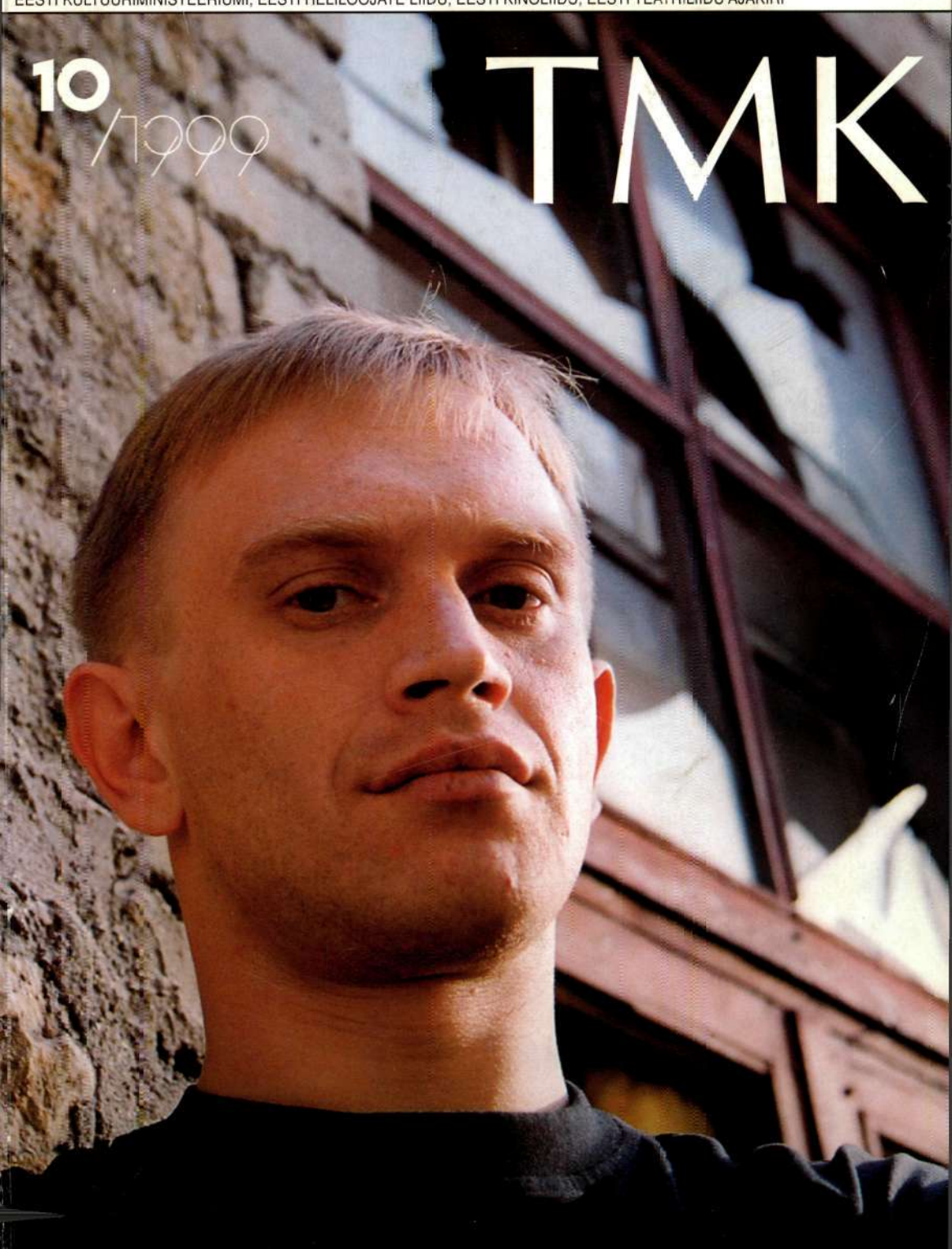


10
/1999

TMK



10 / 1999

XVIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

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

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76
Muusikaosakond
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, 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
Infoteötleja
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

<UJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

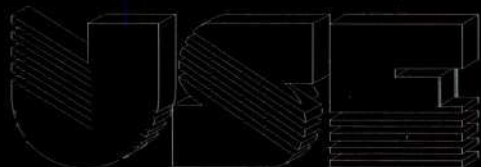
© "Teater. Muusika. Kino", 1999

Esikaanel:

"Teleteatri" režissöör Ain Prosa
augustis 1999.

Harri Rospu foto

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



Soft

SISUKORD

TEATER

Andres Laasik	VALGUSE LOOMISE TARKUS (<i>Madis Kõivu näidenditest</i>)	14
Sven Karja	EN NÄE EESTI INIMEST?! (<i>Eesti omanäidend 1998/99</i>)	16
Jaanus Rohumaa	EKSISTEERIB REAALNE REŽIIOSKUS, MIDA ON VÕIMALIK ÕPPIDA	19
Aare Toikka	LAVAL VÕIB TEHA KÕIKE, AINULT MITTE VALETADA (<i>Muljeid Saksa ja Norra lasteteatrite festivalidelt</i>)	25
Anu Allas	LÕHUTUD LAVA (<i>Filmi ja video kasutamisest eesti teatris</i>)	34

MUUSIKA

	VASTAB ROMAN MATSOV	3
	100 AASTAT SÜNNIST	
	RIHO PÄTS 26. VI 1899 — 15. I 1977	42
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM 1998/99 II	43
Simon Frith	TULEVIKKU KUJUNDAMAS (<i>Muusikast tuleviku-uuringute taustal</i>)	49
Ivalo Randalu	PEEGELDUSI NÜRNBERGIST (<i>48. Nürnbergi rahvusvahelisest orelinädalast ja eestlaste saavutustest seal</i>)	52
Joosep Sang	34. JAZZISUVI PORIS	57
Kaja Irjas	PERSONA GRATA. INDREK LAUL	93

KINO

Art Leete	NUTIKAD PILDID (<i>XIII Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalist</i>)	61
Hasso Krull	MERE ÄÄRES (<i>Marko Raadi mängufilmist "Õine navigatsioon"</i>)	71
Peep Pedmanson	ROKKARI DROOG JA ŠAMAANI SEENED (<i>Pekka Lehto filmist "The Real McCoy"</i>)	74
Karlo Funk	TORMI JA TUNGI KASINUSVANNE (<i>Vestlus taani filmiteadlase Peter Schepelerniga</i>)	78
Gerda Kordemets	KLIPP-OOPER KUI 90-NDATE MINAPILT (<i>Ain Prosa telelavastusest "Lihtne lugu, lõpuga"</i>)	82
Peeter Linnap	KÕIGELE VAATAMATA: TÄHENDUSTE KONSTRUEERIMISEST SAAREMAA BIENNAALILE II	87



VASTAB ROMAN MATSOV

Olete õega kaks geneetiliselt unikaalset inimest kogu maailmas, kuidas see juhtus?

Kõik inimesed on kordumatud. Selles, mis sina mõtled, on inimkond oma miljonites päritolu kombinatsioonides kahtlemata rikas. Minu ja mu õe lugu võib eriline olla vaid nii väikesel maal nagu Eesti. See on pikk lugu.

Minu isa vanaisa oli Harjumaa talupoeg. Vabaks lastud, hakkas ta Keila teeristil kõrtsi pidama. Selles ametis sai ta külge viinavea, mis aga nii tema lastele kui ka lastelaste avaldas just niisugust mõju, et ükski neist pudeli poole mitte ei vaadanudki. Ühest mu lellest sai Helsingis kingsepp; öeldakse, et kingsepad need päris viinaninad ongi, aga see mees jäi lõpuni täiskarsklaseks. Karsklus kandus pere geenidesse sedavõrd, et näiteks minu poeg ei võta isegi tervisepitsi.

Isaia Johanil oli kuus last, tema oli Keila-Joal Volkonskite juures aednik. Kui ma 1930. aastate lõpul vana vürstiga kohtusin, mäletas ta, kuidas nad minu isaga poisikestena olid koos mänginud. Ja mitte üksnes pargis, vaid ka lossis, mis siis oli muidugi korras ja ilus, seal asus rikkalik raamatukogu, saalis oli kaks "Bechsteini" klaverit... Ja siis kord — just oli algamas äge venestamine — lubati vanaisale anda ka tükike maad, tingimusel, et ta oma nime Maatsoo muudaks näiteks Matsoviks. Eks see maa oligi nemist hinnalisem.

Mitu oma last suutis see esimene Matsov ka kooliteele saata. Vanaisa Johani surma järel avanes võimalus hoopis Peterburi kolida, kus olid palju paremad teenimisvõimalused. Seal lõpetas minu isa Voldemar Inglise Kolledži ja temast sai eluaegne raamatupidaja, mis tollal oli tasuv ja auväärne amet. Peterburis kohtas ta ka minu tulevast ema, kaunist ja huvitava välimusega noort naist. Nad abiellusid ja siis, 27. aprillil 1917 sündisin mina.

Emma Helene oli pärit Kiievist. Kasvas üles küll haritud ja jõukas perekonnas, kuid oli peaaegu... leidlaps. Eostatud oli ta tsirkusemiljöös ja nii palju kui kasuvanematel õnnestus välja uurida, oli tema pärisema kas ukrainlanna või venelanna, isa aga rändtrupiga ringi liikunud abessiinlasest jõumees — kust tulnud ja kuhu avarustesse haihtunud, ei saadudki teada. Tütarlaps sai hea hariduse ja tal oli ilus sopran. Pärast Peterburi asumist pandi ta õppima konservatooriumi, õpetajaks tuntud pedagoog Carolina Ferni-Giraldoni. Kõik oleks edenenedu hästi, kuid et ta ei jäänud kõrvale 1905. aasta revolutsioonisündmustest, heideti ta koolist välja. Hiljem pääses ta siiski Maria teatri koori, veelgi hiljem sai ka ridamisi väiksemaid rolle.

