works SKG" (Spielberg, Katzenberg, Geffen). Esimese omataolisena ei tooda stuudio mitte ainult mängufilme, vaid ka televisiooni, muusikalist ja interaktiivset arvutimeelelahutust.

Steven Spielbergi 1985. aastal sõlmitud abielu näitlejanna Amy Irvingiga lõppes 1989. aastal lahutusega. Hiljem abiellus ta näitlejanna Kate Capshaw'ga. Tema õde Anne Spielberg jõudis "Oscari" nominentide hulka ühena filmi "Olla suur" (*Big*, 1988) stsenaaristidest.

## STEVEN SPIELBERGI FILMOGRAAFIA

1971 "Duell" (*Duel*; telefilm, kinofilmina 1983, režissöör); 1971 "Columbo: mõrvar kirjatähe järgi" (*Columbo: Murder by the Book*; rež, üks osa populaarsest teleserialist); 1973 *Ace Eli and Rodger of the Skies* [idee autor; rež: Bill Sampson (John Erman)]; 1974 "Sugarlandi ekspress" (*The Sugarland Express*; rež, idee kaasautor); 1975 "Lõuad" (*Jaws*; rež); 1977 "Kolmanda astme lähikontakt" (*Close Encounters of the Third Kind*; rež, idee autor, stsenaarist); 1978 *I Wanna Hold Your Hand* (tegevprodutsent; rež: Robert Zemeckis); 1979 "1941" (rež); 1980 "Bluusivennad" (*The Blues Brothers*; osatäitja; rež: John Landis); 1980 *Used Cars* (kaastegevprodutsent; rež: Robert Zemeckis); 1981 "Indiana Jones kadunud laeka otsingul" (*Raiders of the Lost Ark*; rež); 1981 "Erinevad iseloomud" (*Continental Divide*; kaastegevprodutsent; rež: Michael Apted); 1982 "E. T. — Teisplaneetlane" (*E. T. The Extra-Terrestrial*; rež, kaasprodutsent); 1982 "Poltergeist" (kaasprodutsent, idee kaasautor, kaasstsenaarist; rež: Tobe Hooper); 1983 "Lood teispoolusesel" (*Twilight Zone — The Movie*; režissöör koos John Landisi, Joe Dante ja George Milleriga, igaüks lavastas ühe osa; kaasprodutsent); 1984 "Indiana Jones ja hukatustempel" (*Indiana Jones and the Temple of Doom*; rež); 1984 "Paharetid" (*Gremlins*; kaastegev-

produutsent; rež: Joe Dante); 1985 "Tolgused" (*The Goonies*; kaastegevproduutsent, idee autor; rež: Richard Donner); 1985 "Tagasi tulevikku" (*Back to the Future*; kaastegevproduutsent; rež: Robert Zemeckis); 1985 "Noor Sherlock Holmes" (*Young Sherlock Holmes*; kaastegevproduutsent; rež: Barry Levinson); 1985 "Purpurpunane" (*The Color Purple*; rež: kaasproduutsent); 1986 "Rahaauk" (*The Money Pit*; kaastegevproduutsent; rež: Richard Benjamin); 1986 "Ameerika lugu" (*An American Tale*; kaastegevproduutsent; rež: Don Bluth); 1987 "Sisekosmos" (*Innerspace*; kaastegevproduutsent; rež: Joe Dante); 1987 "Väikesed abilised" (\* *batteries not included*; kaastegevproduutsent; rež: Matthew Robbins); 1987 "Päikese impeerium" (*Empire of the Sun*; rež: kaasproduutsent); 1988 "Kes seadis löksu Roger Rabbitile?" (*Who Framed Roger Rabbit?*; kaastegevproduutsent; rež: Robert Zemeckis); 1988 "Maa aegade alguses" (*The Land Before Time*; kaastegevproduutsent; rež: Don Bluth); 1989 "Indiana Jones ja viimane ristikäik" (*Indiana Jones and the Last Crusade*; rež: 1989 "Isa" (*Dad*; kaastegevproduutsent; rež: Gary David Goldberg); 1989 "Tagasi tulevikku II" (*Back to the Future Part II*; kaastegevproduutsent; rež: Robert Zemeckis); 1989 "Igavesti" (*Always*; rež: kaasproduutsent); 1990 "Ämblikukartus" (*Arachnophobia*; kaastegevproduutsent; rež: Frank Marshall); 1990 "Joe ja tulemägi" (*Joe Versus the Volcano*; kaastegevproduutsent; rež: John Patrick Shanley); 1990 "Tagasi tulevikku III" (*Back to the Future Part III*; kaastegevproduutsent; rež: Robert Zemeckis); 1990 "Paharetid 2: uus pesakond" (*Gremlins 2: The New Batch*; kaastegevproduutsent; rež: Joe Dante); 1990 *Listen Up: The Lives of Quincy Jones* (dokumentaalfilm; üks küsitlatavatest; rež: Ellen Weissbrod); 1991 "Hirmu neem" (*Cape Fear*; kaastegevproduutsent; rež: Martin Scorsese); 1991 "Ameerika lugu: hiir Fieveli seiklused Metsikus Läänes" (*An American Tail: Fievel Goes West*; kaasproduutsent; rež: Phil Nibbelink ja Simon Wells); 1991 "Kapten Konk" (*Hook*; rež); 1993 "Juuraajastu park" (*Jurassic Park*; rež: kaastegevproduutsent); 1993 "Schindleri nimekiri" (*Schindler's List*; rež: kaastegevproduutsent); 1993 "Dinosaurused on tagasi" (*We're Back: A Dinosaur's Tale*; kaastegevproduutsent; rež: Dick Zontag, Ralph Zontag, Phil Nibbelink ja Simon Wells); 1995 "Casper" (tegevproduutsent; rež: Brad Silberling); 1995 "Balto" (tegevproduutsent; rež: Simon Wells); 1996 "Keeristorm" (*Twister*; tegevproduutsent; rež: Jan De Bont); 1997 "Kadunud maailm: Jurassic park" (*The Lost World: Jurassic Park*; rež: osatäitja, kaasproduutsent); 1997 "Amistad" (rež: kaasproduutsent); 1997 "Mehed mustas" (*Men in Black*; kaastegevproduutsent; rež Barry Sonnenfeld); 1998 "Oht sügavikust" (*Deep Impact*; kaastegevproduutsent; rež: Mimi Leder); 1998 "Zorro mask" (*The Mask of Zorro*; kaastegevproduutsent; rež: Martin Campbell); 1998 "Reamees Ryani päästmine" (*Saving Private Ryan*; rež: kaasproduutsent).

Väljaandest: Ephraim Katz. The Film Encyclopedia. Harper Perennial, 1998 tõlkinud INDREK KOFF

COLIN MacCABE

## TÄÄGID PARADIISIS

See, et TERRENCE MALICK eelistab loodust ja müüti ajaloolle, tumestab tema rikast come back filmi "PEENIKE PUNANE JOON", ütleb COLIN MacCABE.

Võimalik, et Pittsburghi äärelinnatänav tugeva lumetuisu ajal pole just ideaalne koht Terrence Malicki kauaoodatud kolmanda filmi "Peenike punane joon" (*The Thin Red Line*, 1998) vaatamiseks. On möödunud kahekümmend aastat sellest, mil valmis film "Taevalikud päevad" (*Days of Heaven*, 1978). Malicki nüüdne 55 miljonit dollarit maksma läinud kolme tunni pikkune ekraanilugu Teise maailmasõja ajal aset leidnud Guadalcanali lahingust valmistab levitajatele ilmselt raskusi. Vaatamata sellele, et filmis "Peenike punane joon" mängib hulk staare, pretendeerib see häbenematult ja koguni piinlikult *art movie* staatusele; võrreldes siinseid mõtisklusi sõja ja vägivalla üle Francis Coppola "Tanapäeva apokalüpsisega" (*Apocalypse Now*, 1979), tundub viimase kommentaar pärinevat otsekui odavate kaupade poest. "Foxi" idee oli näidata filmi ainult viies New Yorgi ja Los Angelese kinos ning püüda spetsiaalsetele linastustele kutsutud valitud publiku suu kaudu reklaami levitada. Aga kui Pittsburghi järgi otsustada, siis on selline strateegia läbikukkumisele määratud. Filmi lõppedes oli publiku hoiak varjamatult rahulolematu ja pilkav. Kui me kinost väljusime, ütles üks vaataja: "Nojah, see oli väga sügav... ja väga pikk." Tema kaaslanna lüüdis: "Ja see film peab võitma "Oscareid"! Issand jumal — ei iial!"

Just lootus näha Akadeemia auhinda võitvat teost meelitas publikut riskima; küllap oli ka mõte "Oscaritele" just see, mis peibutas näitlejate koorekihti kogunema põlvkonna arvatavalt ühte olulisemasse filmi. Ja ilmselt lootus kuldkujuudele seletab seda, et "Fox" kirjutas välja väga suure tšeki pärast seda, kui "Sony" oli loobunud finantseerimast filmi, mis rikub enamikku narratiivi ja dramaturgiaga seotud ärireeglit. Vaatemänguna vastab "Peenike punane joon" Terrence Malicki "Laastatud maa" (*Badlands*, 1973) ja "Taevalike

päevade" tekitatud ootustele. Pole kahtlust, et Malicki võimele anda kaadritele sügavust ja tekstuuri ei leidu tänapäeva Hollywoodis võrdset. Guadalcanalit (mida siin dubleeritakse Queenslandi troopilise vihmametsaga, kus võeti üles peaaegu kogu film) kujutatakse idüllilise paradiisina, kuhu hiilib sõjamađu — ja hetkekski ei lasta teil surmaväljade ilu unustada. Kuigi **John Tolli** suurepärase operaatoritöö ei ole päris samal tasemel Nestor Almendrose viirastuslike kaadritega Ameerika maisipõldudest filmis "Taevalikud päevad", võib temagi nagu Almendros kõndida galatsereemonialt minema operaatoritöö "Oscariga". Ja ka *soundtrack* on väga heal tasemel, kasutades muusikat, heliefekte ja dialoogi pidevalt muutuvas koosluses.

Elkõige on aga muidugi näitlejatööd lihtsalt võrratud. **Nick Nolte** eemaletõukava kolonelleitnant Talli osas, kes on otsustanud viimaks ometi pälvida tunnustust, mille ta oma nüruse eluga ära on teeninud, **Sean Penn** äärmiselt küünilise seersant Welshina ja **Elias Koteas** kapten Starosina, kes keeldub täitmast Talli käsku asuda kindlat surma töotavale otserünnakule, on kõik esmaklassilised. Ka kõik "iluehted" täitsid oma rolli. **John Travolta** on maailmatarga kindralina atraktiivselt eemaletõukav. **Woody Harrelson** mõjub veenvalt seersandi osas, kes ohverdab ennast, kui tema salk on hirmunud noorsõduri süü tõttu ohtu sattunud. Kuid sellest talentide hulgast tõuseb eriti esile **John Cusack**. Steen, milles ta seisab ja kuulab vaikides, kuidas Nolte teda häbistab ja tema peale viha välja valab, on hiilgav näide tõest, et filminäitleja puhul on kehtiv *less is more*.

"Peenikest punast joont" veab aga alt käsikiri, mis matab suurepärase poolteise-tunnise sõjastseenide hulga pretensioonika, paljutähendava ja mõtteteradega võrtsitatud sõnatulva alla, mis vähemalt esmapilgul pole midagi enam kui segu ümbertootatud klišeedest looduse ja vägivalda, surma ja ohverdamise kohta. Narratiiv pole kunagi olnud Malicki tugevam külj, kuid esimeses kahes filmis korvas seda puudust harukordselt tihe kommentaar. Sama tehnikat kasutatakse ka "Peenikeses punases joones", ent kui "Laastatud maa" ja "Taevalike päevade" puhul oli tegemist naiivse noore tüdruku kommentaariga ja filmide mõju tuleneski paljus selle ning pildi vahelisest distantsist, siis "Peenikeses punases joones" tuleb kommentaar täiskasvanud meestelt ja alatasa sunnib film meid nende avaldusi vastu võtma samaaegselt nähtava pildi selgitusena. Filmi puhul, mis on muus osas suurepärase saavutus, mõjub see katastroofiliselt.

## Suubumine müüdi-ilma

Paljud arvasid, et seda filmi ei tehta kunagi. Selleks ajaks, kui Malick 1978. aastal pärast peaaegu kaheaastast tööd montaažiruumis "Taevalikud päevad" valmis sai, oli ta juba tuntud piinlikult täpse perfektsionistina, kes ei salli mingeid vastuväiteid. Tema tülid Richard Gere'i ja "Taevalike päevade" tootjatega on saanud legendiks. Kui film valmis sai, tegi Charles Blubdorn, "Paramountiga" seo-

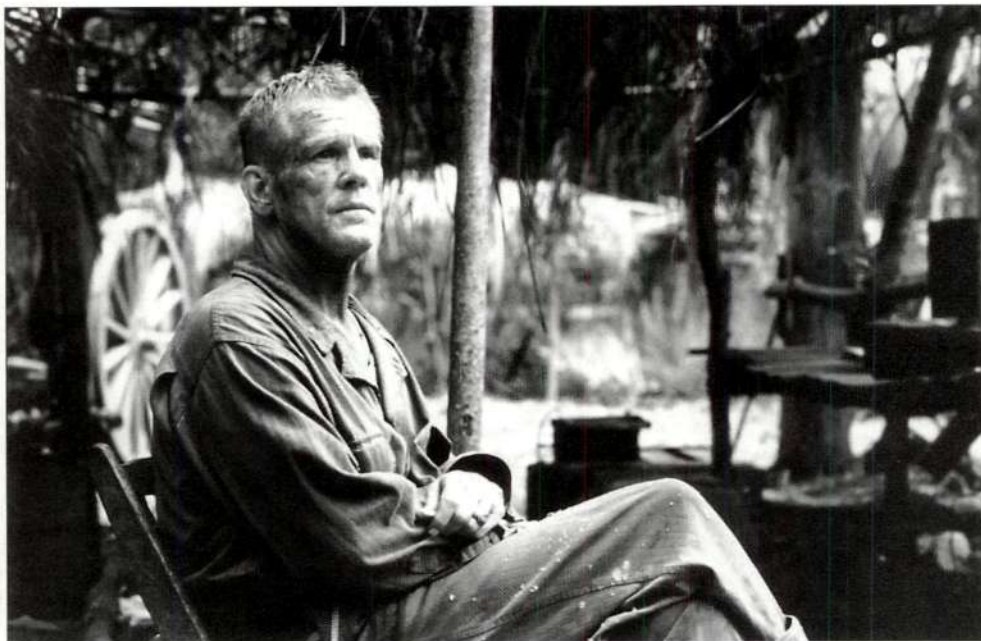


"Peenike punane joon", 1998. Režissöör Terrence Malick. Hulljulge ja küüniline seersant Welsh (Sean Penn) viib oma mehed võitlusse.

tud kompanii "Gulf and Western" juhataja, talle unistuste pakkumise, lubades järgmise filmi tegemiseks peaaegu piiramatuid võimalusi. Neli aastat töötas Malick põhiliselt Pariisis uue filmi proloogi kallal, mis pidi kinolinale tooma elu alged. Koos väikese meeskonnaga, kuhu kuulusid ka operaator Paul Ryan, kes oli filminud "Taevalike päevade" teise osa,

ja eriefektide konsultant Richard Taylor, kogu Malick võttematerjali kogu maailmast: millimallikad Suurel Vallrahul, Antarktikast eralduvad jääavad. Materjali kogumisel ei hoitud kokku ei aega ega ruumi. Kui "Paramount" kärsituks muutus, saatis ta neile katkeid stsenaariumist, mis kujutas endast alati pikki visuaalseid kirjeldusi vähese narratiivi või dialoogiga. Lõpuks eemaldus ta 1983. aastal projektist ja sukeldus müüdi-ilma. Liikus ringi

dutsendid Robert Geisler ja John Roberdeau, paludes tal teha instseneeringu D. M. Thomase "Valgest hotellist" (*The White Hotel*). Ta lükkas pakkumise tagasi, kuid ütles neile, et sooviks kirjutada kaht teist stsenaariumi, üht Molière'i klassikalise fars'i "Tartuffe" ja teist **James Jonesi** Teist maailmasõda käsitleva eepilise teose "Peenike punane joon" põhjal. Produtsendid valisid "Peenikese punase joone", ja kui stsenaarium lõpuks valmis sai,



"Peenike punane joon". Aualne pataljoni komandör kolonelleitnant Tall (Nick Nolte) annab käsu vallutada kõrgustik 210, kuigi see toob kaasa hulga võitlejate huku. Merie W. Wallace'i foto

igasuguseid kuulujutte, kuid keegi ei uskunud, et Malick kunagi tagasi tuleb ja veel vähem seda, et ta teeb kümnetesse miljonitesse ulatava eelarvega filmi.