Seega kasvasid lapsed nii-öelda muusikalises keskkonnas?

Oo jaa! Tegelikult mängisid ka isa ja vanaisa viiulit ning kannelt, kuid meie Petrogradi kodus valitses tõeline akadeemiline atmosfäär. Argipäeviti oli ema hommikuti ja õhtuti teatris, sinna võeti meid sageli kaasa, kuid nädalavahetustel käis kodus pidev muusitseerimine — koos kolleegidega teatrist lauldi mitmesuguste instrumentide saatel, mängiti triosid. Külalisi oli igat sorti: eksaristokraate, teadlasi ja teisi. Kasvasin muusika sees.

Ja ise?

Esimesed klaveriõpetajad olid muidugi "staruskad". Ise ei avaldanud ma väiksema mitte mingisugust andekust, lahti läksin alles seitsmesel. Esimeseks viiuliõpetajaks oli teatrist Voldemar Tetz, üheksaselt hakkas minuga tegelema filharmoonia orkestri esimene kontsertmeister Viktor Zavetnovski — aktiivne kammermuusik, kelle õpilane oli hiljem ka Galina Barinova. See oli siis juba muusikatehnikumis, kus õppisin paralleelselt ka klaverimängu. Seda õpetas Maria Barinova, Peterburi konservatooriumi kasvandik, kes oli õppinud Rimski-Korsakovi enda juures veel kompositsioonigi. Mõlemad õpetajad töötasid ka konservatooriumis, tunnid toimusid kaks korda nädalas (kokku siis neli) — ühe viisid nad ise läbi, teise tegi assistent. Kõik olid imetoredad inimesed, ootasin iga kohtumist õhinaga.

Ega selles muusikatehnikumis üldaineid ei õpetatud?

Ei, vist mitte. Üldhariduslikus koolis ei käinud ma üldse. Minu vanemad vihkasid bolševismi ja pelgasid nende kooli. Seepärast käisid meil koduõpetajad — mate-

maatika, keelte ja muu tarvis. Isa ei elanud siis enam meie juures, ta opteerus 1922. aastal Eestisse, kust saatis meile pakke — jahu, rasvaineid —, see oli pääsemine. Suviti, mai lõpust septembri alguseni olime omakorda tema juures Tallinnas, igal suvel, kuni Stalin 1929. aastal piirid ka selles osas lukku keeras.

Miks siis kohe terve perega Eestisse ei asunud?

Ema pärast. Ta oli teatrist väga sisse võetud, eesti keelt ta ei osanud ega saanud seega "Estoniale" loota. Pealegi läks ka isal Tallinnas aega, enne kui oma jalad kindlalt maha sai — firmasse "Tallinna Manufaktuur ja Kaubandus", mille kontor oli Raekoja platsil.

Mis teie vanemaid ühendas?

Armastus, vastastikune austus. Erinevused neid ei seganud, üks seepärast suudeti ka nii kaua lahus elada. Ei häirinud seegi, et ema oli tõsine õigeusklik, isa aga luterlasena neis küsimustes jahe. Piiblit meil laual ei olnud, kuid vahel nad neid asju arutasid, isa sealjuures omal sõbralikult tõnkaval moel. Suurte pühade puhul viidi muidugi lapsedki kirikusse; see oli küll lummas oma sära ja viirukiga, kuid põlvitamine tegi valu. Siiski sai kirikumiljöö mulle omaseks, olen seda hiljem otsinud nii õigeusu, evangeelse kui ka katoliku katedraalidest Tallinnaski.

Kas te ise olete usklik?

Jaa, mind kütkestab "Uus Testament", Kristus, idee ise. Ma ei usu Aadama ja Eeva lugu ega mingit vanahärrat kõrgel taevas, jumal on minu sees. Aga ma mõtlen sooja südamega oma ema peale, kes laulis kirikukoorides — Petrogradis, hiljem salaja Leningradis. Pärast laulis ta Tallinnas Gonsiori tänaval asunud väikeses kloostrikirikus, see oli seal, kust praegu tramm risti üle sõidab. Petrogradis käis meil koduõpetajate kõrval ka üks daam, kes võttis lastega läbi "zakon boži". Nii sai Piibel varakult omaseks. Usklik olin ma ka kogu nõukogude aja. Risti kaelas ei kandnud, kuid laulatussõrmuse kandmise eest kimbutati Stalini ajal küll, eriti noomiti sõja päevil Jaroslavlis, aga ka Tallinnas tuli partei keskkomitees seletada, et tegu on euroopaliku

Ema Helene Matsov neiuna Maria teatri lauljana.

Foto Roman Matsovi kogust



Roman Matsov esinemas "Estonia" kontserdisaalis konservatooriumi lõpuaktusel 1940 — teatavasti lõpetas ta nii viiuli kui ka klaveri erialal.

Foto TMMi arhiivist



abielutruuduse sümboliga... Jah, aga üks mu usutunnistus nähtu mõneti ka reper-tuaarist, kuhu on alati kuulunud sakraalsed suurvormid, nende poole pöördusin ka pärast korduvaid "vaibal käimisi" — kas see pole rohkem kui risti kandmine, ükskõik kas sargi peal või all?!

Mida tähendasid teile need suvised Tallinna külastused enne lõplikku ümberasumist?

Need on tänini minu kõige ilusamad suved, need kuud olid lausa piduaeg. Isa elas Kadriorus Poska tänaval. Meie majas elas kuulus lendur Andresen. Koos abikaasaga olid nad suurend skautide juhid ja neil olid minuealised lapsed. Kõrvalmajas elas Hispaania konsul oma perega, sealsamas martsipanikuningas Stude, üle tänava parunite lapsed, allkorrusel riigivanem Jüri Jaakson... Õu oli lapsi täis, täielik keelte Paabel. Petrogradis, ja üldse kodus, kõneldi saksa, prantsuse ja vene keelt, nüüd sain siiski ka eesti keele praktikat, muidugi laste tasandil. Ja siis see martsipan! Niisugust enam ei tehta. Stude oli sellega kuulus ju terves Euroopas! Ja Kadrioru park ja rand ja Piriita! Need jäid armsamaks kui Prantsuse Riviera...

Siis vist polnudki Leningradist nii raske lahkuda?

Mitte eriti, kui jätta arvestamata armsaks saanud muusikaõpetajaid. Kohane-misraskusi ei osanud ka karta, ja nooruslikku hakkamist silmas pidades polnudki midagi karta, kuigi keele pärast oli osaliselt küll raske. Keerukas oli poliitilistel põhjustel see äratulemine ise, lõpuks ikka lubati.

Siin pandi mind üleni rakkesse, kui mitte isegi rohkem. 1930. aastal läksin nii Tallinna Saksa Reaalgümnaasiumi (*Revaler Deutsche Oberrealschule*), mis asus Luise tänaval, kui ka jälle viiulit ja klaverit õppima, vastavalt Johannes Paulseni ja Heinrichsi juurde konservatooriumi.

Teie kujunemisel olid olulised mõlemad koolid, kummast alustame?

Ehk erilisemast, milleks siis ja praegu võib pidada sakslaste reaalgümnaasiumi. See oli üle Tallinna ja kogu riigi kõige kõvem kool, ka vanast kuulsast toomkoolist üle. Valis selle minu jaoks välja isa — olgu ta tänatud. Kuigi ta oli majanduslikult heal järjel, maksis talle laste koolitamine mitmel rindel palju, kusjuures ju korter võttis juba kolmandiku palgast. Pääsesin viiendasse klassi.

Tallinna Saksa Reaalgümnaasiumi tasemest räägib seegi fakt, et pedagoogide seas oli üks Tartu Ülikooli professor, teine dotsent. Tohtu rõhk oli keeltel; õpetati inglise, vene, prantsuse, eesti ja ladina keelt, üldöpe käis muidugi ainult saksa keeles. Alguses oli seegi mulle probleem. Tore ja sisuliselt õige oli tava, et kui õppur mingil põhjusel tunniteadmistes "rahuldavani" ei küündinud, ei pandud talle "kahte", vaid "punkt", niisugune, mille teeb kärbes; see tähendas, et tal tuli oma tükk järgmisel korral üles ütelda. Niiviisi õpiti asi ikkagi ära ja närvid olid korras. Kõike tehti kantsikuta ja see pani heal meelel õppima. Meil oli ka ideaalne inglise keele õpetaja, ainuke naisterahvas meesõpetajate seas — meie "klassidaam". Ta oli inglanna, abiellus tuntud vene poeeti Jazõkovi pojaga. Utsitas meid kontsertidele, teatrisse ja pärast arutles nähtu-kuuldu üle. Muide, meil oli klassis kaheteistkümnest rahvusest poisse!

Koolis muidugi harrastati ka muusikat?

Ja kuidas veel! Koorimuusikat mitte, aga meil olid instrumentaalansamblid ja sümfoonia, kus üksvahe mängis viiskümmend poissi! Seda juhatas muusikaõpetaja Friedrich Christian Strobel, ise hea viiuldaja, Leipzigi konservatooriumi haridusega, kes noorena mängis ka Peterburi Maria teatri orkestris, siin mängis "Estonias". Mina mängisin esimestes viiulites. Midagi ta minus nägi, nii et pani mitu korda orkestri ette. Nii võin naljaga pooleks öelda, et olen alustanud oma dirigendikarjääri Mozarti Sümfooniaga nr 38, Haydni Sümfooniaga nr 101 ja Schuberti "Löpetamataga" — vaat mis asju me mängisime! Peale selle olid veel igasugused ringid: kirjanduse, draama jne. Lügeda võis kõike, vabad olid nii "Mein Kampf", Raskolnikovi kiri Stalinile, XVI sajandi lõpust vürst Kurbski kiri Ivan Julmale ja tolle vastus... Totalitarismivastane hoiak kujunes meil tänu sellistele autentsetele materjalidele varakult ja mis peatähtis — iseseisvalt, sunduseta.

Käisin samuti "Estonias" draamaringis, mida vedas Jüri Koger, see oli era-studio. Tema kodanikunimi oli tegelikult Gerretz, ta oli Olga Lundi abikaasa ja on viiulikunstnik Jüri Gerretzi isa. Me otse jumaldasime teda, ta oli väga kaasakiskuv. Nii jätkasin seal veel pärast abituuriumigi. Koolivälise kohta veel seda, et noored mehed nagu olime, käisime Tütarlaste Kommertsgümnaasiumi neidudega üsna tihedalt läbi: jalutamas, kinos ja teatris, suudlusest kaugemale vahekorda ei arendanud. Toonane eetika oli niisugune. Pealegi ei võinud ma hilist voodiminekut endale lubada, sest mul lasus kohustus hommikustel palvustel koraali saata. Sel ajal, kui nii mõnigi koolivend alles teist külge keeras, oleks minu puudumine või hilinemine olnud enam kui märgatav. Aga tore aeg oli!

Nüüd siis konservatooriumist?

Sophie Heinrichs oli väga hinnatud klaveriõpetaja, küll armeenia päritolu, kuid läbinisti euroopa kultuurisfääri kuuluv. Ja jälle on see minu isa teene, et ta mu parimate juurde pani. Tal oli see võimalik, sellepärast, et ta ka liikus nendes ringkondades, tundis isiklikult näiteks Peeter Ramulit — nad olid suured sõbrad —, oli sagedane külaline Anton Arenski venna kodus Viru tänaval ja nii edasi. Kahjuks sain Heinrichsilt tunde tema kodus Süda tänaval vaid ühe aasta, siis viis gangreen ta ära. Edasi õppisin Theodor Lemba juures, keda peeti küll suureks, kuid kuivavõitu virtuoosiks. Minu arvates oli ta siiski hea muusik. Ise pidasin end emotsionaalseks tüübiks, kes vajaski just ratsionaalset juhatust. Theodor Lemba oli väga nõudlik ja pidas vajalikuks võimalikult suurt hulka literatuuri läbi mängida. Nii ei käsitletud ta minuga Skrjabin ja Beethoveni sonaate mitte valikuliselt, vaid me võtsime need kõik järjestikku ette! Igatahes lõpetasin tema käe all *cum laude*.

Tasakaal klaveri ja viiuli vahel üldiselt püsis, eks lõpetasingi konservatooriumi 1940. aastal mõlemal alal korraga. Ainukesena. Kuid Johannes Paulseni roll osutus siis ja kõigele järgnevale olulisemaks.

Tahtsin just küsida, kas vahetevahel üks kahest — viiul või klaver — prevaleeris?

Nii Paulseni kui Lemba kiituseks — ei. Pidime kord kuus esinema avalikul kontserdil, mida tehti siis pidevalt ja mis olid tavapubliku seaski populaarsed. Juhtus niigi, et ühel kontserdil mängisin kursusekaaslastest kompositsioonitüüpide Heueri ja Üritamme sonaate, — üht viiulil, teist klaveril. Häbisse ei tohtinud jääda, tööd sai tehtud kõvasti. Need esinemised mobiliseerisid, õpetajad “toorikuid” lavale ei lubanud, endal olnuks ka häbi. Sama lugu oli Olav Rootsi kammeransambliklassis. Vahel oli töö päris “suits” taga, aga mind toetas mu mälu — nii noodi tekst kui ka kätte juhutatud nüansid jäid kiiresti meelde. Vahel sai üks instrument teise üle siiski võimust, näiteks kui Paulsen pakkus võimaluse kooli orkestriga teha soolot — niisugust võimust tuli lõpuaastatelgi oodata kuni kolm semestrit! Paulsen ja Lemba olid suured sõbrad, mängisid alatihti Feischneri kohvikus malet. Ühel päeval leidsid nad, et ma võiksin mängida Glazunovi, nii tema viiuli- kui ka klaverikontserti. Ja leidsid siis koos, et klaverikontsert on mul küpsem, et läheb ainult see; eks koondus siis energiagi tol ajal rohkem selle ettevalmistamisele. Üldiselt valitses konservatooriumis nii “ülal” kui “all” sõbralik ja rahulik olemine — loe Ernesaksa!

Kas tunnid toimusid ikka rühmiti?

Ikka oli trobikond ümber, kuulasime kogu aeg kõigi tunde, edusamme, vigu ja õpetussõnu. Ja veel. Kui Alumäe mängis Beethoveni kontserti, pandi mind klaveri taha “orkestriks”, Hubert Aumere puhul samuti. Kui oli minu kord viiulil mängida, saatis mind kas Karin või Carmen Prii, ka Alumäe valdas hästi klaverit.



Pääsemegi ehk nüüd üldisemale pinnale. Milline oli toonane korporatiivne elu konservatooriumis?

Sellest jäin ma kõrvale. Polnud aega ega huvi ja seda ka isa mõjul, kellele niisugune "buršide asjandus" sugugi ei meeldinud. *Collegium Musicum* ja Topman aga tegelesid teistsuguse muusikaga, käisin neid vaid ajuti kuulamas.

Pärastpoole hakkasin Artur Kapi juures kompositsiooni tudeerima. Kapi õpilased olid siis Helen Tobias, Gregor Heuer, Artur Uritamm, Heino Narva, Heimar Ilves. Viimasega sõbrustame siiani. Klaveri lõpueksamil mängisin muide ka oma kolme pala, mille peagi unustasin, kuid kakskümmend viis aastat hiljem mängis Ilves mulle sünnipäeval kingituseks need ette — sellesama ainsa kuulmise järel. Vaat niisugune mälu on sellel mehel!

Pärast reaalgümnaasiumi lõpetamist 1936. aastal tulid — kuigi konservatooriumis läks järjest tõsisemaks — nagu vaakumi täiteks uued huvid, osalt tulenesid need just suhetest Paulseniga, osalt perekondlikest sidemetest. Nii või teitsiti puutusin kokku vene emigrantlike ringkondadega. Neis arutati valusaid poliitilisi probleeme, põrgati kokku ehtveneliku tulisusega, seda enam, et "parlament" ulatus seinast seina, monarhistidest ei-tea-kelleni. Käisin ka niisuguse daami salongis, nagu Stella Schlieffstein, mis oli sama hästi kui sotsialistide ring. Kõige rohkem pühendusin siiski muusikale ka väljaspool otsesest õppetööd. See oli paljus seotud just professor Paulseni ja saksa seltskonnaga. Üleval Toompeal, seal, kus pikka aega on asunud Teaduste Akadeemia Presiidium, oli siis Saksa kultuurikeskus, kus tegutses ka kammerorkester Paulseni juhatusel. Tšellot mängis Raymond Bööcke, kontsertmeister oli nimekas maalikunstnik Kaigorodov, II viiulirühma kontsertmeister tuntud arst dr Hoffmann, altidel — üle Euroopa kuulus bioloog, Mendelejevi perioodisüsteemi edasiarendaja Antropoff, Sigrid Hoerschelmann - Antropoffi abikaasa, kes muide suri 1987. aastal saja ühe aastasena Hamburgis; kontrabassikontsertmeister oli aga Niguliste kiriku kantor Emanuel Haller (1939. aastani tegutses seal saksa kogudus). Eesotsas siis niisuguse seltskonnaga tehti kord kuus kontsert, pärast joodi teed ja maitsti võileibu, saateks arutlused muusikast. Kus nüüd veel nõnda toimitakse? Vähe sellest, paar korda kuus mängiti veel Mustpeades ja mujalgi. Mustpeades käisid koos ka vene-lased — Severjanin luges luulet, enne Eestist lahkumist laulis seal ka Miliza Korjus, minagi esinesin seal solistina. Kõrvalmajas, kus praegu on Rootsi saatkond, asus Vene Jahiselts oma üritustega. Üldse oli tollane Pikk tänav eriline, sest sealses Vene saatkonnas töötas Raskolnikov, — ja kas mitte sel ajal ei sündinud tema kuulus kiri Stalinile? —, seal asus kuulus Stude magusaäri, elas Jüri Ivask — pärastine professor USAs, ja palju muud.