Tegelikult ei olegi Malicki karjäär nii iseäralik, kui sageli arvatakse. On tõsi, et ta lahkus Hollywoodist ega teinud tublisti üle kümne aasta ühtki filmi. Ent 80-ndate Hollywood pistis 70-ndate režissöörid nahka ja sellest konkreetsest pakkumisest keeldumine oli osav samm. Ta jätkas tööd Los Angeleses, kus tegi kirjandusteoste mugandusi, sealhulgas näiteks Larry McMurtry "Körberoosist" (*Desert Rose*) Barry Levinsoni jaoks.

Sel ajal tundus, et Malick on otsustanud mitte kunagi enam filme teha. Kuid 80-ndate lõpul pöördusid tema poole teatripro-

veensid nad Malickit seda ka lavastama. Ehkki hilisemate lahkkelide tõttu esinesid need mehed küll tiitrites, kuid mitte võtteplatsil, on nad ära teeninud tänu selle eest, et meelitasid Malicki filmi juurde tagasi.

### Rahvaarmee

James Jonesi romaani pealkiri pärineb Rudyard Kiplingi ridadest:

*Then it's Tommy this, an' Tommy that, / And Tommy, 'ow's your soul? / But it's 'Thin red line of 'eroes' / When the drums began to roll.*

Individaalse sõjalise kangelaslikkuse idee, mis on Lääne kultuuri jaoks Homerosest kuni Shakespeare'ini nii oluline olnud, sattus alates ameti ja karjääri põhjal elu väärtustava kodanliku kultuuri tekkest aina raskemasse olukorda. Ja alates Prantsuse revolutsioonist asendus individuaalne kangelane rahvaarmee, tavaliste Joe'de ja Tommydega, kes

avastavad lahingumõllus omadused, mis teevad neist võitlusüksuse, mis suudab kaitsta isamaad ja võtta samas osa ülemaailmsest võitlusest progressi nimel.

Teisest maailmasõjast sai mitmelgi viisil sellise demokraatliku heroismi kulminatsioon nii tegelikkuses kui ka kunstis. Tegelikuses ühendas see eelmise suure imperiaalistliku ekspansioonisõja ja rahvusliku ellujäämise idee ülemaailmse võitlusega fašismi vastu. Kunstis esindab seda nähtus, mida Pauline Kael nimetas "40. aastate filmi näitlejate koosseis kui pommilennuki meeskond", kus Ameerika mitmekesisust pühitsetakse selle kaudu, et Ohio farmitöölaine sõbrustab New Yorgi juudiga ja Brooklyni itaallane saab sõbraks üksildase WASPiga (*White Anglo-Saxon Protestant*). Jonesi romaan on ehk selle strateegia parim näide. Tuginedes suurel määral autori enese sõjakogemustele, järgib teos "C for Charlie" kompanii lugu, kui nad randuvad Guadalcanali saarel ja satuvad verisesse võitlusse.

Malickile meeldis Jonesi romaan seda-võrd, et ilmselt oli tal suuri raskusi pisimagi detaili muutmiseega oma stsenaariumi tarvis: ta palus autori leselt koguni luba, et teha teosesse üksnes tühiseid muudatusi. Viimaks veendus naine selles, et Malick on tabanud tema mehe töö vaimsust, ning andis talle loa toimida nii, nagu heaks arvab. Teatud mõttes nii ka oli. Alates saarel maabumisest kuni jaapanlaste kaitstava mäe vallutamiseni järgib film raamatu tegevust ülitäpselt. Ometi on filmis üks äärmiselt tähendusrikas muudatus, mis näitab, kui erinev on Malicki seatud eesmärk tavalise Teise maailmasõja teemalise filmi omast, mida ta ju teataval tasandil näib lavastavat. Romaanis on "C for Charlie" kompanii kapten "Bugger" Stein juudi soost. Tema konflikt WASPist kolonelleitnant Talliga peidab endas seega antisemitistlikke tagamaid, mis asetavad romaanis põhiliselt Teise maailmasõja vastuolude teemaringi. Malick aga teeb kaptenist kreeka päritolu ameeriklase, see muudatus annab märku ajaloost eemaldumisest. Otseku selle joone rõhutamiseks tsiteerib Tall Starosele enne lahingut kreeka keeles Homerost.

Malickit ei huvita rahvaarmee ja selle poliitilised konfliktid, mis peegeldavad tema kodumaa klassi- ja rahvuslikke erisusi; tööpoolest, teda ei huvita Teine maailmasõda. "Peenikese punase joone" "C for Charlie" kompanii osaleb võitluses, mis on sama vana kui aeg, võitluses, mis on lihtsalt Trooja sõja tänapäevane versioon. See on selgelt tajutav pisiärritajate puhul nagu Sean Penni anakronistlikult vohavad juuksed. Samas aga annab

see loogilise põhjenduse ülejäänud filmile: esimesele pooltunnile, mis tutvustab meile Guadalcanali troopilist paradisi, looduslikku maailma, millest kujuneb peagi lahinguväli ja kus Wittist (Jim Caviezel) saab viimisel tunnil teiste elu eest ohverdatud jumal — kristlikku sümboolikat maitsestatakse siin kõikvõimalike antropoloogilist laadi vihjetega, mis lasevad arvata, et Malick on liiga palju "Kuldset oksaraagu" (*The Golden Bough*) lugenud.

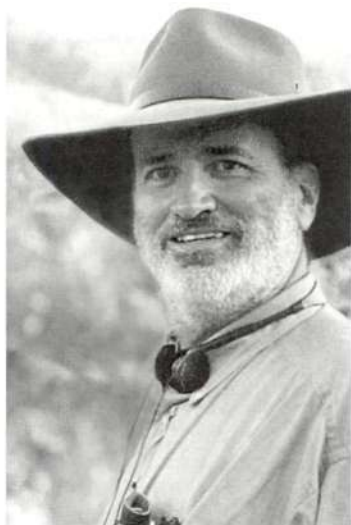


"Peenike punane joon". Seersant Keck (Woody Harrelson) ohverdab ennast, kui tema salk on hirmunud noorsõduri süü tõttu ohtu sattunud.

Witti kuju erinevus raamatus ja filmis osutab Malicki eesmärkidele kõige selgemalt. Raamatus seisab Witt vankumatu ameerikluse eest. Ta on enam-vähem kirjaoskamatu Kentuckyst pärit noormees, kes ühineb kompaniiga ja lahku sellest, lähtudes üksnes oma hinnangust ohvitseridele. Ta keeldub teenimast koos ohvitseridega, keda ta põlgab, ning kasutab ära rindel valitsevat kaost, et teenida mitmetes üksustes, jäädes samas sõjamasina poolt kontrollimatuks.

Malicki puhul ei tulene Witt võime masinavärgi eest kõrvale põigelda mitte mingist sotsiaalsest kihistusest, vaid tema loomuliku mehe staatusest. Kaugel sellest, et olla ameeriklase arhetüüp, on ta kaotanud igasuguse rahvusliku joone. Kui teda meile lüürikses algusosas tutvustatakse, näeme teda

pärismaalaste külas, kuhu ta on läinud ilma loata. Malicki geeniuusest annab tunnistust tema kindel soov näidata Guadalcanalit reaalse kohana — see pole mitte ainult ameerikalaste ja jaapanlaste vahelise esimese suure lahingu tander, vaid ka tõeline troopiline saar, kus elavad pärismaalased. Kuid Malick esitab seda talumatult ning üleolevalt süüta ja puhtana — konfliktide ja vastuoludeta loodusliku



*Terrence Malick lavastas pärast kahekümneaastast vaheega oma kolmanda filmi "Peenike punane joon", mis ilmselt jääb filmiloosse sama kindlalt nagu kaks varasemat.*

maailmana. Selle ainus tegelik funktsioon on rõhutada Wittit privileegi pääseda looduslikule tasandile, mida armee suudab tunnistada üksnes selleks, et seda hävitada.

### Inimtapamaja

Oma soovis asendada ajalugu loodusega, muuta Teine maailmasõda sõjaks üleüldse on Malicki film kõige üldisemal ideoloogilisel tasandil identne teise filmiga, millega seda tõenäoliselt lõpmatuseni võrdlema hakatakse — Steven Spielbergi "Reamees Ryani päästmisega" (*Saving Private Ryan*, 1998). Võrdlus võib tunduda ebaaus. Malicki film on isegi kõige pretensioonikamatel hetkedel huvitav ja haarav; ta kasutab pilti ja näitlejaid, heli ja maastikku alati intelligentset. Tema filmi keskmes on ilmselt parim Teise maailmasõja lähivõitluse kirjeldus. Spielbergi filmi tuumaks seevastu on äärmiselt valelik ja koguni naeruväärne lugu. Kui avalõik välja arvata,

on selle püüe "Ameerika pommilennukimeeskonna filme" üldistada üleolev ja vähemalt käesoleva artikli autorile talumatult tüütu.

Siinkohal on õpetlik meenutada Sam Fulleri, üht suurimatest sõjafilmi-režissööridest. Pisut enne oma surma Tim Robbinsile antud intervjuus avaldas Fuller mõtet, et moodsa sõja tõelist õudu pole võimalik tabada, sest publik ei suudaks moodsa kahurväelahingu põhjustatud tapamaja vaadata. Olid need Fulleri sõnad, mis inspireerisid Spielbergi avalõiku, Omaha rannale maabumist? Seejärel aga hülgab Spielberg vähimagi reaalsusepüüde loo heaks, mis on sõjaajaloo absoluutselt vastuolus, ning teeb filmi Kaeli "pommilennukimeeskonnast", kes eksleb Normandias, et päästa Ryani perekonna viimast ellujäänud venda. Kui Tom Hanksi juhitud väike patrull viimaks reamees Ryani leiab ja avastab, et too ei soovi oma kaaslastest lahkuda, otsustab küüniline seersant jääda võitlema koos oma hoolealusega, sest küllap on see "ainus asi, mis aitab sellest sõjast välja tulla". Raske on mõista, kuidas keegi, kes on teinud filmi *holocaust*'ist, suudab võitlust fašismi vastu sellisel määral labastada. See, kuidas publik ta selle eest karistamata jätab, näitab, kui kaugel Teine maailmasõda meist on.

### Kui Tom Hanks võib surra...

1940-ndate, 50-ndate ja 60-ndate alguse sõjafilmid olid oma õiglaste põhjenduste poolest turvalised. Vietnam pööras kõik pahupidi, sest iga film pidi õigustama nii sõda kui ka armee rassilist jaotust. Rahvaarmee näidati kui saatuslikult lõhestatud isamaad, mis pole oma ajaloolises rollis enam kindel. Nii Malicki kui ka Spielbergi filme võib käsitleda kui katseid Vietnami unustada. Me pole enam kaua näinud oma ekraanidel ainult valgetest koosnevat Ameerika sõjaväge ja kui kellelgi tekiks kiusatus väita, et need filmid kujutavad tõetruult 60. aastate eelset eraldatud USA armeed, pole mingit kahtlust, et see on nivelleeritud ja ka kõigist teistest keerulistest etnilistest jaotustest puhastatud armee. Ent isegi kui on tegemist armeega, mis pole enam jagunenud, pole see kindlasti mitte armee, mis oleks taasleidenud mingi ajaloolise rolli. Otsus ajalugu ignoreerida ei saa olla osaline. Kui filmid ei ürita uurida tegelikku Ameerika ühiskonda, ei saa nad ka mõista maailma laiemalt, mille üks osa see ühiskond on. Sõda on siin kurjus, millele pole õigustust, ja mõlemad filmid rõhutavad sõja põhjustatud surma lõplikkust, näidates, kuidas lahingu julma juhuse tõttu sureb staare paremal ja vasakul.

Filmide ideoloogilised tõlgendused on tavaliselt ettearvatavad ja ebahuvitavad, silmaga nähtava tõsimeelne seletamine. Kuid need kaks filmi, üks teatavate puudustega meistriteos, teine äärmiselt edukas äriprojekt, nõuavad ideoloogilist analüüsi. Sest mõlemad filmid ütlevad kristallselgelt, et maailma ajaloo tugevaim sõjaline jõud ei lase enam ühelgi oma sõduril mitte üheski võimalikus sõjalises konfliktis surma saada. Kui Tom Hanks võib meelemärkusele tulemata surra, siis võib seda igaüks, kuid keegi ei sure. Me teame, et elu imiteerib kunsti, kuid on vähe näiteid, mis oleksid veel rabavamad kui operatsioon "Kõrberebane", mis tähistas sõjaajaloos uut ajajärku — lahingud, kus ründav pool tegutseb, teades, et ei saa endale kaotusi lubada. See on mõlema filmi esimene selge poliitiline sõnum, kuid neil on ka teine ühine sõnum. Läbi aegade kõige võimsam meelelahutusliik, mille käsutuses on tänapäeval enneolematud tehnilised ja inimressursid, ei püüa enam maailma mõista, või kui, siis kõige lihtlasemas ja vahetumal tasandil. Ameerika Ühendriikidel on armee, mis ignoreerib surma, ja kultuur, mis ignoreerib ajalugu. *Compenne qui voudra* või kui eelistate amerikanismi, siis *go figure*.

Ajakirjast "Sight and Sound", 1999 veebruar  
tõlkinud INDREK KOFF

---

"PEENIKE PUNANE JOON" (*The Thin Red Line*). Režissöör Terrence Malick, stsenaarist Terrence Malick (James Jonesi samanimelise romaani põhjal), peaoperaator John Toll, A. S. C., produtsendid Robert Michael Geisler, John Roberdeau ja Grant Hill, tegevprodutsent George Stevens jun, peakunstnik Jack Fick, monteerijad Billy Weber, Leslie Jones ja Saar Klein, kostüümid: Margot Wilson, muusika: Hans Zimmer. Osades: Sean Penn (seersant Edward Welsh), Adrien Brody (kapral Fife), Jim Caviezel (reamees Witt), Ben Chaplin (reamees Bell), George Clooney (kapten Charles Bosche), John Cusack (kapten John Gaff), Woody Harrelson (seersant Keck), Elias Koteas (kapten James "Bugger" Staros), Nick Nolte (kolonelleitnant Gordon Tall), John C. Reilly (seersant Storm), John Savage (seersant McCron) jt. 35 mm, 170 min, värviline. © Fox 2000 Pictures, Phoenix Pictures, Georges Stevens jun, A Geisler & Roberdeau Production, USA, 1998.

"Peenike punane joon" kandideeris tänava seitsmele "Oscarile", kuid paraku ei saanud ühtegi.