Helene ja Voldemar Matsov
1950-ndatel, pildistatud Berliinis.
Foto Roman Matsovi kogust



Roman Matsov saksa
reaalgümnaasiumi õpilasena.
Foto Roman Matsovi kogust

Aga tagasi Paulseni juurde. Ta pidas suviti Laulasmaal pansioni. See oli üks iversevõtte, mis ühendas sakslasi, eriti aga rootslasi ja soomlasi, kes tulid sinna peamiselt odava raha eest saksa keele praktikale. Paulseni päevakava neile sisaldas muusitseerimist, vestlusringe ja sporti. Käisin seal kaks suve järjest ja Laulasmaaga ongi mu suhted "igavesed" — sageli käisin seal pärastõjagaedel ka Elleril külas.

Ärgem uuematesse aegadesse otseselt sisenegem. Jätame selle siinkohal puudutamata ja räägime ehk nüüd hoopis muusikast. Tean, et muusikas ei luba te endale ainsatki tööd *a prima vista* — võib-olla mõnes telegrammistiliis avalduses siiski?

...Olgu, kuid palun üht-teist mitte võtta absoluudina, sest ma olen siiski vaid inimene ja kõiges mitte nii põikpäine, kui ma tegelikult järsku olenigi?

Rida tuleb kahjuks *a prima vista*, alustuseks aga — kellest algab teie jaoks muusika?

Algus on muidugi aegade hämaruses, kuid minu jaoks asub Bach kogu muusika tsentrumis. Selles mõttes, et enne teda, kõik need Machaut'd, Josquinid ja teised, oli nagu ettevalmistusaeg Bachile, pärast teda aga — temast lähtuv. Bachi "Matteuse passioon" on minu arvates kõige ilusam romaan sõna ja heli sünteesis, ma jumaldan seda ja selle loojat. Minu jaoks on see Kristuse lugu reaalsus — et Kristus on püha, on iseasi, aga ta oli inimene, kes kannatas meie eest ja meie pärast, ning tema tõekspidamised on minu tõeks, tema ideed on mulle väga vajalikud.

Sellest lähtuvalt suhtute siis kogu muusikaliteratuuri?

Jah. Bach asub tsentrumis, nagu ka Leonardo da Vinci, Michelangelo, kreeka arhitektid, Homeros... Nende juurest leiad kõik need emotsioonid, mis inimesele omased. Neid tundma õppides kaeva, ja kui ei leia, on see sinu süü. Sellegipoolest kaeva edasi, saad rikkamaks elus ja armastuses.

Bachist võib pakse raamatuid kirjutada ja on juba kirjutatud, aga minu arvates ei kuulu Bach, jumala eest, barokki — ta on gootika, see, mis pürib üles. Ajastute määratlused erinevatel kunstiliikidel ei lange kokku; arhitektuuris oli gootika enne barokki, Bach elas pärast gootikat, kuid ta on gootikum kui barokk, kuigi teda muusikas baroki kokkuvõtjaks peetakse. Muusika areng on teistest kunstidest, vähemalt oli, kõvasti maha jäänud, nihestunud: gregoriaani koraal valitses muutumatult sajandeid, samas kui kõik muu arenes, üks esimesi isikupäraseid suurkujusid Machaut sündis alles aastal 1300. Veel hiljem tulid Palestrina, Lasso ja teised, kui rääkida suurtest annetest. Samuti Josquin Desprez, Gabriellid... See kõik oli enne Bachi. Barokimeestel Vivaldil, Scarlattidel ja teistel Bachi lähiaegsetel aga puudub

Õpingukaaslaste ja õpetajatega abituriumi päevil 1936. aastal. Roman Matsov ees vasakult neljas.

Foto Roman Matsovi kogust



tema tõsidus ja sügavus. Motoorika, mis Bach'i juures ei šokeeri, läheb teiste juures kiiresti igavaks, nii et — ära kuula neid liiga palju!

Haydn?

Tal on ju ainuüksi sümfooniaid üle saja!! Ei maksa siis selle mehe puhul küll mõningast trafaretti suure kella külge panna (Vivaldi 500 kontserti on aga ses mõttes küll "liiast"), samuti Mozarti puhul, sest see kuulus ajastu juurde. Aga võtame Mozarti kolm esimest sümfooniat, mis on kirjutatud, kui ta polnud veel kümnene. Need on pisarateni liigutavad, niisugust geeniust ei saa jumaldamata jätta! Nõndasama Haydni, kel ju veel tohutult kvartette, kümneid klaverisonaate ja kontserte ning palju muud, lihtsalt imesta, kust see kõik on välja pursanud! Sealjuures ei ole see mingi vesi, iga sonaavidorm on omaette pärl toonaste väljendusvahendite raames. Enne Mozarti surma, XVIII sajandi viimase kümnendi algul toimus midagi erakordset. Kaks ja pool aastat käis tihedasti koos kvartett, milles mängisid esimest ja teist viiulit vastavalt Joseph Haydn ja Karl Dittersdorf, vioolat — Wolfgang Amadeus Mozart ja tšellot Dittersdorfi õpilane Johann Baptist Wanhall. Esimesed kolm põhjustasid plahvatuse kammermuusika ühes kõige kaunimas, peenekoelisemas ja keerukamas žanris. Vaadake vaid Haydni ja Mozarti loodud kvartetide striihe Viini arhiivis — need on niisugused, mida me praegu, XX sajandi lõpulgi ei oska veel kasutada ega hinnata. Kui ma töötan Haydni, Mozarti või Beethoveni sümfooniatega, püüan just nende striihide poole. Sest need on alati karakterised, mitte šabloonsed ega trafaretsed, mitte need, mida kõige sagedamini kasutatakse. Originaalstriihide vastu ollakse orkestris sageli aga seepärast, et need ei ole mugavad mängida (üks-kaks üles-alla). Öeldakse: need pole ju tavalised! Tõsi, oma sümfooniade partituuridesse nad striihe ei märkinud, olid ehk ettevaatlikud, kuid mängu tehnika on edasi arenenud, miks need nüüd mitte kasutada?

Mozart ei kirjutanud ühele konkreetsele orkestrile, nagu tegi seda Haydn kolmkümmend aastat Esterházy juures enda kasvatatud pillimeestele — neile võinuks ju juhised partiidesse kanda?

Võib-olla oli see ka hooletus. See on niisama imelik, et Bach ei kirjutanud oma nooditekstidesse ei temposid ega dünaamikat, öeldes, et õige muusik mõistab õigesti mängida ka niimoodi, loll ei kuidagi. Aga võtame Wagneri. Tal on mõnikord 16 takti ühe *legato*'ga. See ei tähenda sugugi, et nii peab ka tegelikult mängima. Olen Mravinskiga korduvalt arutlenud Haydni ja Mozarti striihide üle — XIX sajandi kirjastajad on partituurides mõndagi ära solkinud — ja leidnud ikka oma tee, mis nüüd, alles kümnekond aastat tagasi trükitud, *Bärenreiter Verlagi* taaspuhastatud väljaande omadega enamasti on kokku langenud. Jah, vahel võib "ugodat" Haydni originaali peidetud striihe, vahel ka mitte. Peab tabama helilooja ideed, kuid see on sageli kaunis raske.

Agas Haydn üldse? Geenius! Muide, midagi illustratiivsemat ja teravmeelsemat muusikaliteratuuris tema "Loomisest" ma ei teagi.

Mozart?

See on armastus. Kui soovite hingesoojust, võtke Mozart, kui kirglikkust, siis Wagner. Tänapäevale on paraku kõige iseloomulikud vitaalsus ja ... meelelahutus.

Beethoven?

Olles interpreedina sümfonist, ka ooperidirigendina, on minu jaoks tema orkestrimuusika alfa ja oomega. Selles on kõik, see on etalon, sisu ja konstruktsiooni ideaalne ühtsus.

Kas see mees oma maapealse "tormi ja tungi" kõrval oli usklik?

Kahtlemata. Vaatamata sellele, et ta oli panteist. See ei võinud teisiti ollagi, sest ta oli algusest peale sedaviisi kasvatatud. Minu jaoks olid ses mõttes usklikud isegi Sokrates ja Platon — need paganad olid ka usklikud inimesed ja nende usk ütleb mulle mõndagi.

Agas Stravinski?

Oli. Muidu poleks sündinud "Psalme sümfoonia" ja muud samalaadset. Sealsamas see "Püha kevad" — see on arhailisus, mis tema sulest kõlab tõetruult. Stravinski mõttekäik suundus kahele poole, sküütide ja kristluse poole.

Ja Šostakoviit?

Sisemuses jah. Sellele viitavad üsna ilmselt Viienda ja Seitsmenda sümfoonia kolmandad osad. Neljas ja mitmed teised sümfooniad vastanduvad aga ju kurjusele, juba selles näen ma kristlust. "Leningradi sümfoonia" kuulus "fašismi" episood, see brutaalne orgialik marss kujutab endast ju jõledat agressiivsust üldse, ka stalinistlikku või eeskätt just seda, see on nagu välja kasvatatud 1917. aastast alguse saanud

nõukogude marsilaulust, mis oli temale, ja on minule, äärmiselt vastik nähtus. Nagu nõukogude estraadki, ja massikultuur üldse.

Sostakovištš on vaieldamatult XX sajandi geniaalseim sümfonist, dramaatikuna ületab ta oma aja piirid. Ta pole mitte ainult bolševismi perioodi traagik, vaid ka mentor, mitte kitsalt suur muusik, vaid haarab oma geniaalsuses tervet maailma, koos selle hädadega. Mitte ükski sümfoonia pole tal ilus üksnes ilusa pärast, nagu seda eelmisel aastasajal küllaltki esines. Ta töötas nagu Beethoveni jälgedes. Tema Üheteistkümnenda sümfoonia kasutatud revolutsiooniliste laulude intonatsioonid võiksid mõjuda ju stampidena, aga nad ei ole seda, need pole pelgalt tsitaadid. Tema sümfooniad on kõik, esimesest viimaseni, väärtteosed, kuigi ta ei soovinud kord, et ma "Koguteoste" sarjas esitaksin Teist ja Kolmandat, põhjendusega, et need on "eksperimentaalsed".

Millise võtaksite praegu esimesena ette?

Esimese, Neljanda, Viienda, Kuuenda, Seitsmenda, Kaheksanda, Üheksanda, Kümnenda — nii viimaseni välja. Kümnendat olen väga sageli juhatanud, ka Lääne-Euroopas.

Nüüd Brahms — et rida hästi segamini ajada?

Brahms on minu jaoks üks helgemaid kujusid, nagu Lisztki. Nad olid kõikidele toeks, nii oma hingejõu kui rahaga. Dvořaki toetamise eest peab Brahmsi ees kummardama kogu maailm, samas oli ta delikaatsuse tipp oma suhetes Clara Schumanniga, keda armastas, aga kelle juurde ei astunud üle piiri, mida nägi Robertis pärast selle surma, eriti siis. Tema muusika on võrattu, kuid kõrvuti Beethoveniga siiki kraad nõrgem. Seda enam, et "Saksa reekviemi" muusika ei vasta tekstile. Bachil tähendavad sõnad kõik, "Matteuse passioonis" ei ole ükski silp muusikast eraldi, sellega vastuolus. Brahmsil see nii ei ole. Seepärast mõjub "Saksa reekviem" mulle üksluisse ja igavana, muusika ei korrespondeeru tekstiga ja see häirib. Esimesest kahest osast oleks piisanud. Kuid tema neli sümfooniat ja kaks serenaadi, need on kaunid, kuigi maksimalistina ütleksin, et ka pisut pinnapealsed. Kuid mis siin sarjata — dirigentidele on need Beethoveni järel järgmised. Ja kirjutatud äärmise kunstniku-eetikaga: Esimese sümfoonia oopuseks on 68, see tähendab, et Brahms suhtus "muusikaromaani" kui žanrisse sügava pieteedi ja vastutustundega. Keegi on öelnud, et Brahmsi Esimene on Beethoveni "Kümnes". Jah, aga rangelt võttes siis ka "tagasikäiguga", sest Beethoveni muusika on reeglina kontsentreeritum, julgem, selgem ja selles puudub igasugune sentiment. Brahmsi on võib-olla kenam mängida kui kuulata, mõtlen — üldse.

Schumann?

Nii mõjusat leinamarssi kui tema Kvintetis pole muusikaliteratuuris teist. Ta on veel öelnud ka, et vaadake Chopini — see on muusika tulevik. Pean samuti tunnistama, et Chopinita oleks auk. Schumanni sümfooniad aga on minu rist. Võtsin kord ette esitada Moskvas tema Teist; nagu paljud enne mind, proovisin seda ümber orkestreerida, ja samuti ebaõnnestunult. Kaks aastat maadlesin partituuri kallal. Kõlavust saab parandada, kuid autor läheb kaduma. Seal on jumalik temaatika, aga Schumann ei ole töötleja, ta mängib küll tonaalsuse ja värvidega, aga see ei too kaasa midagi uut, nagu Beethoveni, Tšaikovski või Sostakovištši puhul. Niisugust materjali teisenemist nagu Beethoveni Kolmandas, ei näe ei Mahleril ega ka mitte minu armastatud Bruckneri juures, seda nende tööde mastaapsusele vaatamata. Rääkimata Schubertist, kes on mulle iseäranis südamelähedane; kui kuulen tema laule, on see samasugune nauding, mida pakuvad Tšaikovski romansid. Vaat Tšaikovski, Schuberti ja Schumanni laulud, need on minu jaoks puhkehetked.

Jõudsimegi Tšaikovskini, olete teda ikka nelja esimese seas nimetanud...

Jaa, ta kuulub Bachi, Beethoveni ja Sostakovištšiga ühte ritta, see geeniuste plejaad on võrdne. Ei saa praegu hetketundel öelda, keda kõrgemaks pean, kõik elasid ju oma ajas. Ka Tšaikovski on täiesti isikupärane. Ega näiteks Bach, keda ajas ümbritsesid Vivaldi, Händel, Telemann ja kümned teised suured anded, ise midagi uut ei avastanud. Ta ei olnud novaator, ometi... Sama lugu on Tšaikovskiga. Teda ümbritsesid Brahms, Spohr ja teised, ometi on ta neist kõigist kõrgem. Igas loos, kas või pisikeses klaveripalas on ta oma nägu. Üksnes oma laadiga. Vaid kirikukontserdid on tal isikupäratud; kirjutan selle toonase ühiskonna mentaliteedi arvele, aga see oleks juba pikk jutt. Niisugust ebaehtsust kohtab kõige suurepärase kõrval vene muusikas teistegi puhul, isegi Rahmaninovi kirikumuusika pole päris ehe; Rimski-Korsakovi temaatika ja stilisatsioon on kohati samuti võõrastavad. Niisugust asja kohtab üsna palju ka eesti muusikas, kui kasutatakse formaalselt näiteks setu folkloori. Kõige ausamalt on eesti rahvaviise kasutanud Garšnek, Tubin, ka Mägi. Nii et — põld on küll lai, kuid väheste tõeliste kändjatega. Selles osas kaunimad näited vene muusikas on aga koorid "Jevgeni Oneginis" ja "Vürst Igoris", koguni Mussorgski on lasknud end liialt

mõjutada kunstmuusikast, kuigi tema juures kohtame kõige enam seda õiget, läbitun-
netatud venelikkude intonatsiooni.

Teie repertuaaris ei ole Prokofjevilt mitte kõige auväärsem koht — miks?

Minu lemmik ei ole ta tõepoolest ja mitmel põhjusel. Ma pole vist tema suhtes
kuigi taktiline ega õrn, kuigi Prokofjev on ju sajandi üks kuulsamaid heliloojaid. Aga
tema kui isiksuse vastu ma kahjuks sümpaatiat ei tunne. Ta oli äärmiselt egotsentriline,
suurt muusikut niisugune joon ei kaunistata. Mulle puutus see silma juba nooruses,
pärast tema soloõhthut "Estonias", kui ta ei võtnud lühikesekski tervituseks vastu ühtki
siinset vene emigranti, kelle seas oli mitmeid häid tuttavaid ühistest Pariisi aastatest.
Need kontserdist siiralt vaimustunud inimesed — ta mängis enda muusikat — said
väga haiget.

See juhtus oktoobris 1934. Venemaal hoogustus just siis ränk repressioonide laine,
küllap ta kartis end jälgitavat või provokatsiooni?

Arvata võib, kuid sirget selga ta ei näidanud, ta ju lukustas end jämedal kombel
esinejate tuppa ja ei teinud seal piiksugi, kuni lahkuti. Tema sümfooniatega arvan aga,
et need on orkestratsioonilt ja struktuurilt saamatud, kohmakad. Selle kohta on öeldud
ka nii — "elevandilüürika". Kõik see aga, mis puutub balletti, on tal priima ja väga
rikas. Muide, ka Stravinski on balletides suurem kui sonaadivormis. Prokofjev oli
fantaasiaküllane, temaatilist materjali puistas nagu käisest, kuid ei osanud seda
arendada. Nimelt arendada. Varieerida küll, nagu see balletis käibki. Prokofjev on
hirmus leidlik lühikestes lõikudes, seepärast ongi lühivormid tal väga head. Samas
sonaadid — sama lugu, need on kaootilised. Ent heas mõttes erandeid on ka, eelkõige
Scherzo ja Finaal Viindas sümfoonia ja Klaveritokaata.

Karakterite poolest võib siis neid Wagneriga kõrvutatada?

Mitte päris. Wagner oli hullem, tema ego on lausa vastik, ta võis inimestest
lihtsalt üle astuda, ja astuski. Põlgan teda selle pärast, et ta püüdis Brahmsi "uputada",
eriti aga tema antisemitluse. Imelik, et kitsalt võttes arenenud ja mitmeselt andekas,
oli ta seejuures isegi väga rumal. Tema väide, et juudid on võimelised hästi üksnes teisi
interpreteerima, olles seejuures mannetud oma enda loomingus, on naeruväärne ja
näitab ka seda, et ta ei tundnud kunste ajalugu või salgas selle maha. Tema enda
kaasaeg oli juudigeeniustest rikas, rääkimata minevikust ja eriti tulevikust (mida ta
muidugi ei võinud ette näha). Samas olen ta enda tõde ees põlvili ja esitan Wagnerit
sageli. Kahju vaid, et Wagneri *idée fixe* oli ooperikonglomeraat, sest selles muusikas on
tohutult palju hiilgavat sümfonismi.

Mõne erandi tunnustuses ta siiski tegi, näiteks Mendelssohnile? Kuhu see anne oleks
võinud välja jõuda, kui varane surm poleks vahele astunud?