TERRENCE MALICK on sündinud 30. novembril 1943 Ottawas Illinois. Tema isa töötas naftakompaniis ning perekond vahetas seetõttu tihti elupaika, nii kasvas poiss üles Wacos ja Austinis Texases ning Bartlesville'is Oklahomas. Lõpetanud Harvardi ülikooli ja õppinud Oxfordis; hiljem töötas "Newsweeki", "Life'i" ja "New Yorkeri" ajakirjanikuna ning õpetas filosoofiat, seejärel otsustas filmitööle siirduda. Sellealast haridust omandas Malick Ameerika Filmiinstituudi Keskuse juures, lõputööks lavastas ta liihifilmi "Lanton Mills". 1971 oli tegev Jack Nicholsoni filmi Drive, He Said käsikirjaga, kuid tiitrites ei ole teda märgitud. Ta töötas samuti Don Siegeli "Räpase Harry" (Dirty Harry, 1972) stsenaariumiga, kuid tema versiooni lõppvariandis ei kasutatud. 1972. kirjutas ta Stuart Rosenbergi "Taskuraha" (Pocket Money) stsenaariumi ning järgmisel aastal debüteeris tähelepanuväärse filmiga "Laastatud maa" (Badlands, 1973), olles nii käsikirja autor, režissöör kui ka produtsent. Provokatiivse ja kummitusliku filmi kahe noore inimese arutust mõrva- teekonnast Dakotas ja Montanas, mis tugineb 1958. aastal tegelikult juhtunule, võtsid kriitikud New Yorgi festivalil vaimustusega vastu. Malicki režii tunnistati seal parimaks nagu hiljem Cannes'is. Kulus viis aastat, enne kui vaatajateni jõudis Malicki järgmine film "Taevalikud päevad" (Days of Heaven, 1978), rohkete piiblianeliste ja müstiliste allusioonidega lugu leiab aset sajandi algusaastatel postindustriaalse revolutsiooni ajajärgul. Nestor Almendrose hüpperrealistlik kaameratöö pälvis "Oscari". Kriitika vaimustusest hoolimata jäi kassanedu tagasihoidlikuks. Sellest johtuvalt kadus Malick kaheks aastakiimneks lavastajana filmimaailmast, küll aitas ta kaasa kui hinnatud spetsialist mitme filmi käsikirja loomisel. Kuigi tema põhiliseks elukohaks on Austin Texas, võib teda sama tihti leida Pariisist. "Peenike punane joon" (*The Thin Red Line*, 1998) on niisiis Terrence Malicki kauaoodatud kolmas täispikk film.

S. T.

## SÖDURILOOD

James Jones (6. XI 1921—9. V 1977) ei armanastanud sõjafilme. 1963. aastal kirjutas ta ajalehes "Saturday Evening Post" artikli, milles mõistis hukka lihtsamisele ja kerglaselt entusiastliku suhtumise, mis iseloomustab selliseid filme nagu J. Lee Thompsoni "Navarone kahurid" (*The Guns of Navarone*, 1961) ja Lewis Milestone'i "Pork Chop Hill" (1959). "Kui meie sõjafilmid näitavad vähimalgi määral meie sotsiaalselt küpsust ajastul, mil me oleme võimelised iseenast hävitama," tõreles ta, "siis pole meil erilist lootust."

Jones tundis sõda paremini kui ükski teine tema ajastu ameerika kirjanik. Ta tennis Pearl Harbouri ajal USA kahurväes. Hiljem tappis ta jalaväekapralina Guadalcanalis ühe vastase käitsivõitluses — seda kasutas ta ka romaanis "Kitsas punane viir" / "Peenike punane joon" (*The Thin Red Line*, 1962).

Jonesi ei huvitanud tüüpilised jutud sõjaväelaste hulljulgusest. Laiaulatuslikku 800-leheküljelist romaani "Nüüd ja igavesti" / "Siit igavikku" (*From Here to Eternity*, 1951), millega ta kuulsaks sai, peeti alguses filmiks kohandamatuks. "Columbia" bossi Harry Cohni, kes ostis raamatu filmimisõigused 82 500 dollari eest, hoiatati, et romaan on liiga pikk, sisaldab rohkesti seksi ja näitab USA armeed ülemäära kriitilises valguses.

Jonesi rahvalik realism purustas tõepoolest nii mõnedki tõkked. Nagu märkis tema sõber William Styron, tõi ta ameerika kirjandusse vandumise. "Kardetud f-tähega sõna ja ka paljud teised, mida sündsusevalvurid nii usinalt põlastasid, et isegi Norman Mailer pidi oma ainult kolm aastat varem ilmunud suurepärase raamatus "Alasti ja surnud" (*The Naked and the Dead*, 1948) need mingi absurdse pseudokirjaviisiga ära soperdama, trükiti nüüd must valgel ära, kasutades neid selliste inimeste kõnes, kes neid tavaliselt pruukisid."

Fred Zinnemanni film "Siit igavikku" (*From Here to Eternity*, 1953) polnud loomulikult nii räige kui raamat, kuid sellest hoolimata oli see intrigeeriv tegelaseanalüüs. Jones käis peale, et üksildast trompetimängijat Prewittit kehataks vastu Harry Cohni tahtmist Montgomery Clift. Režissöör Zinnemann tegi mustvalge filmi, et rõhutada selle kirjandusliku päritolu. ("Värv oleks selle liiga labaseks teinud.") Vaatamata stseenidele, kus Burt Lancaster ja Deborah Kerr lainetes hulluvad või Clift Donna Reediga magust juttu ajab või kus Frank Sinatra ennast unustusse joob, pole Zinnemanni "Siit igavikku" puhul mingit ohtu, et seda võetaks kui hiilgavat kassatükki.

Jonesi teine avaldatud romaan, 1200-leheküljeline "Mõned tulid jooksuga" / "Nad käitsid liiga tormakalt" (*Some Came Running*, 1957) oli veel pikem kui esimene. See ei takistanud MGMi sellest kaks aastat hiljem filmi tegemast. Erinevalt Zinne-

mannist tegi režissöör Vincente Minnelli filmi "Technicolorile". Lugu räägib kirjanduslike kalduvustega endisest sõdurist (Frank Sinatra), kes püüab kõigest väest kohaneda mandunud tsiviileluga. Raamat vaatleb põhjalikult jämedakoelise, alkohooliga liialdava kirjaniku ja peene keskklassi kuuluva kooliõpetaja suhet, tuginedes kohati Jonesi enda kogemusele. Autor pidas raamatut oma parimaks romaaniks, kuid kriitika ei jaganud tema arvamust. Filmile annab kitsilik, peaaegu autoparoodilise iseloomu Sinatra, Dean Martini (linna joodik) ja Shirley MacLaine'i (lõbutüdruk), "Rat Packi" sõpruskonna kolme alustala osalemine. Sellest hoolimata analüüsib film teravalt ja stiilselt väikelinna igavat elu.

Oma järgmise tuntuma romaani ilmumise ajaks 1962. aastal oli Jones juba mõnda aega elanud Pariisis. (Seda perioodi tema elus vaatleb Kaylie Jonesi autobiograafiline romaan "Sõduri tütar ei nuta eales" — *A Soldier's Daughter Never Cries*, millest tegi 1998. aastal filmi James Ivory.) "Peenike punane joon" oli teine osa Jonesi sõjatrioloogist, selle esimene osa oli "Siit igavikku" ja viimane "Vilistage!" (*Whistle*, 1978). Sihilikult hüplev episoodiline süzeeliin räägib Guadalcanali saarel võitleva jalaväekompanii uskumatutest labielamistest. Nagu märkis Mailer, ei olnud Jonesi kavatsus "luua karaktereid, vaid tekitada lahingutunne, tuua esile meeste psühholoogia".

Nii nagu "Siit igavikku" paljastas barakielu igavust, kirjeldas Jones nüüd sama detailselt džunglisõja viletsust, armetust ja segadust. Taas kord tundus, et romaan ei saa filmiks kohandada. See ei ole ühe peategelasega konkreetne jutustus, vaid pakub mitmeid vaatenurki. Igal sõduril on oma filosoofia, mida ta kaitsab. Ka Jones ise tunnustab, et juhtunut on võimatu täpselt kirjeldada, kui samade sündmuste kohta on nii palju erinevaid versioone. "Ühel päeval," ütleb raamatu viimane lause, "kirjutab keegi nende hulgast raamatu, kuid keegi neist ei usu seda, sest mitte keegi ei mäleta sündmust samamoodi."

"Peenikese punase joone" eelmine filmivariant, mille režissöör oli Andrew Marton ja peaosatäitja Keir Dullea, esilinastus 1964. aastal. Jonesi massiivset raamatut oli välja seetatud kompaktne väikese eelarvega film, mille võtted toimusid Hispaanias. Tulemus ei olnudki nii masendav, kui autor oli kartnud. "Omal tasasel moel on see väga hea sõjafilm," kirjutas ta selle kohta.

Pärast oma varajast surma 1977. aastal vajas Jones kiirelt unustusse. Kummaline ja raskepärane segu lüürilisusest ja *macho* liikkusest, mida ta oma teostes kasutas, näis kuuluvat teise ajastusse. Terrence Malicki "Peenikese punase joone" uus filmiversioon on taas äratanud huvi tema teoste vastu. Jonesi raamatuid avaldatakse jälle. "Siit igavikku" arvati hiljuti "Random House'i" koostatud sajandi saja parima romaani nimistusse. Vaatamata tema umbusaldusele "võltside" sõjafilmeid vastu on ta kirjanik, kelle romaane vaadeldakse praegu läbi neist inspiratsiooni saanud filmide prisma.

Ajakirjast "Sight and Sound", 1999 veebruar  
tõlkinud INDREK KOFF



## LIIGUB, EI LIIGU, LIIGUB!

52. CANNES'I FILMIFESTIVAL 12.—23. MAI 1999



*"Taasleitud aeg" (Le temps retrouvé), Prantsusmaa. Režissöör Raoul Ruiz. Itaalia näitleja Marcello Mazarrella kehastab Marcel Prousti suurromaanii "Kadunud aega otsimas" viimase osa ekraniseeringus jutustajat-minategelast, kes surma ootel meenutab oma noorust, aastaid möödunud sajandi lõpust kuni Esimese maailmasõja järgse ajani.*

### CANNES'I NÄGU

Missugune on Cannes'i filmifestivali nägu ja kuidas seda näiteks võrrelda *Berlinale* omaga? Enne Cannes'i sõitu närveldades ning kiiruga töid lõpetades nägin unes, et keegi sõnastas vastuse mu küsimusele: "See on suurem kui elu." Ärgates ehmusin — jumal kui labane. Aga võib-olla nimelt sellise vanamoodsa, koduvillase võrdlusega kõlbaks päris hästi iseloomustada maailma suurimat, kinokunsti ning -äri kõige kurikavalamal ja elegantsemal viisil kokku segavat laadalikku möllu, mis käib igal aastal ühtejärge kaksteist päeva seal Vahemere kaldapealsel, vanainimeste ja koerasita järele lehkavas, lõpmatult paigalseisva õhuga linnakeses. Viiekümne teist korda juba; ainult teises enam-vähem sama mere ranna veeres seisvas linnas on filmifestivale peetud kauem — Veneetsias.

Teatav labasus ning kodukootus näib kinostooride juurde kuuluvat sünnipäraselt, aegade algusest ja samuti eestlaste maalt vaadates. Kuid Cannes'i festivalipalees ja seda ümbritsevas kinovõrgus pannakse kaheks nädalaks püsti püramiid, mille tuhanded ehituskivid saavad nähtavaks üksnes saalide pimeduses, ja ega saa salata — kokku tuuakse alati parimat sorti kaup. (Sõnnikut vedeleb siin nagu igal turul.) Kuna festivali programm kehtib maailmaesilinastuse soovitus, antakse vaadata enamasti kõige värskemad audiovisuaalsed kraami. Ja kui uurida Cannes'i võitude ajaloo kaarti, on kunstiline peenus võistelnud

kommertsiaalse atraktsiooniga palju aktiivsemalt, kui võiks siit mere kaldalt oletada. Mängureeglid on paika pandud umbes nõnda: *Palme d'Or*'i saab potentsiaalselt suurema menu lootusega film, tähtsuset teine autasu, žürii *grand prix* aga antakse Cannes'is puhtale kunstile. Viimastel aastatel on seda reeglit siiski märgatavalt rikutud. 1997 said "Kuldse palmioksa" võrdsetena Shohei Imamura "**Angerjas**" ja Abbas Kiarostami "**Kirsi maitse**", žürii suur auhind aga anti Atom Egoyani filmile "**Helge homme**" — kõik kolm on väga head, kuid kommertsiaalselt üpris vähe edukad, aeglaselt punkte koguvad filmid. Möödunud aasta festivalil aga läks nii, et *Palme d'Or*'i sai Theo Angelopoulouse lõputuna tunduv seisundifilm "**Igavik ja üks päev**", "teiseks" tuli Roberto Benigni ülimenukaks osutunud *holocausti*-komöödia "**Elu on ilus**". Nii et festivali nägu ei ole muutumatut, see on alalises liikumises nagu Solarise ookeani pind Andrei Tarkovski kuulsas filmis.

Väikestel festivalidel pole konkursil tähtsust, suurtel küll. Kui nimetada näiteks ainult kümme *Palme d'Or*'i laureaati läbi poole sajandi, kõnelevad filmide ning lavastajate nimed enda eest: Federico Fellini "**Magus elu**" (1960), Luis Buñueli "**Viridiana**" (1961), Michelangelo Antonioni "**Blow-Up**" (1966), Martin Scorsese "**Taksojuht**" (1976), Francis Ford Coppola "**Tänapäeva apokalüpsis**" (1979), Volker Schlöndorffi "**Plekktrum**"

(1979), Andrzej Wajda "Marmorrees" (1981), Bille Augusti "Vallutaja Pelle" (1987), David Lynchi "Loomu poolest metsikud" (1990), Mike Leigh' "Saladused ja valed" (1996). Väga tähelepanuväärne kogu.

### 1990. aastate Palme d'Or'i laureaadid

(Aasta, film, lavastaja, riik)  
1990 "Loomu poolest metsikud", David Lynch, USA  
1991 "Barton Fink", Joel Coen, USA  
1992 "Hea tahe", Bille August, Rootsi  
1993 "Klaver", Jane Campion, Austraalia  
1994 "Pulp Fiction", Quentin Tarantino, USA  
1995 "Underground", Emir Kusturica, Prantsusmaa  
1996 "Saladused ja valed", Mike Leigh, Suurbritannia  
1997 võrdselt "Angerjas", Shohei Imamura, Jaapan  
"Kirsi maitse", Abbas Kiarostami, Iraan  
1998 "Igavik ja üks päev", Theo Angelopoulos, Kreeka

Aga milline on ikkagi Cannes'i filmifestivali "iseliikuv nägu"? Otsisin tänavu vastust läbi aegade trükitud festivali plakatitelt.

Peaaegu alati on Cannes'i festivali plakatil olnud mingi esemeline kujutis — Fellini joonistatud laev, lindudena lendavad filmilindi raasud, tänavu paar inimesesarnast udukogu, kes punaselt vaibal kareldes püüavad liblikavõrguga tähti. Niisiis, küllalt abstraktsed ja üldised kujundid (vahel harva on siiski plakatile pandud tegelane või kaader mõnest filmist). Võrdluseks näiteks *Berlinale* afišš, mis ekspluuteerib juba aastaid ainult suures plaanis antud inimese nägu. Nii lihtsast asjast nagu plakat ei maksa võib-olla teha ülearu kaugele ulatuvaid järeldusi, kuid mingid niidiotsad annab see kätte küll. Tõepoolest, kui hakata võrdlema ka *Berlinale* ja Cannes'i programme, võib kergesti märgata, et ülimalt demokraatliku vaimuga, segavast glamuurist hoiduva Berliini filmifestivali eeskava kesken-dub (mõnikord lausa sotsioloogiliste kurioosumiteni küündivate teoste abil) tänapäeva inimese koondportree maalimisele. Cannes omakorda — ikkagi "maailma suurim filmipidu" — on võtnud õilsaks ülesandeks olla filmitootmises ja -loomingu valitsevate protsesside ning liikumiste peegel, demonstree-rides oma ala tippe. *Berlinale* inimlik programm ja vaba, konventsioone eirav, poolpidulik korraldus on iseenesest sümptomaatsed, kuid ega Cannes'i hiilgavate tuuleveskite vastu samuti saa. Mõlemad pooled on huvitavad — ühe suure, liikuva-liikumatu kinonäo kaks palet.

### VÄLJAKUTSEID ESITAV "KULDNE PALMIOKS"

Küllalt tähelepanuväärne osa rahvast, kes tiirleb Cannes'i festivalipalee sees ning ümbruses, on noored, tudengid, isegi vane-

mate klasside õpilased käivad filmifestivali päevastel seanssidel kooliekskursioonidel. Omaette eelistatud piletiõiguse saavad noored prantsuse näitlejad ja muidugi mõista kinoõli-õpilased. Festivali korraldajad paistavad mõtlevat uutele (ennekõike kodumaistele) tulija-tele soodustusi luues ürituse jätkuvusele.

Ent siiski lõviosa põhipublikust, kes liigub laiadel *Palais*' treppidel ja parvleb kümnete kinosaalide uste taga seansside algust oodates, on juba soliidsemas vanuseastmes. Väga paljud on käinud Cannes'i filmifestivalil kaksikümne-kolmkümne aastat järjest, igal aastal lisanduvate uustulnukate kõrval tulevad filme vaatama ehtsad festivaliveteranid. Ainult medaleid ei kõlise rinnas. Kinomagnet ei lase enam lahti neid, kellele ta kord mõju on suutnud avaldada. Kes kord end Cannes'is leidnud, tahab tingimata tagasi tulla. Sama magnet tõmbab siia nii filmi tegijaid kui ka vaatajaid. Pime saal kutsub. Üks psühhoanalüütikat armastav filmiekspert on oletanud, et pimedas kinosaali vastupandamatu magnetiline mõju inimestele tuleb sellest, et see meenutab emaaus viibitud viimaste kuude unenägu aega.

### 52. Cannes'i rahvusvahelise filmifestivali võistlusprogramm

(Film, lavastaja(d), riik)  
"Rosetta", Luc ja Jean-Pierre Dardenne, Belgia  
"Kaheksa ja pool naist", Peter Greenaway, Suurbritannia  
"Imede maa", Michael Winterbottom, Suurbritannia  
"Felicia teekond", Atom Egoyan, Kanada  
"Imperaator ja mõrtsukas", Chen Kaige, Hiina  
"Pola X", Leos Carax, Prantsusmaa  
"Inimlikkus", Bruno Dumont, Prantsusmaa  
"Tasleitud aeg", Raoul Ruiz, Prantsusmaa  
"Meie õnnelik elu", Jacques Maillot, Prantsusmaa  
"Armastus viib meid lahku", Yu Lik-wai, Hongkong  
"Kishi lood", Mohsen Makhmalbaf, Abolfazl Jalili, Nasser Taghvaei, Iraan  
"Püha", Amos Gitai, Iisrael  
"Lapsehoidja", Marco Bellochio, Itaalia  
"Kikujiro", Takeshi Kitano, Jaapan  
"Kolonelile kirja ei ole", Arturo Ripstein, Mehhiko  
"Kiri", Manoel de Oliveira, Portugal  
"Moolok", Aleksandr Sokurov, Venemaa  
"Kogu tõde minu emast", Pedro Almodóvar, Hispaania  
"Kummituskoer, samurai tee", Jim Jarmusch, USA  
"Häll kiigub ikka", Tim Robbins, USA  
"Põrgu eeskoda", John Sayles, USA  
"Otsekohene jutt", David Lynch, USA

Võistlusprogrammis oli 22 filmi 15 riigist. Konkursikavas esinevatest režissööridest on varem "Kuldse palmioksa" pälvinud Da-

vid Lynch ("Loomu poolest metsikud", 1990) ja Chen Kaige ("Hüvasti, mu konkubiin", 1993).

### Cannes'i põhiprogrammi filmid väljaspool võistlust

#### Avafilm:

"Siberi habemeajaja", Nikita Mihhalkov, Venemaa

#### Lõpufilm:

"Ideaalne abikaasa", Oliver Parker, Suurbritannia

"Löks", Jon Amiel, USA

"EDtv", Ron Howard, USA

"Madrus", Steven Soderbergh, USA

"Dogma", Kevin Smith, USA

"Minu armsaim vaenlane", Werner Herzog, Saksamaa

"Hüvasti, kindel pind", Otar Iosseliani, Gruusia

Põhiprogrammis kandideeris lühifilmi *Palme d'Or* ile kaksteist filmi seitsmest riigist. Programmis "Eriline pilk" / *Un Certain regard* esindas 22 filmi 16 maad. Programmis "Režissööride kaksiknädal" etendati 21 uut filmi. "Kriitikute nädal" / *Semaine de la critique* pakus seitset täispikka, noorte režissööride mängufilmi kuuest riigist, pluss seitse lühifilmi.

### 52. Cannes'i filmifestivali žürii

Esimees: **David Cronenberg** (Kanada, režissöör), liikmed: **George Miller** (Austraalia, režissöör), **Maurizio Nichetti** (Itaalia, režissöör), **André Téchiné** (Prantsusmaa, režissöör), **Doris Dörrie** (Saksamaa, režissöör), **Dominique Blanc** (Prantsusmaa, näitleja), **Holly Hunter** (USA, näitleja), **Jeff Goldblum** (USA, näitleja), **Barbara Hendricks** (Rootsi, ooperilaulja), **Yasmina Reza** (Prantsusmaa, stsenarist). Viieliikmelist lühifilmizüriid juhtis taani režissöör **Thomas Vinterberg**.

Maikus peeti Euroopa eri linnades 13 tähtsat filmifestivali, Cannes oli neist teadagi ja vaieldamatult olulisim, seda kogu aasta jooksul. Valikusõel oli tänavu tihedam kui mullu — programmi koostajatele esitati läbi vaatamiseks 1138 filmi (560 lühi- ja 578 täispikka filmi; möödunud aasta festivalile pakuti 1054 tööd). Festivali geograafia on tänavu tihake ahtam kui mullu — siis jooksid festivali-kinodes 73 filmimaa tooted, tänavu ainult 69 omad.

Ajakiri "Screen International" avaldas iga päev konkursifilmide valmimise kroonikat. Neid tagasivaateid lugedes näeb selgesti, kuidas filmide produtsendid ja loojad on projekti algusest peale, sageli juba neli—viis aastat tagasi võtnud sihikule Cannes'i festivali programmi. See ambitsioon on sundinud tegijaid seadma lati kõrgele, sama väljakutse on julgustanud ka projekti toetajaid andma raha. Cannes'i festival kui väljakutse toimib väga paljude stuudiote mootorina. Sel taustal on

taas kurb tõdeda, et eesti filmitootjad ja -loojad ei ole sellist uhket ambitsiooni endale mitte kunagi, vähemalt mitte teiselt ja avalikult võtnud. Vaevalt küll on tegemist talupoegliku tagasihoidlikkusega. Samal ajal kui Leedus (ja ka Lätis) on riiklik filmitoetus tunduvalt väiksem kui Eestis, näeb Cannes'i põhiprogrammis juba mitmendat aastat Leedu filmi. Tänavu linastus programmis "Režissööride kaksiknädal" / *Quinzaine des réalisateurs* 1960. aastal sündinud **Valdas Navasaitise** debüütmängufilm "Hoovkond" (*Kiemas*), peaosas Donatas Banionis. Paistab, et kui Eestis tegeldakse igapäevaste probleemide üle jagelemisega, viisakalt öeldes taktikaliste küsimuste lahenda-

"Kiri" (*La lettre*), Portugal. Režissöör Manoel de Oliveira. 91-aastane portugali kino grand old man Manoel de Oliveira näitas Cannes'i võistlusavas ainsat traditsioonilist armastusfilmi. Naispeaosas Chiara Mastroianni.



"Minu armsaim vaenlane" (*Mein liebster Feind*), Saksamaa. Režissöör Werner Herzog. Saksa "uue kino" kunagine juhtkuju Werner Herzog esitas dokumentaalse tagasivaate oma loomingule, võttes fookusse oma filmide peaatäitja Klaus Kinski saatuse ja rollid. Pildil Werner Herzog ja Klaus Kinski.





**“Hüvasti, kindel pind”** (*Adieu, plancher des vaches*), Prantsusmaa-Gruusia. Režissöör Otar Iosseliani. Gruusia kinematograafia viimne “kants ja varjupaik”, Iosseliani, kes juba teist aastakümnet töötab Prantsusmaal, pakkus Cannes’is väljaspool võistluskava vaadata lähedal musta komöödiat Pariisis ja selle lähedal elavate kõrgema keskklassi võsude igapäevaelust. Varaliselt kindlustatute saatus ristub, nagu tema viimastes filmides ikka, kriminaalse seltskonna omaga. Otar Iosseliani (pildil) mängib filmis vananevat-igavlevat joodikust krahvi.

misega, siis niihästi leedu kui ka läti produtsentidel ja režissööridel on rohkem strateegilist taipu ja kaugelenägeliikkust. “Hoovkond” on Prantsuse—Leedu ühisfilm. Läti



**David Cronenberg** - tänavuse Cannes’i festivali žürii esimees, ulmeliste jubedusfilmide lavastaja Kanadast, kelle viimane teos “eXistenZ” esilinastus veebruaris 49. Berliinale’l.

juhtiv filmikriitik Dita Rietuma ütles mulle pärast “Hoovkonna” linastust otse: nüüd on eestlaste kord. Tõesti huvitav mõelda, missugune Eesti film tuleval aastal meid Cannes’is esindama hakkab.

## EESKAVA NR 52: KADUNUD JA TAASLEITUD AEG

Tänavuse festivali põhiprogrammis — nende kinopiltide hulgas, mida demonstreeriti suurimas saalis “Lumière” — oli päris oluline osa filmidel, mis tegelesid kadunud aja otsimisega. Selliseid töid paistis olevat rohkem kui paaril varasemal festivalil. Juba avafilm, konkursiväliselt esitatud Nikita Mihhalkovi “Siberi habemeajaja” oli ajalooline melodraama. Raoul Ruiz’i “Taasleitud aeg” aga näitas Marcel Prousti sõnade ja ettekujutuste varal ajastut, mil üks Euroopa lagunes ja asemele suges hoopis teistsugune — see oli aeg möödunud sajandi lõpust Esimese maailmasõja järgsete aastateni, suur paradigmatade vahetumise hooaeg. Ruiz omakorda ekraneerib Prousti 1960. aastate suurte kineastide Luis Buñueli, Luchino Visconti, Alain Resnais’ esteetikast ja vaimust inspiratsiooni ning väge ammudades. Paradoksaalsel moel ongi “Taasleitud aeg” oma vaimult pigem 1960. aastate, režissööri noorusaja, mitte 1990. aastate lõpu tüüpiline film. Hiinlase Chen Kaige osalt prantsuse rahadega tehtud “Imperaator ja mõrtsukas” jutustas esimese Suur-Hiina impeeriumi sünnile eelnenud klanni- ja kodusõdadest III sajandil enne Kristust. Tim Robbins’i “Häll kii-gub ikka” reprodutseeris 1930. aastate New Yorgi kultuurilist, kus pörksid sotsialistlikud ideed, majanduskriisiga kaasnenud vaimne depressioon ning hirmud, ja moodsad kunstilised otsingud. Maailma justkui kõige vabamal maal võimutse ühtäkki tsensuur... Filmi üks peategelasi on kahekümne kahe aastane talendikas teatral Orson Welles. Aleksandr Sokurovi mõistujutu “Moolok” hämaraks jäävad dialoogid ja etlemised leiavad aset Hitleri puhkekodus Alpides 1942. aastal. Marco Bellocchio ebavõrdse armastuskolmnurga lugu “Lapsehoidja” paigutus samuti ajas tagasi, selle sajandi algupoolde. Õige mitme konkursifilmi tegelased liiguksid justkui eikusil ajas, omaette suletud aegruumis, ehkki inimesed ja näod on tänapäevases atribuutikast ümbritsetud — Peter Greenaway “Kaheksa ja pool naist”, Jim Jarmuschi “Kummituskoer” ja Leos Caraxi “Pola X”. Kinematograafia on tõepoolest aja masin.

Ehtsalt praeguses ajas kulgevate filmide hulgas oli siiski samuti väga häid pilte. Michael Winterbottomi “Imede maad” võiks nimetada tänase briti kino omapäraseks ambitsioonituks kokkuvõtteks. Winterbottom käib oma dokumentaalse kaameraga ringi Mike Leigh’ filmide kaitsealal, valgustades tavaliste inglaste igapäevamuresid ja üksildust. Juhuslikud armusuhted, juhuslikud kohtumised. Ilma tööta mehed, narkootikumid, jalgpall, alkohol. Kõik see, mis on tuttav filmi-



**"Siberi habemeajaja"** (Sibirski tsirjulnik), Venemaa-Prantsusmaa. Režissöör Nikita Mihhalkov. Tsaar Aleksander III aja Venemaale viidud sünnustikuga film avas tänavuse Cannes'i festivali. "Siberi habemeajaja" toob ekraanile tolleaegse Venemaa hiilguse, vastuolud, võlu ja valu, jäädes häbenematult kommiertslikuks. Pildil naispeaosatäitja Julia Ormond ja Aleksei Petrenko vene vürstist sõjakoolijuhhi rollis.

dest "Alasti", "Trainspotting", "Püksid maha!", "Minu nimi on Joe", "Acid House". Michael Nymani saatemuusika lisab Winterbottomi "Imede maa" (nimi on, jah, laenatud Lewis Carrolli tuntud raamatult) üksildaste uitamisele greenawayliku metafüüsilise

dimensiooni. Ja Winterbottom on oma filmis palju leebem, heas mõttes tundelisem kui näiteks vanameistrid Ken Loach või Mike Leigh, tema huumor ei ole ka nii must nagu paljudes viimaste aastate briti realistlikes filmides.

**"Kaheksa ja pool naist"** (8 ½ Women), Suurbritannia-Holland. Režissöör Peter Greenaway. Festivali skandaalseim film oli briti müstifikaatori antifeministlik lugu isast ja pojast, kes pärast abikaasa ja ema surma kahekesi koos asuvad õrnema soo võlusid konsumerima. Naiskriitikud olid seesugusest "esemestamisest" mõistagi ülimalt nõrduinud, nimetades Greenaway normaalselt keskpärasast saavutust "solvavaks ajaraiskamiseks".



**"Imperaator ja mõrtsukas"** (L'empereur et l'assassin), Hiina. Režissöör Chen Kaige. Filmi tegevustik leiab aset III sajandil enne meie ajaarvamist, mil esimene imperaatori ambitsioonidega hiinlane Ying Zheng proovis omavahel sõdivaid väikeriike ühendada suureks keisririigiks.





**"Kogu tõde minu emast"** (*Todo sobre mi madre*), Hispaania. Režissöör Pedro Almodóvar. Cecilia Roth (paremal) kehastab uues almodraamas ema, kes hakkab otsima oma õnnetult hukkunud poja isa. Mees on vahepeal muutnud sugu ning saanud ahvatlevaks nooreks naiseks, mis siiski ei takista teda sigitamast veelgi lapsi.

**"Kogu tõde minu emast"** on aga tõesti "almodraama", nagu hispaanlased oma kuulsaime kineasti töid nimetavad. See on tüüpiline Pedro Almodóvari film, sentimentaalne, vaimuka dialoogiga, erksate meelde sööbivate värvidega järjekordne jagu aastast aastasse jätkuvast seebiooperist. Seebiooperlik intriigila "sinu isa on tegelikult sinu ema" on igialmodóvarlik. Tõelistele naistele nagu Bette Davis, Romy Schneider jt pühendatud "Kogu tõde minu emast" on tegelikult hoopis isa (ja muide samuti kadunud aega jäävate tundmuste ja komistuste) jälitamise lugu. Seitsmeteistkümnendal sünnipäeval auto alla jäänud noormehe ema leiab poja päevikust viimase soovina otsida üles puuduv pool oma elus, isa. Ema (Cecilia Roth) hakkabki otsima oma kunagist kallimat, see on vahepeal välimust ja nime vahetanud, Estebanist on saanud Lola. Naise nimi ja välimus ei ole aga takistanud Lolat sigitamast veel üht last ja selle lapse emale edasi andmast aidi. Ja nii edasi ja nii edasi, jama nabanägi nagu alati don Pedro filmides.

Teine kriitikute lemmik festivalil Almodóvari filmi kõrval oli Atom Egoyani tänapäeva Sinihabeme lugu "Felicia teekond". Bob Hoskins tegi selles filmis festivalil nähtud

meesrollidest parima; tema gurmaanist seksuaalmaniakk "Felicia teekonnas" oli näitleja peaauhinna kindlaimad kandidaadid, lavastaja Egoyan aga andis endast taas märku kui üli-meisterlik režissöör. Kuid nagu teame, ulmekino-sürrealisti David Cronenbergi juhitud žürii ei pööranud Egoyani filmile kuigi suurt tähelepanu.