Mitte kuhugi, sest Mendelssohni geenius oli piiratud. Ta polnud ka mitte loome-
julge mees, ujus ikka samas vees, mis teda juba ümbritses ja mis talle populaarsuse tõi
algusest peale. Ei hinnanud sees Wagner midagi Mendelssohni ja selles on tal kahjuks
õigus, et Mendelssohnil ei olnud õiget tuuma, et ta oli ka põhimõtetes kõikum. Samas,
muusika Shakespeare'i "Suveööle" on lihtsalt suurepärase. Jah, aga kirjutatud
üheksateistkümnenda sajandi esimesel poolel, pärast seda tuli hoopis palju "vedelat"
muusikat. Tema oratooriumid "Paulus" ja "Elias", mida Eestiski enne sõda esitati, on
üsna võltsid ja on ühed neist, mis andsid Tobiasale põhjust taunida XIX sajandi
sakraalmuusika allakäiku. See allakäik seisnes üldsõnalisuses, siit-sealt haaramises,
mis süžeelelise liiniga absoluutselt kokku ei klapi.

Miks Eestis enne sõda just niisuguse muusika poole pöörduti, barokišedöövleid esitati
suhteliselt harva?

Esitaks valitses siin niisugune magusavõitu maitse, teiseks olid need "paulu-
sed" ja "eliased" jõukohased, nendega ei tekkinud konstruktsioonilisi probleeme.

1949. aastal süüdistati teidki dekadentsis, nimelt "Sirbis ja Vasaras" rünnati räigelt,
et kuidas võib endi keskel "sallida Matsovit, kes soojendab oma põues niisugust
maduusi nagu Mahler". Pauk läks mööda, aga kas ka Mahleri-armastus?

Pääsesin siis, jah, kuid Mahler on mulle omaette probleem. Ta oli ju väga tundlik
inimene ja sellisena mitmeti mõjutatav ka muusikas. Viinist sai ta kaasa sentimentaalsuse ja nüüd mind see häirib ega haara enam kaasa. Samas olid tema loomupärane
filosoofia ning dramatism ja tragöödiad muusikas mulle omal ajal suureks avastuseks.
Niisamuti aga, nagu Toscanini ütles vanana Tšaikovski kohta, et Tšaikovski on tema
jaoks liiga noor, niisama on Mahler minule läbitud etapp. Minu arvates on sellest
ajastust Bruckner palju õilsam, tema muusika vaatab tähtede poole. Mulle on niisugune
"vaade" kõige olulisem ega ajastu muusikas, aga ma ei salli neid, kes sellise asjaga
spekuleerivad, seda afišeerivad ja silte külge riputavad. Ma nimesid ei nimeta...

Siis provotseerin mina teid: Pärt, Penderecki, Schnittke?

Mina neid ei nimetanud, aga ma vastan. Pärt on väga andekas inimene, me oleme sõbrad, kuid ta on konstruktor, muusikas puudub isikus, "laenatu" ei ole aga tõeline. Schnittke niisamuti. Ta oli väga laia silmaringiga, temaga jutlemine pakkus alati rõõmu ja muutis ta lähedaseks. Et Schnittke on aga tsitaadi-meis, see ei meeldi mulle sugugi. Ning see sümfonismi kirjusus... Pendereckilt meeldivad viimased sakraalteosed. "Jõuluoratoorium". Loomes keskperioodil aga "laenas" temagi. Pärt on siiski uurija ja areneb siiani. Ta ei vajaks karke ei Palestrinalt ega Tšaikovskilt.

Peate mis tahes tsitaati "karguks". Olgu, see on teie õigus. Veel mõned nimed — Rääts?

Tema oli nagu Schnittkegi algul Šostakovitši mõju all. Rääts on võluv kuju eesti muusikas, aga tema motoorika väsitab; esitad kaks-kolm sümfooniat ja rohkem ei taha. Selle põlvkonnaga on minul üldse nii, et tunnetad tohutut andekust, aga ikka tuleb kusagilt tilk tükatit meetünni ja rikub kogu maitse ära. Näiteks Kantšeli. Kui ta laseb mul kuulata ühte tooni poolteist minutit, olen šokeeritud, mul ei jätku kannatust edasi kuulata. Räätsa muusikas seda ei ole, see on hästi vahelduv, liikuv ja isikupärane. Ta pole jälgendatav, see viiks jälgendaja ummikusse. Ummik, õigemini ammendatud tee on ju puhas serialismgi. Tegelesin Schönbergi ja ta mõlema kuulsa õpilase, Bergi ja Weberni muusikaga mõnda aega põhjalikult. Webern ütles ka ise, et seda muusikat ei saa kaua kuulata, seepärast ta lood ongi vaid paariminutised. Mida aga peab tunnistama, on see, et nad kõik — samuti või eriti avangardistid — on targad inimesed, seda küll.

Meil on Schönbergi eakaaslasist viimasel ajal esitatud Richard Straussi ja Sibeliust parajate intervallidega pidevalt...

Strauss on muidugi huvitav, ent pinnapealne ja tüütab ruttu ära. See, mis Wagneri juures erutab ja paneb sipelgad mööda selga jooksuma, temal puudub. Sibelius ei ole muidugi Bach, aga ta on mulle omane. Ta on looduse poeet ja suurkuju.

Skrjabin?

Tema asetseb täiesti eraldi. Kui ma Lemba juures õppisin, avaldas ta mulle veel täheldatavat mõju. Nagu alguses rääkisin, püüdsin siis kõik ta kümme sonaati ära õppida — ei jõudnud. Kuid Kümnes, selle stratosfäärid ei andnud rahu. Pärast sõda sain dirigendina tema orkestrimuusikaga selle tasa teha ja, ausalt öeldes, sellega ka lõppes minu vaimustus, sain vist liiga vanaks sellise kirglikkuse jaoks. Selline tundelaad on jäänud minevikku. Oleme praegushetkel kahe jalaga maa peal, arvatavasti siis mina ka.

Skrjabinist vaid kuus aastat noorem oli Artur Kapp, pärit hoopis teisest keskkonnast ja ka elanud teises keskkonnas. Kuigi usklik inimene, on temagi seisnud kogu elu kahe jalaga maa peal. Vahepeal ei mängitud Kapi orkestrimuusikat peaaegu üldse, mullu suvel taasavastati ta selles mõttes Suure-Jaani muusikapäevadel. Tõsi, siiski mitte veel akadeemilise publiku ees.

Mina pean teda isegi Tobiasest andekamaks, aga — ta jäi diletandiks. Iseloom ei lasknud välja areneda. Kapp oli suursugune, suure joonega mees, tundis end embleemina ja see meeldis talle — edevusest, sest teda austati ja ta hakkas kaasa mängima. Nõnda sündisid kergekäeliselt isegi labasused, Kolmandas sümfoonias ei suutnud me neist koostööski vabaneda. Esimest peetakse parimaks, minule aga ei meeldi seal (jälle!) Beethoveni plagieerimine. Toonitan järelejätmatult, et tsiteerimised on spekulatsioon!

Kas räägiksime veel eesti kõige nooremast muusikast?

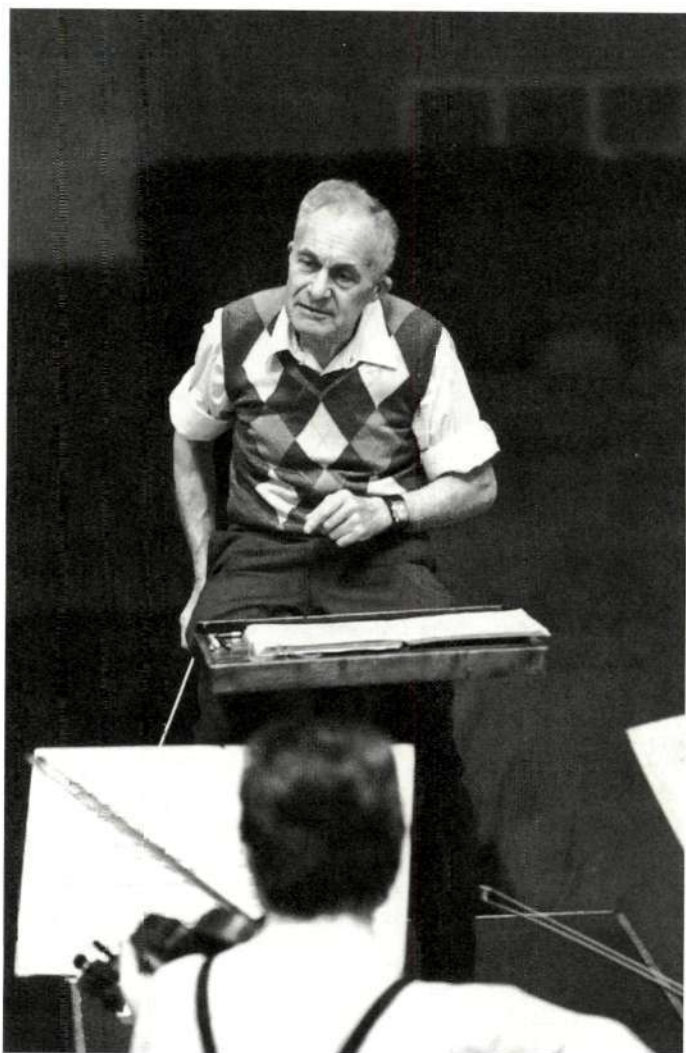
Oh, "vanastki" oleks veel nii palju rääkida. Võib-olla siiski järgmine kord?

Loomulikult, kuid midagi üldisemat siiski lõpetuseks? Paljud suured keelpillimängijad on ajapikku läinud üle dirigeerimisele. Mis te arvate, kui Leningradi rindel 1941. aasta sügisel poleks teid tabanud dum-dum kuul ja vigastanud käe närve, kas oleksite viiuldajana tegutsema jäädes hiljem ikkagi dirigendipilti tõusnud?