#### HOLLYWOOD JA JAAPAN

Cannes'i žürii tänavu esimees David Cronenberg ütles esimesel festivalipäeval, 12. mail "Hollywood Reporterile": «Üldiselt tuntakse hirmu, mida mina samuti jagan, et ühel heal päeval ei osatagi enam teha teistsuguseid filme kui Hollywoodis.» Niisuguste haavavalt erutavate-hirmutavate öuduslugude, nagu on olnud «Videodroom», «Kärbes», «Kokkupõrge» ja «eXistenZ», lavastaja sümpaatia näis kuuluvat kunstkinole ja Cronenbergilt võis tänavuse programmi hindamise mõjutamisel oodata üllatavaid rõhuasetusi. Ehkki, jah, pärast läbirääkimisi teeb žürii ju lõplikud otsused niikuinii salajasel demokraatlikul hääletusel.

Ega päris Hollywoodi filmid Cannes'i võistluskavva mahugi. Neid näidatakse siin üksnes väljaspool konkurssi hilisööl ja turuläbivaatustel. Ameerika peavoolu stuudiote poliitika ongi niisugune, et nende tehtud ei näidata art house-kinodes ega «tösisistel» festivalidel. Selleks, et mängu mitte liiga segaseks ajada ja et ka kõrgelaubaliste arvustused vähimalgi määral blockbuster'ite kassatulusid mõjutada ei saaks.

Niigi viletsakesele «Godzillale» tegi mul-  
lune esilinastus Cannes'is lõpufilmina Euroopa  
ekraanidel omamoodi karuteene — võib üpris  
lihtsalt ette kujutada, mida 3000 festivalist osa  
võtnud rafineeritud maitsega kriitikut tollest  
jubedusest Euroopa lehtedes kokku kirjutasid.

Et ära hoida võimalikke, mis sest et  
maailma mõõtkavas võib-olla küll tagasihoid-  
likke kaotusi, loobus George Lucas oma «Täh-  
tede sõja» värsket jagu Cannes'is ekraanile and-  
mast. Kino on kino, aga siiski ei maksa kokku  
segada eri kosmostest pärit asju. Nii ei jooks-  
nudki pühapäevaõhtuse auhindamisrituaali  
järel *Grand Théâtre Lumière*'s saalis seekord mit-  
te ameerika speaktaakel, vaid briti komöödia  
"Ideaalne abikaasa".

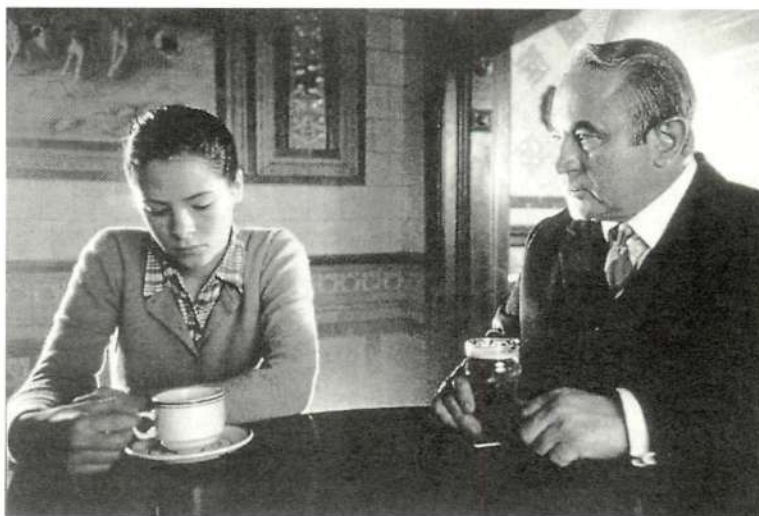
Kuid Hollywoodi studiod ostavad  
alati ära suure osa Croisette'is bulvaril seisva-  
test kallitest reklaamstendidest ja samuti palju  
värvikülgi festivali väljaannetes. Hoiak ja ima-  
go loomine on viisakalt järsk: teie siin vaatate  
alles vanu filme, aga meie päralt on tulevik.  
*Coming soon!*-reklaamid kuulutavad ette uute,  
tihti alles võtteplatsile jõudvate filmide tulekut  
"sinu kodu" lähedasse kinno: «The List»,  
«Prophet's Game», «Delta Force», «Croco-

tuleb ka digitaalrevolutsioon kõigepealt seal.  
Aga lubatud on, et Cannes'is festivalipalee  
saalides saab juba aastal 2000 vaadata digi-  
projektoritega esitatud filmi ning nautida uute  
helisüsteemide kõlapilte.

Filmiturul tegid tänavu kõige rohkem  
oste jaapanlased ja mõnede teiste Kaug-Ida  
maade kino ja teleprogrammide kavandajad.  
(Teatavasti on ka paljude Hollywoodi suur-  
studiodi omanikud jaapanlased.) Jaapanist  
tuli ka seekordse festivali suurim üllatus. Kon-  
kursifilm "Kikujiro" Takeshi Kitanolt on sü-  
damlik komöödia üheksa-aastasest poisike-  
sest; ta läheb koolivaheajal koos ühe juhus-  
likult kohatud päevavargaga otsima oma ema,  
kes on jätnud lapse väikesest peast vanaema  
kasvatada.

«Kikujiro» oli tänavuse festivalipro-  
grammi kõige optimistlikum film, ehkki poisil  
jääb ema leidmata. Üllatus seisnes aga selles,  
et Kitanolt ei osanud keegi oodata sellist  
helget, rõõmsat filmi — on see ju omamoodi  
kultusrežissööri mainega mees siinamaani la-  
vastanud peamiselt veriseid vägivallafilme.

**"Felicia teekond"**  
(*Felicia's Journey*),  
Kanada. Režissöör  
Atom Egoyan. Lugu  
seitsmeteistkümne-  
aastasest tütar-  
lapsel Feliciast (Elaine  
Cassidy), kes läheb  
Suur-Inglismaale  
otsima oma kallimat,  
satub aga süüdimatu  
ekslejana kodututele  
tütarlastele jahti  
pidava maniaki  
Hiditchi (Bob Hoskins)  
rünnaku ohvriks.



dile», «The Crow Salvation», «The 4th Floor»,  
uus animafilm «Tarzan» ja jumal teab veel mis.

Nü Ameerika paviljonis ja ajakirja  
"Variety" telgis Croisette'is kaldapealsel toimu-  
sid iga päev diskussioonid ja loengud filmi-  
koostööst, uutest filmide rahastamise küsi-  
mustest, *independent cinema* suundadest Ameerika  
sionisüsteemi juurutamisest ennekõike  
Ameerika kinodes, aga küllap varsti üle terve  
maailma — nii, nagu *multiplex*-kinode ehitami-  
sel olid pioneerid ameerika töösturid, nii

## 52. Cannes'is rahvusvahelise filmifestivali auhinnad

"Kuldne palmiooks" / *Palme d'Or*  
"Rosetta", Luc ja Jean-Pierre Dardenne,  
Belgia

Žürii *grand prix*  
"Inimlikkus", Bruno Dumont,  
Prantsusmaa

Parim režii  
Pedro Almodóvar, "Kogu tõde minu emast",  
Hispaania



**"Kikujiro"**, Jaapan. Režissöör Takeshi Kitano. Karmide vägivalallugude režissöör Takeshi Kitano valmistas Cannes'is üllatuse, pakkudes välja vaata et koguperefilmil suvevaheaega veetvast koolipoisist, kes koos ühe päevavargast sõbra Kikujiroga (Bent Takeshi) läheb seiklema ja oma ema otsima.

Parim meesnäitleja  
**Emmanuel Schotté**, "Inimlikkus", Prantsusmaa

Parim naisnäitleja (võrdselt)  
**Séverine Canele**, "Inimlikkus", Prantsusmaa

**Emilie Dequenne**, "Rosetta", Belgia

Parim stsenaarium  
**Juri Arabov** ja **Marina Korenjeva**, "Moolok", Venemaa

Parim kunstnikutöö  
**Tu Juhua**, "Imperaator ja mõrtsukas", Hiina

"Kuldne palmioks" lühifilmile  
**"Kui päev veereb"**, **Wendy Tilby** ja **Amanda Forbis**, Kanada

"Kuldne kaamera" parimale debüüdile  
**Murali Nair**, "Surma troon", India

Žürii eripreemia  
**"Kiri"**, **Manoel de Oliveira**, Portugal

FIPRESCI (Rahvusvaheline Filmiajakirjanike Föderatsioon) auhinnad (žürii esimees **Umberto Rossi**): "Uuestisünd" (*Peau neuve*), **Emilie Deleuze**, Prantsusmaa. Isikliku ja professionaalse ängistuse sügava ning liigutava analüüsi eest äärmiselt originaalses vormis.

**"T/ema" (M/other)** **Nobuhiro Suwa**, Jaapan. Haarava ja originaalse analüüsi eest ühe paari käitumisest eksistentsiaalse kriisi ajal.

#### LÕPMATULT LUNASTAV "DOGMA" — CANNES'I EDU PANT

Cannes'i tänavuste võidufilmide juhtnimistu näib märkivat Euroopa filmikunsti maad võtvat suundumust — "kunstikilbile" tõusevad üha enam nn elulähedust taotlevad filmid.

Realistlik, lahtise sotsiaalse närviga (kuid mitte silmalõikavalt poliitiline) film pälvis juba mitu aastat järjest ülenevas joones tunnustust niihästi kriitikute kui ka festivalide žüriide hulgas. Ja ime küll, neid filme käiakse päris jõudsalt (Euroopa) kinodes vaatamas, nii et publikul jätkub ka huvi.

Vaevalt saab niisugust laadi filmide fookusesse kerkimist seletada üksnes marketingimeeste kavala nõksutamisega. Filmiloojatel ja publikul on tarvidus teineteisega suhelda teatud vastastikku omaksvõetavas keeles, mis erineks nii Hollywoodi kassastooride puhtast vuugist ning kiirgaks samuti rohkem loomingulisust kui televisioonide olusaadete argiohtune lagedus.

Tänane kino näib nõudlevat samasugust kunstilist eluligidussüsti, nagu omal ajal töid itaalia neorealidid ja hiljem prantsuse, tšehhi ja saksa uus laine. Paaril viimasel aastal on sellest tendentsist Eestis räägitud peamiselt seoses taani kineastide "Dogma 95" manifesti ja nn kasinusvandeaga.

"Dogma" on kõigi oma vastukäivate tõlgenduste ja matkimiskatsetega osutunud nüüdisaja inspireerivaimaks filmiideeks, ehk-



ki selle kirjapanijad itsitavad ise juba pihku — Lars von Trier on alustanud viieteistkümne miljoni dollari eest staarifilmi lavastamist.

Belgia dokumentalistide **Luc ja Jean-Pierre Dardenne**'i neljas mängufilm "**Rosetta**" on visuaalselt äravahetamiseni sarnane Thomas Vinterbergi ja Lars von Trieri "**Dogma**"-filmidega «Perekonnapidu» ning «Idioodid». Karglev ja välkpanoraamiv õlakaamera, loomulik valgustus, tänavalt kutsutud näitleja(d), tagasihoidlik eelarve. Ainult "**Dogma**" siit algustiiris puudub.

**Bruno Dumont**'i "**Inimlikkus**" esindab sellesama idee teist vormistust — kuigi see lugu on elust võetud tüüpidega maha mängitud, naudib režissöör juba prantsuse realistliku kino väljakujunenud eeliseid, mis kindlustab hea tootmistoetuse ja, nagu näha, ka suured auhinnad. Niisuguste «lihtsate filmide» kõrval paistavad Pedro Almodóvari, Jim Jarmuschi, Atom Egoyani, David Lynch'i ja Takeshi Kitano filmid — festivali võistluskava ehted, mille vaatamist soovitaks igale sõbrale — etableerunud *mainstream*-kunstikino nutumüürile kindnitatud palveesemetena.

**Pedro Almodóvari** austamine «parima režissöörina» tänavuse žürii segaseltskonna poolt mõjus pigem väheviisaka õlalepatsutuse, mille peale erksavärviliste «seebiopep-rite» osavaim intriigipunuja oskas üksnes kohmata: ega ma auhinna pärast.

"**Dogma**"-idee on aga muutumas Euroopas turu mõjutajaks. Üks näide (Søren Kragh-Jacobseni «Mifune viimane laul») on praegu Eestigi kinodes, Cannes'is esilinastus **Jean-Marc Barri** «**Armastajad**», Andy Warholi kolleegi ja kaasvõitleja Paul Morissey teos on valmimas, noor *indie*-režissöör Harmony Korine ootab filmimisluba.

Festivali lõpus teatas Lars von Trieri produtsent ja ühisiideoloog Peter Aalbaek-Jensen Cannes'is pressis, et lähema kahe aasta jooksul valmib Suurbritannias, Saksamaal, Prantsusmaal, Hollandis ja Skandinaavias ühtekokku kuusteist uut "**Dogma**"-filmi. (Ühegi lavastuse eelarve ei tohi ületada ühte miljonit dollarit.)

Jääb ainult üle oodata, millal liituvad selle vooluga nooremad eesti filmiloojad. *Art house*'i guru Arvo Iho lavastab esialgu kõigi aegade kallimat Eesti mängufilmi «Karu süda» kusagil Siberi avarustel. Nii et meil läheb veel aega, enne kui jälle vaba dollari-miljon leitakse.

Ja lõpetuseks. Juba mitu aastat on arutatud, kas mitte Cannes'is festivali programmijuht **Gilles Jacob** ei mõjuta oma osava programmide kokkupanemisega žüriid, asetades talle meeldivad filmid eeskavas nõnda, et žürii peabki neile peaa hinnad andma. Sellele viitavat asjaolu, et festivali võidufilmid on juba mitu aastat järjest olnud asetatud programmis viimastele väsitavatele päevadele. Spekulereida ju sellega võib, kuid kindlasti huvitavam on vaadata filme.

Cannes'is festivali kodulehekülj: <http://www.festival-cannes.fr/cannes99/>

## KUNSTKINO JÕUDEMONSTRATSIOON Järelevaade Cannes'is filmifestivalile

Eksivad need, kes peavad 52. Cannes'is filmifestivali suurimateks võitjateks **Luc ja Jean-Pierre Dardenne**'i sotsiaaldraamat "**Rosetta**" ning **Bruno Dumont**'i melanchoolset ohverduslugu "**Inimlikkus**" (*L'humanité*). Ehk siis vastavalt "**Kuldse palmioksa**" ja *grand prix*'ga pärjatud linalugusid, mille amatöör-osataitjate vahel jagati ka kõik tänavused näitlejapremiad. Tõeliselt efektse seljavõidu valitseva maitse üle saavutas hoopis David Cronenbergi juhitud künneliikmeline žürii.

Ehkki oli ju arvata, et isepäine hindajate kogu võib ja peab mõnelegi suursoosikule halastamatult trääsa näitama, ületasid festivali lõpptulemused siiski julgemaidki ennustusi. Või oleks ausam öelda "**painajalikemaidki õudusunenägusid**", kuivõrd enamikust järekkommentaaridest õhkus vaevu viisakuse piiresse mahtuvat rahulolematust.

"**Pola X**", Prantsusmaa. Režissöör Leos Carax. Prantsuse kino enfant terrible Carax on pärast pikka pausi valmis saanud uue mängufilmi, väga segaselt jutustatud loo noore jõuka logardi armukolmuurkade ribureast. Peaosas Guillaume Depardieu.



Muidugi võib eelöeldut ka pelgalt siin kirjutaja isikliku kibestumisena tõlgendada — jäid ju tal need kaks võidufilmi Cannes'is lihtsalt nägemata. Et tegemist oli sealjuures praktiliselt ainsate õnnetute eranditega, siis tuleks tõenäosusteooria siinkohal lõplikult Murphy seadusega asendatuks kuulutada.

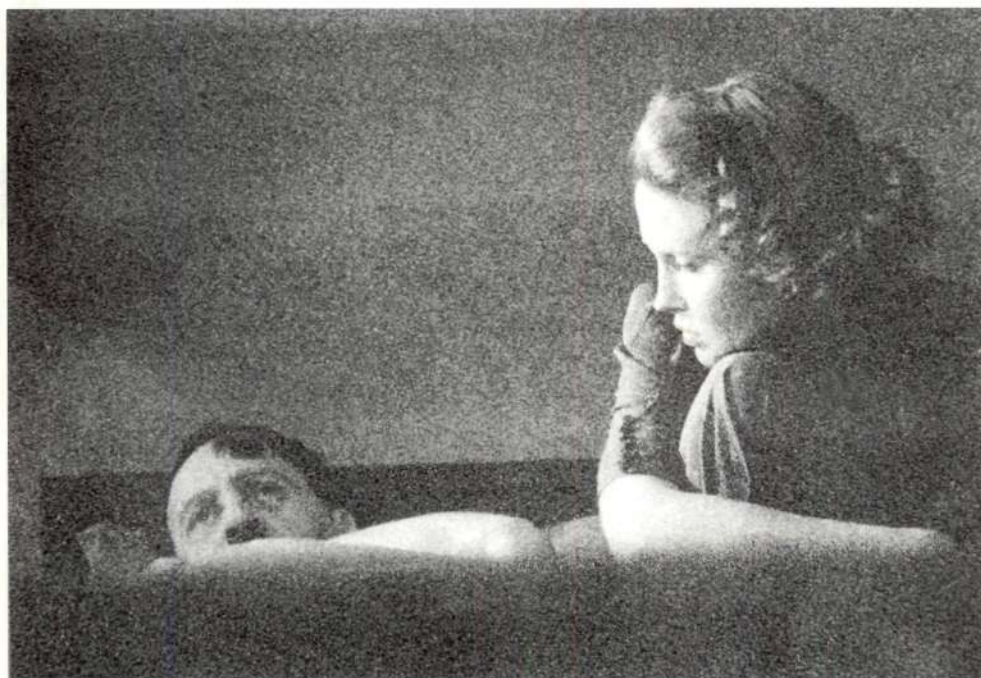
Järgnev ei keskendu niisiis arusaadavatel põhjustel võidufilmide analüüsile, vaid pakub pigem subjektiivset ja põgusat ülevaadet festivali erksamatest hetkedest. Tõsi küll, kinopidu algas enam kui tagasihoidlikult. Oimetuks lõõvalt külma dušina mõjus prantslaste eeldatava esilootuse **Leos Caraxi** raskolnikovlikku hämarolekut fetišeeriv "**Pola X**" — ülipretensioonikas mõistulugu samm-sammult hullusesse sumpavast noorest kultuskirjanikust. Kunagise *wunderkind*'i kaheksa aastat oodatud uudisteost ei päästnud väljaviilistamisest ka sarmika Guillaume Depardieu (Gérard Depardieu poeg) ega isegi mitte jumaldatud Catherine Deneuve'i kaasalöömine.

Karm vastuvõtt sai osaks ka venelase **Aleksandr Sokurovi** "**Moolokile**", mida pärjati hiljem parima stsenaariumi auhinnaga. Hitleri ja Eva Brauni armastusloo kaudu avanevat võimupsühholoogilist analüüsi vürtsitas ülimalt rafineeritud pildikeel, mida iseloomustavate märksõnadena meenuvad esmajärjekorras "poriselt hall", "üidini kõle" ja "piinavalt kunstipärane". Ehkki Sokurovi film jäi festivali lõpuni kriitikute vääramatuks põlualusseks ning edetabelite punaseks laternaks, leidis see ka andunud poolehoidjaid. Näiteks kas või põhjanaabrite elava klassiku Peter von Baghi näol.

Murdepunktiks võis pidada festivali neljandat päeva, mil linastus **Pedro Almodóvari** "**Kogu tõde minu emast**" (*Todo sobre mi madre*). See jäi ka ainsaks erandiks, kus žürii hinnang üldise arvamusega ühte langes — pöörase hispaanlase saagiks sai parima lavastaja tiitel. Ehkki "Kogu tõde minu emast" on Almodóvari senistest töödest pealtnäha vaoshoitum, pole äravahetamatu *almodóvarlikkuse* hõng sellest imetabasele naissoole pühendatud ülemlaulust siiski kuhugi kadunud. Autoõnnetuses hukkunud poisi ema läheb otsima nooruki isa, kes on vahepeal soovahetusoperatsiooni teinud, ning kohtuma kuulsa näitlejannaga, kelle autogrammi jahtides nende poeg surma sai. Linalugu hiilgas võrratu tervikutunnetusega, sest vaatamata eklektiliste žanrielementide kuhjatusele ei lastud sel pillerkaaril hetkekski audiovisuaalseks rosoljeks manduda.

Täiesti iselaadseks elamuseks kujunes **Raoul Ruiz**i "**Taasleitud aeg**" (*Le temps retrouvé*). Marcel Prousti ainetel kirjanduse ja elu piirjooni ähmastav ekraniseering oli kui ilmutus teispoosusest, esindades tõeliselt aristokraatset elitaarkino. Sellesarnast mitmekihilisust ja rippumatust kaasaja närvilisusest võis viimati kohata kümnenäidetagustes meistriteostes, kuid sellele vaatamata ei õhkunud Ruizi kunstitulist mingit neurootilist minevi-

"**Moolok**" (*Moloh*), Venemaa-Saksamaa. Režissöör Aleksandr Sokurov. Leonid Mosgovoi ja Jelena Rufanova mängivad vene seisundifilmide meistri Sokurovi mõistuloo võimust ja hingest Adolf Hitlerit ning Eva Brauni.





"Kummituskoer, samurai tee" (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*), USA. Režissöör Jim Jarmusch. Forest Whitaker kehastab Jarmuschi viimases filmis palgamõrtsukat, kes juhindub oma elus iidsest samuraikoodeksist. Vastavalt selle koodeksi sätetele ohverdab mustanahaline sõdur oma elu peremehe eest, itaalia mafiooso eest, kes kunagi päästis ta kallaletungijate käest.

kuihalust. Aga milleks üritada võimatut — kõnealune linalugu ei allu kolme-nelja lauselisele libaanalüüsile, eeldades märksa sisulisemat ning aeganõudvamat "läbinärimist".

Ehkki korraldajate lootus kaubelda pomposne "Star Wars: osa I — nähtamatu oht" (*Star Wars: The Phantom Menace*) festivali lõpufilmiks läks haledalt vett vedama, võis põhjaameeriklaste Cannes'i invasiooni siiski igati kordalainuks pidada. Cronenberg & Co ei leidnud nende seast küll ainsatki auhinnaväärilist, kuid nii Jim Jarmuschi "Kummituskoer, samurai tee" (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*), Tim Robbinsi "Cradle Will Rock", David Lynch'i "Otsekohene jutt" (*The Straight Story*) kui ka Atom Egoyani "Felicia teekond" (*Felicia's Journey*) püsisid kindlalt publiku soovikute esireas.

"Cradle Will Rock" süüvib 1930. aastate USA-d tabanud kommunismi-paranoia tagamaadesse. Robbins visandab eepilise panooraami eesene seastasse uppuvat ühiskonnast, võttes aluseks 22-aastase Orson Wellesi esmalavastuse ärakeelamisega lõkkele löönud poliitilised ja isikutevahelised intriigid. Vaatamata näitlejaansambli (Vanessa Redgrave, Hank Azaria, Susan Sarandon, Emily Watson, John Turturro jt) harmoonilisele kokkumängule jäi lugu siiski mõnevõrra kaugeks Ameerika asja ajamiseks. Õiget pidepunkti ei leidnud siin kirjutaja ka Lynch'i "Otsekohesest jutust", milles vana mees seikleb miniatuurse aiatraktoriga läbi mitme osariigi, et sureva vennaga lepitust otsida. Ilus ja hingepuhastav narratiiv, kuid müsteeriumi meistri bluevelvetlikud hämarlood on siiski võrratult tugevamaid elamusid pakunud.

Küll aga läks tükkesse Jarmuschi uuslavastus. "Kummituskoer, samurai tee" pakus absurdihõngulist saagat katusel elavast ja kirjatuviseid kasvatavast mustanahalisest palgamõrvarist (Forest Whitaker), kes seab oma süngeid samme iidsest samuraieetikast lähtudes. Kui "Surnud mees" oli täisvereline *art-house*, siis kõnealuse samurailooga tõestas Jarmusch, et vajadusel oskab ta ka laiemale auditooriumile meelepärast kino teha. Võrreldes emotsionaalselt tinaraske "Helge homsega", võttis grammike meelelahutuslikumaid noote ka Egoyani "Felicia teekond". Hitchcocki vaimus kaader-kaadrilt õõvatunnet kasvatav draama keskendub eaka maniaki (Bob Hoskins) ja pahaaimamatu näitsiku (Elaine Cassidy) hirmuäratavatele suhetele, jättes kõige võikamad detailid mõistagi vaataja fantaasia sünnitada.

Ja lõpetuseks mõni sõna ka Takeshi Kitano "Kikujirost", mille auhindamata jätmises võiks peaaegu et kuriteo koosseisu täheldada. Pretensioonitus ning optimistlikus filmis polnud kriipsugi Kitano loomingut alates "Violent Copist" saanud vägivaldsusest. Väikese poisi ja süüdimatu elupõletaja (keda kehastab loomulikult lavastaja ise) eksirännakud pakuvad tõeliselt humoorikat äraolemist, ja mis eriti hinnatav — hetkekski ei kukuta ninnunännutavasse pseudo-sentimentaalsusse. Lisaks kõigele väärtustas kõnealust linalugu ka Cannes'is kuuldudest meelde jäävaim muusikaline kujundus.

Nagu öeldud, võib tänavuse žürii valikud julgelt festivali ajaloo suurimate kurioosumite sekka arvata. Kuid märksa olulisem on siiski see, et tervikuna ilmutas Cannes '99 vahepeal tohletama kipunud kunstkino taasleitud elujulisust. Annaks jumal, et ka Eesti publik meie koduste festivalide vahendusel selles juba lähitulevikus veenduda võiks.

## MÜÜTILINE VIIDING

“VABA VAIMU SAADIK”. Režissöör **Jaanus Nõgisto**, käsikiri: **Mariina Mälk** ja **Jaanus Nõgisto**, kunstnik **Karmo Mende**, operaator **Aare Varik**, II operaator **Aarne Kraam**, II režissöör **Aile Elmann**, režissööri assistent **Agne Sander**, helirežissöörid **Priit Kuulberg**, **Toomas Vimb** ja **Mati Jaska**, fotod: **Jaak Klõšeiko** ja **Jüri Tenson**, valgustajad **Hilja Irdla** ja **Raivo Tenno**, lavameister **Andres Jõerand**, montaaž: **Kaido Strööm**, **Kalle Käärik**, **Toomas Vann**, **Marek Toompere** ja **Peeter Tobbi**, kostüümid: **Helga Mattheus**, muusika: **Rein Rannap**, **Olav Ehala**, **Alo Mattiisen**, **Margus Kappel** ja **Jaanus Nõgisto**, tootmisjuht **Maie Kerma**, produtsent **Aare Tilk**, tänatakse: **Riina Viiding**, **Enn Säde**, **Mati Brauer**, **Aare Tiisväli**, **Tiiu Thoren**, **Elo Tust**, **Sirje Kiin**, **M. A. Numminen**, **Tõnis Rätsep**, **Andres Sööt**, TV3, Eesti Filmiahiiv, Eesti Draamateater, *Sveriges Television*, “21. sajandi Rebane”. Projekti toetasid: Eesti Kultuurkapital ja Eesti Rahvuskultuuri Fond. Video *Beta SP*, 50 min 22 s, värviline ja mustvalge. © “Eesti Telefilm”, 1998.

Kuidas tekib tänapäeva müüt? Kuulus prantslane Roland Barthes kirjeldab oma seitsmekümne aasta alguses ilmunud essekogumikus “Mythologies”, kuidas ta ühel päeval märkanud habemeajaja juures ajakirja “Paris Match”. Selle esikaanel ilutses noor mustanahaline Prantsuse armee univormis sõdur, kes, pilk kõrgele suunatud, andis trikoloorile au. Habemeajaja juures viibiv poststrukturealist leidis, et tegemist on tänapäeva müüdi ühe elementaarseima avaldumisvormiga.

Barthes viitab müüdi tekkes kahele lahusele, kuid omavahel seotud protsessidele. Esimesel tasandil tekib lihtsat sõnumit kandev märgikombinatsioon (sõdur tervitab lippu), ning müüdist me rääkida ei saa. Müütiline tähendus lisandub teisel tasandil, kui juba valmis sõnum seostub laiema kultuuri-situatsiooniga, selle kaudu hinnangute, väärtuste ja hoiakutega antud teemal. Müüdi kaudu avaldab ennast võimulolev ideoloogia (antud juhul Prantsusmaa kui impeerium, mille lipu all teenib kümneid rahvusi). Meedia toodab tuhandete kaupa tänapäeva müüte.

Selle mõtte taustal saaks dokumentalistika jagada müüti loovaks ja müüti ümberloovaks. Ehk siis, moodsat žargooni kasutades, konstrueerivaks ja dekonstrueerivaks. Portreefilmidest oleks Grigori Kromanovi ja Mati Põldre “Meie Artur” (1968) või Peeter Toomina “Intiimne Adams” (1986) müüdi de-

konstrueerivad, samal ajal kui Ela Tomsoni—Mati Põldre film Lauri Leesist “Opetaja” (1997) või Mark Soosaare hiljuti esilinastunud “Tulla, et minna” (1999) Eri Klasist on müüti konstrueerivad teosed. Kui kahe esimesel puhul näidatakse tuntud inimest väga ootamatust küljest, murdes välja etteantud raamidest, siis Soosaare ja Tomsoni—Põldre filmid tegelevad erakordsetele isiksustele sobivate raamide ehitamisega. Sama teeb ka **Jaanus Nõgisto** film **Juhan Viidingust**.

### Film kui mälu

Juba pealkiri “Vaba vaimu saadik” mõjub müüti ülesehitavalt. Ilus kujund, kuuldavasti laenatud kriitik Sirje Kiinilt, viitab filmi põhimotiivile. See on teema, mille ümber koonduvad intervjuud **Juhan Viidingut** tundnud inimestega. Räägivad **Rein Ruutsoo**, **David Vseviov**, **Joel Sang**, **Mari Tarand**, **Leo Lapin**, **Olev Remsu**, **Jaak Paavle**, **Sirje Runge**, **Rein Rannap**, **Aarne Üksküla**, **Rita Raave**, **Jaak Kaplinski**, **Lembit Ulfsak**, **Mati Unt**, **Johnny B. Isotamm**, **Hando Runnel**, **Vaino Vahing**, **Kersti Kreismann**, **Olav Ehala**, **Ott Arder**, **Rein Rannap**, **Riina Viiding**, paar Soome sõpra (**M. A. Numminen**, **Juha Siltanen**) ja Draamateatri riietajatädi.

Vahele põimitakse “Ruja” laule, fotosid, dokumentaallõike, intervjuusid, luuletekste. Kõik see kulgeb justkui juhuslikus rütmis, ent sellegipoolest oma sisemise loogikaga. Selles mõttes on “Vaba vaimu saadiku” struktuur nagu inimese mälu: kohati katkendlik ja kujundirohke, kohati üksikepisoodide detailidesse laskuv, kohati mängleva kergusga ajas ringi kulgev.

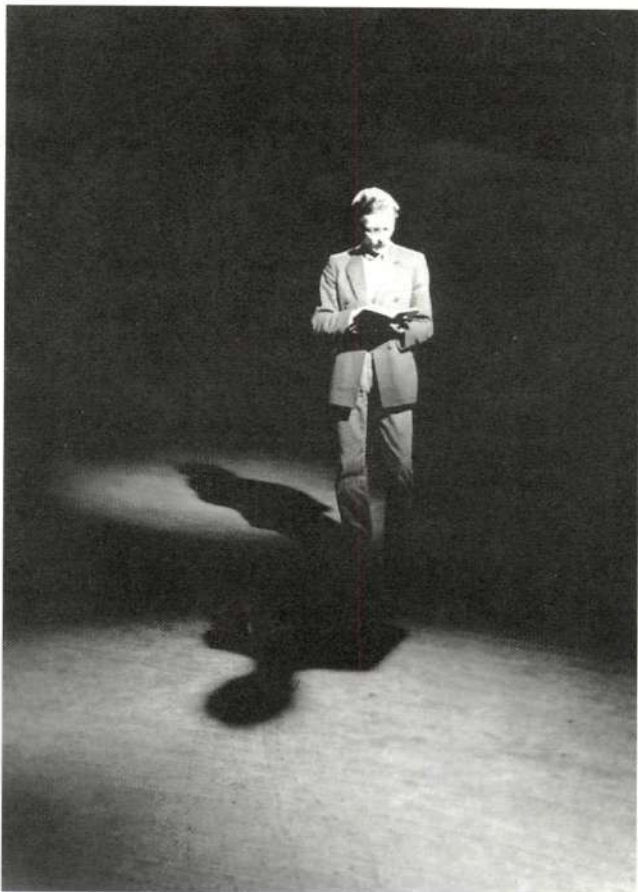
Ent mälu on kummaline asi. Ta teeb ise valiku, mida mäletada ja mida mitte. Mõni kild, žest või elujuhtum tundub tagantjärele olulisem kui teine või kolmas, miski haabub ja miski jääb. Mis jääb, omandab tähenduse. Inimeste mälestuste ühisosast moodustubki müüt.