Kulla inimene, pole mõtet oletustega manipuleerida, kuid ma ei tea, mis tasemel viiuldajagi oleks minust saanud. Jõudsin sõja eelõhtul vaid kaks ja pool aastat mängida Ringhäälingu orkestris Olav Rootsi käe all, küll I viiuli rühmas juba otse kontsertmeistri selja taga. Ei tihanud seal veel midagi fantaseerida. Igatahes Jumal tegi nii, nagu ta tegi. Ja mis koht mul dirigendinagi maailma reitingus on. Mitmesajast?

Mida pole mõtet elus teha?

Kade olla. See viib insuldini. Aga kui kadedus on geenides, siis peab tarkusega üle olema. Goethe on öelnud: "Begrenztheit zeigt sich erst der Meister" — piiratus on õige meister! Kui sa midagi väga hästi oskad, saab see sinu teiseks natuuriks. Siis pole ka kadedust, on uudishimu.



*ERSO ees umbes
kümmekond aastat tagasi.
Kalju Suure foto*

Millise uudishimuga ja kuhu me liigume? Mis oli Gontšarovi sõnum?

Oblomov erilise tarkusega ei hiilanud, aga ta oli palju sümpaatsem kui Stolz. Stolz oli pragmaatik, teoinimene. Oblomov ei olnud laisk, ta oli haige ja hingeinimene. Stolz on meid viinud kompuutrini ja see on meie traagiline tulevik. Mis hingetarkusesse puutub, siis seda kohtame üha harvemini ja harvemini nii idas kui läänes. Tuleb minna tagasi Rousseau' juurde — kas evolutsioon on kasulik või kahjulik? Kui kontserdisaalid täituvad, elame inimeste meele edasi. See on üks tee saada osa igavikust.

Küsis IVALO RANDALU

VALGUSE LOOMISE TARKUS

Miks algavad näitemängud pimedusest? Sellele justkui puudub ratsionaalne seletus. Ka enamik Madis Kõivu näidendeid, vaatusi ja stseene algab pimedusest. Pimedus ongi see ruum, kust ilmub midagi (vaatajale) nähtavale, mis hakkab toimima ja toimuma.

Madis Kõivu pimeduse ja valguse vahetused ei ole pelgalt mäng. Mäng nähtava ja nähtamatu vahel. Kõivu draamatehnika annab tunnistust millestki olemuslikust, millestki draamale igiomasest.

Tihti tuleb Madis Kõivu lugedes meelde Havanna eeslinn, kus toimus kümme aastat tagasi näitekirjanduse õpikoda. Argentiina näitekirjanduse elav klassik Osvaldo Dragun õpetas noori algajaid kirjutama näitemängu. Mäletan selgesti, kuidas Osvaldo Dragun seletas, kuidas näitemängu alustada. Tuleb silmad kinni panna. Mis on? Pimedus. Ja sealt siis kõik tulebki. Hääled, valgused, jutustused ja lood. Pimedusest sünnib draama.

Teater ei ole kirjapandud sõnade esitamise kunst. Madis Kõiv ei kirjuta sõnu, et näitlejad neid esitada saaksid. Ta kirjutab üles oma teadvuse sügavuses peituvad kujundid. Pildid, hääled, jutud. Ta jäädvustab need näitemängus, dialoogides ja remarkides.

Tema näidendite dialoogi keel on kõnekeel. Seepärast on seal sageli murdeline kõne, tihti lihtsalt rahvalik kõnepruuk. Ja nii nagu rääkivate inimeste puhul ikka, on ka Kõivu tegelaste kõnes tihtipeale palju loba. Ei ole mingi ime, kui lavastamisel tema näitemängudest suuri lõike välja jäetakse. Lavastamine on tõlgendamise ja tõlgendamisel tuleb teha valik. Kõivu tegelaste puhul on aga eriti oluline välja valida need tahtmised ja tegemised, mis tuleb esile tuua. Seda eelkõige seetõttu, et Kõivu näidendid annavad võimaluse ehitada üles erinevaid tegevusskeeme.

Kõivul on eesti kontekstis eriline näitemängu kirjutamise meetod. Ometi ei ole see

maailmas ainulaadne. See on meetod, mida teatrile kirjutajad on avastamas ja mis arvata- vasti mõjutab ka näitemängu kirjutamist Eestimaal edaspidi. See on universaalne meetod, kus näitekirjanik manab teose esile teadvuse pimedusest.

Ka maailm sünnib pimedusest, nii vähemalt loeme pühakirjast. Eimidagi on inimese jaoks pimedus. Isegi tundmatu "midagi" on pimedus. Seevastu elus, olemas olev on valgus. Ilmaasjata ei kutsutud vanas Egiptuses peajumalat Ra'ks, päikesejumalaks. Inimeseks olemise jumalik mõõde on alati seotud valgusega. Aristoteles ütleb oma alati kehtivas "Poeetikas", et näitemängul on algus ja lõpp. Algus on see, enne mida midagi ei ole. Järelikult algab näidend pimedusest. Algab valgusesse jõudmisest.

Tänapäeva teater parasiteerib valgusel. Alates renessansist on teater viidud pimedusse, teatritegemise koht on pime ruum, kus inimese loodud valgus loob kujuteldava maailma. Tegelikult on päeva valguses toimuva teatri traditsioon pikem, kui pimedas ruumis, kunstvalguses toimuva oma. Nii iidsed dionüüsiad kui ka keskaegsed müsteeriumid toimusid päevasel ajal, päeva valguses. Antiikaja keskajal oli teater midagi sellist, mis kuulus nädala seitsmenda päeva, hingamispäeva juurde, kus ainsaks tähtsaks kohustuseks oli jumalale meelepärasest ajaviitest osasaamine.

Valgusest ei ole pääsu. Kui inimõte on loonud tugevad halogeenpirnid, neon-tuled, stroboskoobid ja muud peened pimeduse võitmise viisid, siis on need viisid ka loomulik osa inimese elukeskkonnast. Ja nagu elus, on nendel oma koht ka teatris. Kuid teatrist ei kao kuhugi ka küünlaleek, pimeduse võitmise igivana võte. Veel vanem on tõrvik.

Keegi ei tea, kuidas toimis päeva valguses elav teater. Mismoodi viibutati fallost Dionysosele pühendatud pidustustel? Kuidas aeti

keskaegsetes linnades esitatud müsteeriumidel Eedeni aiast välja Aadamat ja Eevat? Kas oli tollane teater näitlejate tegevuse poolest kirkam või oli vaataja rohkem andunud hingevalguse võidukäigu jälgimisele?

Tänapäeval toimuvad samamoodi päevavalguses vabaõhuetendused, kuid see on siiski erand. Vabaõhulavastusi tehaksegi kui erandit. Tundub, et ka näitleja pingutab seal rohkem, et täita päikesest valgustatud avarat ruumi. See on lahtisemat sorti erandlik teater.

olla sellepärast tulebki pimedusest välja öökuues vanahärra, kes räägib Immanuel Kanti sõnadega midagi inimese tunnetusallikatest, paljude inimeste jaoks kõlab kõrvus seejuures Roman Baskini hää, ja teatri keeles luuakse laval iga kord uus ja kordumatu maailm. See mees ütleb: "Zeit und Raum sind zwei Erkenntnisquellen, aus denen *a priori* verschiedene syntetische Erkenntnisse geschöpft werden können..." Tõepoolest, mis on teatrikunstil selle töö vastu, mis maakeeli kõlab:



Madis Kõiv.
Priit Pedajase foto

"Tavaline", igapäevane teater aga algab pimedusest. Olgu eesriie või mitte, pimedus on see, kust vaataja ette astuvad näitlejad, kes üritavad rääkida sellest, mis elu on. Võib-

"Aeg ja ruum on kaks tunnetusallikat, millest *a priori* võivad sündida erisugused sünteetilised tunnetused." (Madis Kõiv, "Filosoofiipäev.") Üks neist tunnetustest ongi teater.

EN NÄE EESTI INIMEST?!

Eesti omanäidend hooajal 1998/99

Kui viimase kolmekümne aasta jooksul valminud eesti näitemängule korraks väga lapiku lauaga ligi minna ja Madis Kõiv siit korraks välja tõsta, võime kogu saaduse lükata kahte enam-vähem võrdsesse kuhilasse: ühte ulme, teise olme. Ühes võrsuvad globaalsed avarused ja olmelisest prügist eemaldunud "puhas idee" (esindusnäide kahtlemata P-E. Rummo "Tuhkatriinumäng"), teises rähklevad oma rähklemissi panetunud kabinetikarjéristid vastamisi joomakõrdest zootehnikutega. Kes tegelikult, tuleb ilmsiks, on täiesti positiivsed peedivennad, lastekoduminevikuuga muserdatud eluheidikud.

Mõne aasta eest, uue iseiseisvusaja koidikul suri algul viimati mainitud, tema järel ka enne seda kirjeldet rinne ühtäkki välja ja juhtus see, mida eesti teater ja draama oma sünnist saati veel ei mäletanud: algupärane draama (ja sedakaudu siis ka teater) loobus eesti inimese ajaliku ja ajatu elu kunstilisest peegeldamisest ülepea. Eelmise kümnendi vahetuse paiku jäi annaalidesse hooaeg, mille kestel pudenes teatrite repertuaarisalve vaid üks omakeelne tekst.