### Müüdi varjus

Ka “Vaba vaimu saadikus” on tajutav valik — mitte kõik **Juhan Viidingut** lähedalt tundnud inimesed ei ole kaadrisse jäänud. Kes pole mahtunud, kes pole tahtnud mahtuda. Ning rääkijate jutust omakorda on välja nopitud vaid killud. Need, mis tegijaile on millegipärast olulised tundunud.

Sii algavadki küsitavused. Kõige rohkem filmis rääkida lastud arvajate meeltes

Juhan Viiding  
1982. aasta novembris.  
Vallo Kepi foto



(Lapin, Ruutsoo jt) on JV taandunud oma aja Hamletiks, sotsiaalseks poeediks, ajastu sümboliks või juhtfiguuriks. Intervjueeritavaid on muidugi palju, kuuleb ka vastupidiseid seisukohavõtte (nt Vaino Vahing), ent JV tähendusest rääkides jääb domineerima siiski eespool mainitud ühiskondlik aspekt.

Selline lähenemine on *a priori* müüti loov, ent paraku ka lihtsustav. Tsiteerigem Witold Gombrowiczit: "Ükski poeet ei ole ainult poeet ja igas poeedis elab mittepoeet, kes ei loo ega laula ja kellele ei meeldigi laulmine...ning inimene on midagi avaramat kui poeet."

Just see inimene, avaram kui poeet, jääb müüdi varjus tagaplaanile. Korraks vilksatab midagi küll peeglis, milles Riina Viiding veidi väriseva häälega räägib JV armastusest vanade purkide vastu (filmi ilusaim koht), midagi on järel perealbumi pildiallkirjades, ent see on ka peaaegu kõik. Ülejäänu on aga juba tõesti rollid suure algustähga: Esteet, Näitleja, Luuletaja, Ajastu Südametunnistus....

Kahtlane tundub ka "Ruja" üleekspluateerimine JV tekstide esitajana. Inimlikult on see mõistetav, eriti arvestades režissööri

seotust ansambliga. Ka muusika poolest pole häbenenud midagi. Omal kombel avaldub neis lugudes tõepoolest aja vaim. Ent "Ruja" kaasamine Üdi/Viidingu müüti, tema liigne aktsentueerimine Sõnumikandjana on siiski liiast. Legendaarne "Amor Trio" näiteks on filmist sama hästi kui puudu.

"Vaba vaimu saadiku" kujundikeel on omaette teema. See mõjub samuti müüti kinistavalt. Valge särk, kirjutusmasin, Draamateatri pöördlava, müür, kell ja muidugi Viidingu kuulsad järjekorda seatud maitseainepurgid. Kujundina toimivad ka kokkumiksitud kroonikakaadrid, eriti aga käsikirjade tekst, mis puhuti üle ekraani jookseb. Oma sõnum on mõistagi ka "Ruja" lauludel ja JV enese esitatud katkendel.

Telerežissöörina valdab Jaanus Nõgisto suurepäraselt eesti tegijate hulgas harva esinevat oskust aktiveerida ekraanist iga ruutsentimeeter, luua simultaanselt kulgevate pildiridade keel. Selle võrra raskem on aga jälgida filmi tervikuna. Kui heli räägib üht, kiirelt vahelduv pilt teist ja üle selle jooksev tekst kolmandat, muutub kujundi(te) avamine korduvalgi vaatamisel keeruliseks. Aga vahest

on tegemist taotlusega? Tähenduste kuhjamine kui vaste JV tekstide paljutähenduslikkusele? Võib ka nii, ehkki arusaadavuse huvides võinuks siiski mõnest asjast loobuda.

### Väärtus väljaspool müüti

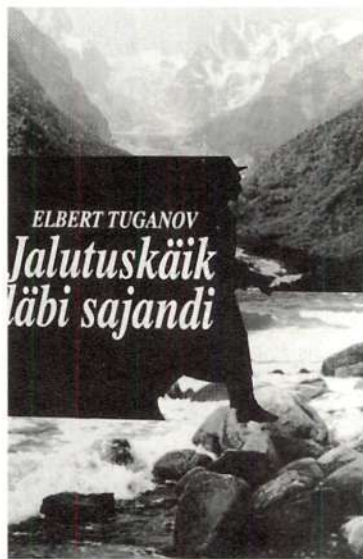
Kindlasti ei tohiks eelöeldut võtta nii, nagu oleks "Vaba vaimu saadik" ebaõnnestunud film. Ta pole ebaõnnestunud, vaid ootuspärane. Eesti kirjanduslugu näiteks koosnebki eri arengujärgus isikumüütidest, mille taasloomise või uuendamiseni tavaliselt ei jõuta. Kes siin ikka nii väga dekonstrueerib! Tõsi, Nõgisto—Mälgu firmamarki tundes oleks tahtnud näha ehk ootamatumat lähenemist.

Praegusel kujul võimendub filmis aga hoopis üks kõrvaline aspekt. Päris filmi alguses sõnastab selle David Vseviiov: "Kui rääkida inimestest, siis [- -] sa paratamatult pead ju rääkima iseendast. Sest kui sa kedagi oled tundnud ja tundnud suhteliselt lähedalt, siis kõik see, millega ta sind on mõjutanud, mis jälje ta on jätnud sinusse, see on mingi mõõdupuu sinu jaoks selle inimese suuruselt või vägevusest. Nii et mingis mõttes oled ka sina [- -] see näitelava, kus Juhan on mänginud."

Filmi algusesse paigutatud arvamus omandab kogu filmi kulgedes aina suurema tähenduse. Räägitakse aga samas kogu aeg Juhan Viidingust: Olav Ehala kiidab tema elegantsi mantli ja kaabu kandmisel ("Talle meeldis ilus"), Mati Unt kirjeldab domineerida tahtmist ("See võis isegi väsitav olla. Ta ei lasknud kellelgi teisel rääkida."), Aarne Üksküla vaimustub "vaimsest" Hamletist, Hando Runnel peab aga hoopis oluliseks väarikat suguvõsa. Vähegi eesti kultuuri konteksti tundev inimene võib ette kujutada neid näitelavasid, mis kuulnud arvamuste tagant paistavad. Ja üksjagu muiata.

"Vaba vaimu saadik" tuletab seega meelde, et mälu on alati personaalne. Iga mälestus ütleb mäletaja kohta sama palju kui mälestuste objekti kohta. Vale oleks öelda: see on film Juhan Viidingust inimesena (nii väitis "Sirbis" Jan Kaus). Pigem on see sellest, mida Viidingust/Üdist mäletavad teda tundnud inimesed. Portreteeritud on meie hulgast lahkunud inimese jälge. Mälestust, mis elab juba iseseisvat elu.

## ELBERT TUGANOVI JALUTUSKÄIK LÄBI SAJANDI



Elbert Tuganov, "JALUTUSKÄIK LÄBI SAJANDI". Kirjastus "Olympia", Tallinn, 1998. 288 lk.

Eesti nukufilmi rajaja Elbert Tuganovi seislik veri on õnnistatud teineteisest kahe kauge allikaga — isa liinis pärineb ta Osseetia aristokraatiast ja ema liinis mulgi talupoegade-käsitöölise sugupuust. Tuganovi memuaarteos "Jalutuskäik läbi sajandi" annab sisutiheda, kohati üksikasjalise ja tükati ülelibiseva, kuid pidevalt põneva kirjandusliku autoportree kadestamisväärselt palju näinud ja vastuolulist elu elanud ausameelsest mehest.

### Isiku taust

Oma tihendatud kokkuvõttes kogu maha kat raamatut peegeldavas eessõnas kirjutab Tuganov: "Käesolev lugu on meenutus, elulugu. Kuid ühtlasi on see kahe teineteisest tuhandete kilomeetrite kaugusel elava suguvõsa sajanditevanune ajalugu, lugu nende juhuslikust kokkupuutest ja saatusest meie XX sajandil." (Lk 5.) Küllap loomupärasest viisakast tagasihoidlikkusest, mis paistab tasakaalustavat tema aktiivset natuuri, jätab Tuganov rõhutamata, et seda ajalugu ja saatust kannab

tema ise. Sadade sugulaste seast tõuseb teoses fookuses just Elbert Tuganovi isik, sest kes siis paremini tunneks ja mäletaks enda läbi elatud elu. Kirjutab ju autor hiljem mitu korda ausalt tunnistas, et oma nahk on ihule kõige lähemal. Oma päritolust ei tee ta probleemi. Küsimusele, kes ma siis ikkagi olen, vastab ta: "Minule seda ühele rahvale kuuluvust ei ole antud: isamaa – Osseetia, kodumaa Eesti, sünnimaa – Aserbaidžaan!" (Lk 20.)

Tuganov annab detailse, unikaalsete fotodega ohtralt illustreeritud ülevaate oma vanemate suguvõsast; tal on, mille üle uhkust tunda, kuid seejuures suudab ta vältida edevust. Jõudes läbi geograafilisel muutliku lapsepõlve ja nooruse kujunemisaastaisse, keskendub autor järjest rohkem enda isikule, probleemidele, kahtlustele ning jõuab raamatul lõpus kujutatud 1980. aastates lausa ravatud enesevaatluseni. Üldiselt tundubki, justkui oleks seltskondlikult vägagi osavõtliku Tuganovi elu liikunud pideva üksildumise suunas. Ja küllap see peabki looduslik-filosoofiliselt inimesse puutudes nii olema. Melu ei tohi mõtet segada.

### Berliini õpiaastad

Soomeugrilase visa töökust ja Kaukaasia mägilase kirglikku avatust ühendav Tuganovi (s 1920 Bakuus) karakter ja maailmavaateline hoiak kujunesid välja aastatel 1927–1939 Berliinis, kus ta kolmeteistkümneaastase poisina nägi Hitlerit ja pruunsärklaste paraadi.

Saksamaal vene skautide liikumises osalenud, Berliini olümpiamängudel tõlgina ja pisteliselt meelelahutuslikus oöelus töötanud ning lõpuks koos gümnaasiumiharidusega ka korraliku kehakooli saanud noor Tuganov oli tunnistajaks *Jungvolk'i*, *Hitlerjugend'i*, *Bund Deutscher Mädel'i*, SA ja SS-i aktsioonidele. Alguses õppis ta Werner von Siemensi Reaalgümnaasiumis, kus oli suhteliselt palju juute, mille tõttu kool suleti. Juutide mitmesugust represseerimist, kurikuulsat Kristallööd, juudiäride rüüstamist jms vägivalda näinud noormehes juurdus totalitarismivaenulik hoiak. "Kuid näinud oma silmaga Adolf Hitleri võimu sündi Saksamaal ning mõned aastad hiljem Eesti vägivaldset okupeerimist Jossif Stalini poolt, hakkasid noore inimese peas tekkima mõtted ja võrdlused," kirjutab Tuganov (lk 5). Sündmused leidsid aset käega katsutavas läheduses, mitmed Tuganovi klassikaaslased ja tuttavad kadusid Berliinist, nagu ta kaasteenijad hiljem Eesti kaitseväestki. Enne sõda lõpetas ta range korraga Fichte gümnaasiumi, mille direktor käis ringi SA mundris ja kandis haakristi käisel.

Raamatust jääb tugev mulje, et just metro-pol Berliin jättis isiksuse kujunemisse otsustava jälje. Saksa kord, kool ja töökus karastasid sitke Tuganovi karakterit ning igasugused meelelahutusliku ja sportliku kallakuga ühiskondlik-politilised pisiliikumised lihvisid kohanemisvõimelise noormehe seltskondlikkust.

Pealegi sai Tuganov sealt terveks eluks suhu perfektse saksa keele, mis olnud talle nii õnnistuseks

kui nuhtluseks. Aga jama tõusis ka eesti keelest. Näiteks 1936. aasta Berliini olümpiamängudel hakkasid Eesti delegatsiooni sportlased teda giidina nuhiks pelgama, sest mille muu pärast üks sakslane äkki nii puhast eesti keelt oskab! Tegelikult oli Tuganovil Eesti Vabariigi kodakondsus.

Berliinis leidis aset ka Elbert Tuganovi esimene kokkupuude animafilmiaga. 1937. aastal Pariisi maailmanäitusel käinud, leidis ta Berliini erastuudiotest tööd reklaam-joonisfilmi alal. Noorel mehel oli vaja taskuraha. Kümneliikmelisest ateljeest sai tööd ka koju kaasa võtta, noore Tuganovi ülesandeks oli kanda valmis pliiatsijoonis tušiga telluloidile. End tol ajal suureks Disney filmide austajaks pidav Tuganov märgib: "Korrektust ja püsivust, mida see töö nõudis, mul oli." (Lk 91.) Samas mõõnab Tuganov, et nende väikesi reklaamjoonisfilme, mida näidati kinos seansside vahel, ei saanud kunstilise lahenduse ja mastapuse poolest võrrelda Disney studio suurte filmidega, kuid kõike tehti põhimõtteliselt tehniliselt samamoodi ja Tuganov sai joonisfilmitehnikaga päris hästi tuttavaks.

### Tädi Lydia ja Lennart Meri

Tegelikult tahtis Tuganov pärast Eesti sõjaväes teenimist Saksamaal arhitektiks õppida ja saabus pöördelise 1939-nda suvel Tallinna. Kuid oma Berliini tädi Lydiat nägi Elbert alles kakskümmend kaheksa aastat hiljem.

Elbert Tuganov 1995. aastal.  
Harri Rospu foto



1930-ndatel õppis Berliinis ja 1940-ndatel tundis sõja ja Siberi maitset ka Lennart Meri (s 1929), kuid Tuganov ja Meri tutvusid alles 1960-ndatel "Tallinnfilmis" koos töötades.

Eesti sõjaväest MRP pakki tagajärjel Puna-armeesse lülitatud seersant Tuganov ei pääsenud 1. juulil 1941 tsiviilile. Sõda viis ratsaväelase Siberisse virelema, politrukkidega sõitlema ja Eesti korpuse tagavarapolgus nooremleitnandina kaasa lohisema. Olnuks Tuganov puhaste paberitega poiss, võinuks temaga Velikie Luki all, Sinimägedes või Sõrves palju hullumet juhtuda. NKVD kaevamine Tuganovi haruldast päritolu juurtes ja sobramine tema kümnete represseeritud sugulaste elukäikudes ei suutnud kinnitada organite kahtlust, et mees on Saksa spioon. Nõnda jäi saatuse hoitud pühapäevalapsel ka Punaarmee hing sisse.

### "Tallinnfilm" ja KGB

Oma sõnul kõige viletsamat elu sai Tuganov tunda hoopis pärast sõda. "Tallinnfilmis" operaatoriabi ametis primitiivse tehnikaga kombineerinu entusiasmi vaibus rutiini, multiplikatsiooniga stuudio ei tegelnud, filmikaamera võttevalmis seadmise, laadimise ja õige väntamiskiiruse sai Tuganov kiiresti kätte. Samas kiidab Tuganov stuudio direktorit Vladimir Parvelit intelligentseks, erudeeritud ja peene huumorimeelega meheks, kelle isiksus otsustas kõik. (Lk 170.) Tuganov hakkas Konstantin Märskat ehitatud multipingil pealkirju filmima, 1946. aastal paiknes Tallinna Kinostuudio ühes paviljoni-lao-garaaži tüüpi ülekuhjatud 200 ruutmeetrisel ruumis. Direktor ja asetäitja Arkadi Pessegov istusid eraldi toakestest. Tänu Parveli korduvatele eestkostetele Keskkomitees, võis varem Rootsi kuningat filminud Märskat 1946. aasta 1. maist jälle operaatorina tööle hakata. Tuganov kiidab Märskat head silma ja tugevat kaadrikompositsiooni taju ning tunnistab: "Ta on mulle mitu korda kinnitanud, et kõike, isegi sitahunnikut, võib filmida nii, et see on ekraanil huvitav ja isegi ilus!" (Lk 171—172.)

Enda tollaegsest elust mainib Tuganov: "Palk oli minimaalne — 500 rubla kuus, lisaks töölise toidukaart. [- - -] Palgapäeva eel olid otsas mõlemad — nii toit kui raha. Tuli võtta laenu. Teinekord oli asi nii hull, et hakkasin külastama tuttavaid. Midagi ikka pakuti, kas või teed ja võileiba." (Lk 173.) 1948. aastal kohtub Elbert oma emaga, keda ta polnud vahepeal kakskümmend aastat näinud, aasta hiljem astub ta Kaarli kirikus abiellu. Pärast Stalini surma ja Hruštšovi "sula" algust võtab KGB Tuganoviga korduvalt kontakti ja kaasab ta oma "mängudesse". Saksa keele laitmatu valdamise tõttu rakendas KGB Tuganovit, kuid ta osutus n-ö pehmeks, inertseks, passiivseks ja viilivaks kaastööliseks, kes kanti juba 1960-ndal agendina maha. Kuid üks välissõitule jäeti lahti, sest lihitatud Tuganov oli hea näidis ja tõbematerjal rahvusvahelistes seltskondades, kellel tuli silm ja kõrv peal hoida. Mõnest episoodist, nagu "Vasja" ja "Miša" värbamisüritus (lk 189—191) või "Saksa filmimehed Tallinnas" (lk 191—193) kirjutab

Tuganov üksikasjaliselt, mõnest juhtumist aga kibup hoopis üle hüppama, rääkimata detailidest.

Selgub, et tollaegse tehnika piires oli Elbert Tuganov osav kombineeritud võtete teostaja, tema käte alt lendas üle ekraani esimene filmitud nõukogude "sputnik" (lk 197). Aastal 1957 toob aga juhus kui saatuse kuningas Tuganovi ellu suurema loominguise pöörde. Ta vabaneb teiste tahtmiste täitmisest, leiab saksakeelsest lasteraamatust ("Palle üksi maailmas", taani kirjanik Jens Sigsgaard) idee ja teema ning hakkab iseseisvalt tegema esimest eesti nukufilmi "Peetrikese unenägu". "Löplik amet käes!" hõiskab režissöör tagantjärele. (Lk 198). "Minule isiklikult oli see ainult jätk tööle, mida olin teinud juba Berliinis parkümmend aastat tagasi. Ma ei kavatsenud leiutada jalgratast, unistasin ainult iseseisvast tööst," tunnistab Tuganov (lk 204). Tulidki esimesed filmid, osavõetud festivalidest ja loogilise järjena ka auhinnad. Mulle tundub, et kui mingid asjaolud oleksid Elbert Tuganovi suunanud tööle teist laadi kollektiivi, oleks talt võimud saada sama edukas aatomipommi- või raketimeister kui animarežissöör.

Kummatigi aga libiseb vanameister Tuganov oma režissööritööaastaid ja saavutusist kiiruga üle. Teisalt eks kõnele tema 38 nukufilmi ja mitmedsetmed rahvusvahelistel animafilmifestivalidel saadud auhinnad isenda eest. Tagantjärele paistab autorit rohkem ärritavat omaaegne loigeva filmitehnika, politiseeritud kinoelu, rahvasaadiku ja parteitu teemad. Kuuekümnendail kohtub Tuganov Tallinnas oma isaga ja jätkab loominguise rõhuga välisreise nii sotsialismi- kui ka kapitalismileeri.

Loominguisele ja nähtavasti ka perekondlikule kriisile vaatamata kujunes Tuganovi ärahüpamine turismireisil anekdoodiks. Sügisel 1982 vihase kirjaga Brežnevi enda vastu astunud hallipäine animamaestro varjas end nelikümmend päeva Hispaania hotellides ja nunnakloostri, aga unistuste Lääne-Saksamaa ei tahtnud teda vastu võtta. Oli ju Brežnev kohe justkui selle kirja tõttu surnud! Polnud enam nagu põhjust. NSVLi tagasi-pöördunud tuli endale natuke tuhka pähe raputada ja hiljem vabanenud ühiskonnas pensionärina memuaarid ette võtta.

"Jalutuskäik läbi sajandi" on hoogsa ja avatud sulega kirjutatud ning paljude unikaalsete fotode ja sugupuudega illustreeritud põnev ja tihedalt faktirohke elulooraamat.



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 ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

## THEATRE

### IVIKA SILLAR. *Between St.Petersburg and Avignon* (13)

The author reviews the most significant production at the Tallinn City Theatre last season - Fyodor Dostoevsky's "Crime and Punishment" on the theatre's Stage of Hell. The eager viewers had to wait for this production for a long time, partly because Elmo Nüganen, the director, had had a two year directing interval. On the other hand, much was expected of "Crime and Punishment", especially against the background of otherwise rather dull 1998/99 theatrical season.

Ivika Sillar's article focuses on the excellent performances of the actors.

### Without Redemption, Everything Disappears (22)

The theatre director Elmo Nüganen and historian David Vseviov hold a dialogue about "Crime and Punishment".

### Estonian Theatre 1998 (28)

Short overviews of last year's successes and problems of Estonian theatres. Nine state subsidised drama theatres are being briefly tackled. The overviews are based on the critics' expert opinions that were commissioned by the Ministry of Culture.

### ANDRES LAASIK. *A Powerful Story Fills the Stage* (43)

An overview of the international theatre festival Kontakt, held in May 1999 in a small Polish town Torun. Estonian theatre was represented by the Estonian Drama Theatre's production "Snake's Path on the Rock" (staged by Priit Pedajas). The winner was an interpretation of Shakespeare's "Macbeth" by the Lithuanian Eimuntas Nekrošius.

## MUSIC

### EVI ARUJÄRV. *Decadence as Avant Garde. Searching for the Lost Imperative* (48)

Last season, the "NYJD-Ensemble" presented the audience with a series of the 19th and 20th century music under the title "Decadence or Avant Garde?" The reviewer finds that this title raises an essential question about the wider meaning of culture. "The question mark alludes to the notions getting more vague and mixed up, to a floating state where (certain/former) decadence is perhaps avant garde, and the other way round." The critic finds the series successful, valuable and path-finding. As for musical performance, she values efficient ensemble work most.

### MERIKE VAITMAA. *New Music in Stockholm* (53)

A review of the international festival of contemporary music "Stockholm New Music" 1999. Focusing on the main composers of the festival, Mauricio Kagel, György Kurtág and Klas Torstensson, Vaitmaa also emphasizes the works of Marc-André Dalbavie, Tan Dun, Anders Hillborg and Kent Olofsson, and mentions numerous excellent musicians.

### HELGA DE LA MOTTE-HABER. *Visual Worlds of Sound. Interaction of Hearing and Seeing* (60)

Translated from the collection "Von der Vielfalt musikalischer Kultur", festschrift für Josef Kuckertz from the series "Wort und Musik", Salzburger Akademische Beiträge nr12, Anif/Salzburg 1992.

### Estonian Academy of Music - 80 (64)

In September 1919, the Tallinn Higher School of Music was founded which in 1924 became the Tallinn Conservatory. The school bore that name until 1993 when it got yet another name - the Estonian Academy of Music. During the first year of existence, the Higher School of Music taught the following classes: music theory and composition, piano, violin, cello, contrabass, oboe, bassoon, trombone. The school has now developed into an internationally acknowledged higher school of music where students can also obtain MA and PhD degrees. Over its 80 years of existence, most of Estonian musicians have been taught here. The 81st year is special because the Academy can start in autumn in a brand new modern building designed to meet all the requirements of a musical establishment.

## CINEMA

### SULEV KEEDUS answers (3)

The long opening interview is conducted with Sulev Keedus (born in 1957), director of feature films and documentaries. His second feature film "Georgica" (Q Film, 1998) has by now participated in 25 festivals and won 10 international and domestic awards. Keedus started in 1981 in "Eesti Telefilm" and proceeded to "Tallinnfilm". Besides two feature films he has produced 8 documentaries and become one of the most influential film makers in Estonia. The interview tells about the making of "Georgica" which took five years altogether. Keedus also speaks about his earlier work, people and films that have influenced him, his opinions about contemporary Estonian cinema, current problems of European film and his plans for the future.

**STEPHEN PIZZELLO. Five-Star General (97)**

A longer interview with Steven Spielberg (born 1947) about the film "Saving Private Ryan" (1998), translated from the magazine "American Cinematographer", August 1998.

**COLIN MACCABE. Bayonets in Paradise (104)**

The article translated from the magazine "Sight and Sound", February 1999 reviews Terrence Malick's (born 1943) film "The Thin Red Line" (1998).

**GEOFFREY MACNAB. Soldier Stories (110)**

The article, translated from the same magazine, gives a short overview about the writer James Jones (1921 - 1977) whose novel was the basis for Terrence Malick's "The Thin Red Line".

**JAAK LÖHMUS. Moving, Not Moving, Moving! (111)**

A thorough overview of the 52nd Cannes film festival which took place between 12 and 23 May. The article briefly introduces and analyses most of the competing films, and some that were not participating. There is data about the awards of this year's festival, and an additional list of all films that have won the *Palme d'Or* in the 1990s.

**OLLE MIRME. Exhibition of Strength of the Art-House Cinema (119)**

Another article about this year's Cannes festival and its film programme. The author disagrees with the jury's awarding policy that ignored most of the films highly regarded by the critics.

**ILONA MARTSON. Mythical Viiding (122)**

A review of Jaanus Nõgisto's (born 1956) 50-minute portrait film "Ambassador of Free Spirit" (Eesti Telefilm, 1998) that speaks about Juhan Viiding (1948 - 1995), writer and actor. In her analysis of the film, the reviewer focuses on the problems of how myths are born and made today. Although thinking the language of images somewhat too abundant and complicated, she counts the film in general as a firm success.

**TARMO TEDER. Elbert Tuganov's Stroll Through the Century (124)**

In 1998, the publishing house "Olympia" in Tallinn published a lavishly illustrated 288-page book of memoirs "A Stroll Through the Century" by Elbert Tuganov (born 1920), founder of the Estonian puppet film. Writer and film critic Tarmo Teder thinks the book, containing plentiful data, unique photographs and family trees, is fascinatingly written. At the same time the reviewer is not entirely happy with the fact that Tuganov who has made 38 puppet films and won various awards, has not devoted enough space and time to his achievements in film making.

**Üksikmüük:**

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

**Tallinnas:**

Eesti Keele Sihtasutuse raamatupood "Ateena", Roosikrantsi 6

AS Rinder kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Plusspunkt müügipunktid

Postimehe Raamatuäri Viru tn 1

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Kupar raamatupood Harju tn 1

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater, Von Krahli Teater

AS Neo Tund (kpl Akadeemia Raamat) Narva mnt 27

**Tartus:**

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raevoja plats 16

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

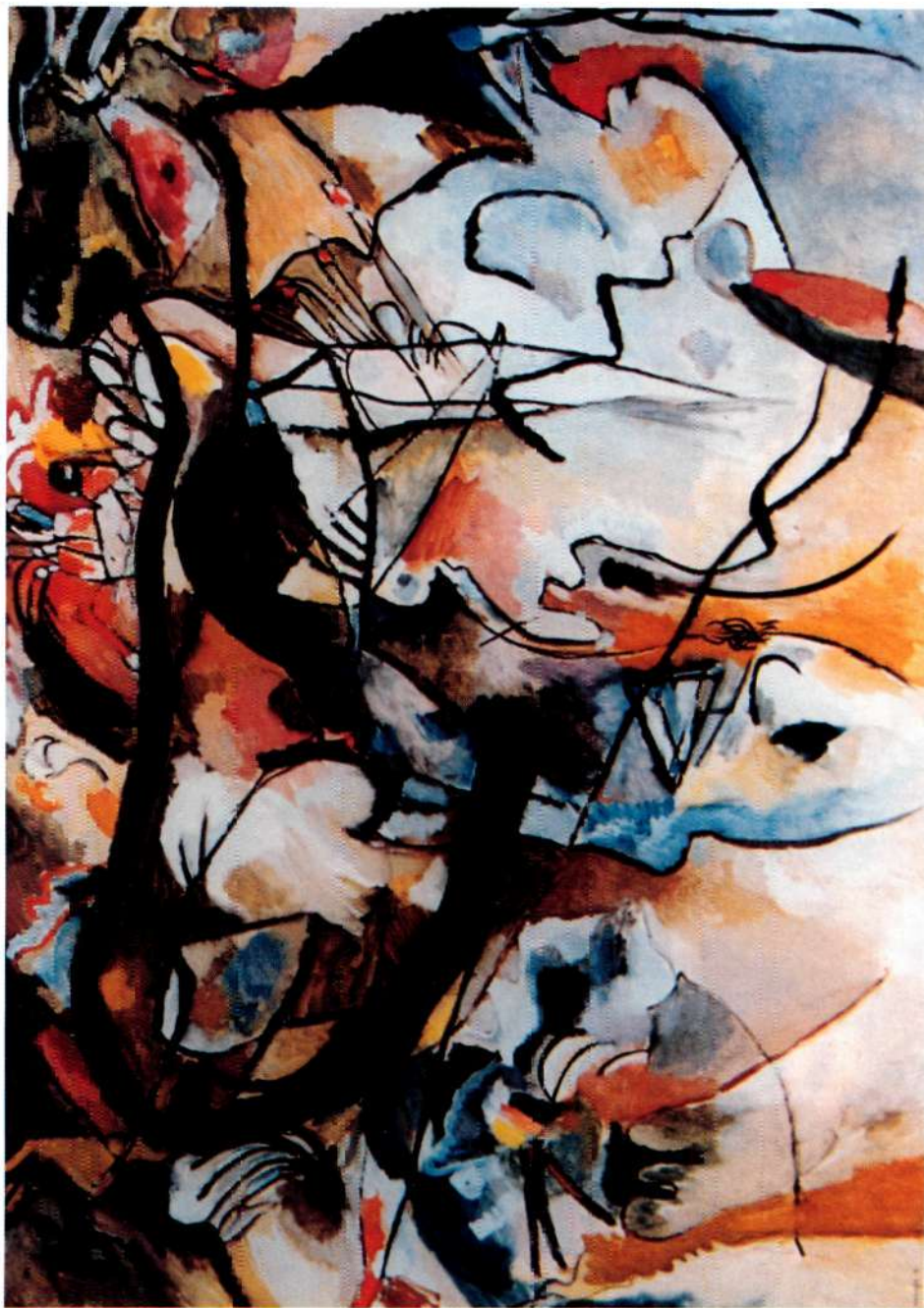
*Hea lugeja!* Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

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

**TOIMETUSE KOLLEEGIUM:**

JAAK ALLIK  
AVO HIRVESOO  
ARVO IHO  
TÕNU KALJUSTE  
ARNE MIKK  
MARK SOOSAAR  
PRIIT PEDAJAS  
LINNAR PRIIMÄGI  
ULO VILIMAA

Vassili Kandinsky.  
Kompositsioon V, 1917.  
Oli, 1190 x 275. Erakogu.  
Mõiste "kompositsioon" oli  
Kandinskyle "muusikateose"  
stihonüüni, abstraktsne  
maalikunst ja muusika olid  
tema jaoks olemuslikult  
sarnased, väljendades asjade  
"seesmist kōla". Teose  
alapealkiri on "Viimse-  
päevakohus", ülal paremal  
ja vasakul on näha  
trombooni puhuvad inglaid,  
tagant ette kulgev must jonn  
simboliseerib väljapeetud  
trombooniheli. Puhufor-  
maalsete vahenditega  
kujutab Kandinsky siin  
"kōla", akustilist signaali —  
"Kompositsioon V" on si-  
nesteetiline teos. (Vt Helga  
de la Motte-Huberi  
"Visuaalsed kõlamaailmad",  
lk 60).





F. Dostojevski / E. Nüganeni "Kuritöö ja karistus" Tallinna Linnateatris.  
Lavastaja — Elmo Nüganen. Rodion Romanovitš Raskolnikov —  
Indrek Sammul.

*Priit Grepi foto*