Kui seda kurba aega tänasega võrrelda, on põhjust mõeldukaks rahuloluks — eesti näitemäng on taas olemas! Seda nii väärika peajoone mõistes (Madis Kõivu "Omavahelisi jutujamisi tädi Elliga" ja "Kui me Moondundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta", Jaan Tätte "Ristu-

mine peateega") kui ka mõne meeldiva hälbimusena sellest (Ervin Õunapuu "Surm ooperis" Von Krahl Teatris). Lavale kostab taas ka eesti inimese autentne "hää!" (Merle Karusoo "Küüdipoisid"), üks linnuke sai kirja kodumaise estraadinäidendi sektsioonis (Toomas Kalli "Kassikuld" — ainus algupärane, mille lõpuni vaatamist mina isiklikult taluda ei suutnud). Ja nagu ikka, ujus laudilmale ka paar alamõõdulist viidikat (Enn Vetemaa "Laevakell", Rein Põdra "Kanarbik").

Siiski on selge, et teatrite nõudmine ületab selgelt pakkumist. Miks muidu sirutuvad vähegi kobedama loo järele korraga mitme lavastaja ("Ristumise" puhul lisaks veel filmimeeste) käed? Eelmine hooaeg pakkuski võimalust võrrelda nii "Ristumise" (Linna-teater ja "Endla") kui ka Mart Kivastiku "Õnne, Leena!" ("Ugala" ja "Vanemuine") kaht varianti. Mida ka agaralt kasutat, vist küll rohkem kuluhaarides ("Mulle tundus Herta Elviste Leena palju ehtsam, aga ema sõbrannale meeldis ikka Luule Komissarov rohkem, sa ei olegi siis veel näinud või?" jne) kui kriitikas. See kinnitab vaieldamatult algupärase näitemängu suuremat kommuni-katiivsust oma vaatajaga, eesti vaataja tundlikumat suhet "oma asja" autoritega.

Siin ja praegu: uus elulähedus

Ent minu pilgu läbi ühendab neid kaht näitemängu veel miski peale topeltlavastuste fakti. Just Kivastiku Peetri, Tõnu ja Leena lugude ning "Ristumise" näitel on ehk areldi põhjust rääkida ka eesti draama nn uuest elulähedusest (tükati kuuluvad siia vist ka Andrus Kivirähi "Vanamehed seitsmendalt" ja "Atentaat").

Praegune eesti inimene oma loomulikus miljöös on siin selgelt äratuntavana olemas, aga sealjuures pisut-pisut teistsuguses valguses, kui seni oleme harjunud nägema. Ei saa ju ühtki nimetatud teksti suruda olustikudraama raamidesse. Jah, eesti inimene toimetab siin küll oma tavalisi toiminguid, ent rohkem kui ealeski varem on tema jalad sealjuures "maast lahti". Rohkem kui ealeski varem on näha ja tunda tema ühenduslülisid

Viimased hooajad sisendavad lootust, et eesti näitekirjanduse uus laine on ukse ees. Jaan Tätte.



mõne teise, temast väljapoole jääva suurema vertikuga.

Et Tätte esiknäidendist on juba nii rohkesti juttu olnud, üritame näite leida Kivastikult, ja seda tema mõlema lavale jõudnud näidendi peategelaspaaride suhetele mõeldes. Ühest küljest on Peeter ja Tõnu ("Peeter ja Tõnu") ühed armsalt asotsiaalsed nohikud ning Leena ja Elsa ("Õnne, Leena!") peaaegu naturalistliku elulähedusega kujutatud mutikesed naaberkorterist. Aga teisest küljest? Mis neid seob? Miks on nad niimoodi kokku jäänud ja teineteisesse niisuguse palavikulisusega klammerdunud? Mis on olnud enne praegust?

Kahe karakteri piirjooned hakkavad nii osavalt teineteisesse sulama, et pikkamisi on meie ees suisa beckettlikult ehe portree lootusetult lõhestunud isiksusest. Isiksuse sisediaaloo, konflikt ja lepituskatse.

Kindlasti peab eraldi rõhutama neis tükkides kaasa mänginud näitlejate osatähtsust. Eriti just "Vanemuise" Leena ja Elsa, Herta Elviste ja Maimu Krinal (lavastaja Ain Mäeots, "Ugala" lavastus Ingomar Vihmarilt on kahjuks nägemata), milleski Kaarel Irdi omaaegsete rahvatükkide elumahladest pulbitsevaid naisolevusi meenutades, tuletasid kõige enam meelde vana tõe, et ka näitleja mängumootor saab omamaisest kirjasõnast vunki juurde.

"Õnne, Leena!" üldist mõju kipuvad nõrgendama õnsalt ja toorelt kirjutatud nn mälestuspildikesed "saksa preili" ajastust, ja ei ole ka kummalgi lavastajal leidunud nende vormistamiseks veenvat ideed (nagu on võimalik järeldada "Ugala" lavastuse kohta ilmunud arvustustest) ega piisanud radikaalsust need sootumaks välja rookida (kogu informatsioon, mida antud "ilunäitused" sisaldavad, tuleb ka mujalt kätte!).

Homme päev — ulme ja olme tulevad tagasi?!

Üks kõige otsesemalt eesti draamasse, eriti tema homsesse päeva puutuv, kuid suhteliselt vähe vastukaja tekitanud ettevõtmine eelmisel hooajal oli veel lavakunstkooli XIX lennu praktikueelikute "Draamakassetiks" ristitud teatriõhtu, mida "mängitatud" paar korda Tallinnas ning korra Tartus ja Pärnus. Tulevased lavastajad lavastasid ja näitlejad mängisid nelja lühinäidendit (või oli nende hulgas ka täisnäidendite tekstifragmente?), mis on valminud 1997. aasta sügisest lavakunstkooli juures töötava draamaseminari raames.

Kassetilavastuse vaatamine annab väga erilise elamuse. Kui viimastel aastatel on

lavakad tulnud avalikkuse ette valdavalt Shakespeare'i, Kõivu või Tšehhoviga, siis seekord on teksti ja esituse vahekord pea peale pööratud. Nüüd, vastupidi, tuleb teatritudengitel üle vaadata materjali äbarikkusest ning vähemalt karjuvamad kitsaskohad "ära katta". Kui lähtuda teesist, et kassetitekstid ongi eesti draama "homme päev", siis võime Kivastiku ja Tätte oopused rahuga unustada, sest — olme ja ulme on jälle tagasi! Vaid selle vahe-



Ervin Õunapuu.
Toomas Huigi fotod

ga, et uus tegijate põlvkond oma radikalismis on mõlemaid tublisti ekstreemsemaks ihunud. Kui olme, siis tingimata lohutu olmenaturalism, kõõgitiilid ja kosena kohisevat ropendamist ning eriti trendikas, kui rõvedused lendavad just noorte daamide suust (kas seminaristidest dramaturgide puberteet?). Kui aga ulme, siis hästi palju "sügavamõttelist" uduutamist, hulk mõtteta ja seoseta uiukesi ning pretensioonikat muidu lalinat.

Tõsi-tõsi, on selleski kimbus erand Jüri Ehlvesti näol, kes sellisele vulgaarsotsioloogiale kindlalt vastu astub, ent paraku ei pärvinud just see tekst, "Kiilkiri" (lavastaja Tiit Ojasoo) kuigi adekvaatset režiilist lahendust. Võib oletada, et suurele hulgale vaatajatest jäi see lihtsalt paari kalambuuriaga crazy'ks looks, kuhu noor lavastaja oli teksti "kunstipärastamise" huvides sisse pannud kõike võimalikku koolis õpitut ja muidu pähe karanut. Ilmselt polnud tegu Ehlvesti tihedaima teatritekstiga (olen veel paari käes hoidnud), ent — üks on lahti tehtud. Kas pole just

Ehlvest oma "kribulis-krüptilise" stiiliga (Udo Uibo Ehlevesti proosa kohta) eesti draama kindel perspektiivnimi ehk paras väljakutse meie üldiselt alahoidlikule teatrilaadile laiemaltki?

Pretensioonituim esineja oli **Indrek Olmaru** ja tema "Lihtne lugu" (lav Tõnu Lensment), mille lavatõlgendust vääristas asjaolu, et siia mahtus minu arvates õhtu parim roll — Tarmo Prangli kohklik paadimees, tõesti selgete motiivide ja aimatava minevikusleppiga elus inimene. Kirjanduslikult meenutas lugu milleski kuuekümnendate eesti proosat, "Valtoniana"-aegset Valtonit. Olmelises pooles püsiti kindlalt vee peal, ulmelises hakkas asi vibama. Subretipaar tundus ka üleliigne, paadimehe ja tema pruudi romaan "puhtalt" selitanuks ehk "Lihtsa loo" selgemaks.

Esimesed kümme minutit püsis usk, et **Peeter Sauteri** loo "Kas sa ei saa aru..." tase (lav Vahur Keller) teeb jõnksu ülespoole — äkki on alguse lamedus tahtlik. Paroodia prosaist Sauteri imagole? Aga ei, edasi tuli ikka kõige venivamat intelligentsi asotsiaalistumist: tina- ja tahapanek, tüütu sõnasõda ja miski mürgel abordineerimise ümber. Natuke päästsid arvestatavad näitlejatööd (Kersti Heinloo, Andres Mähar).

Kõigest jõust üritas dramaturgilisele "varinguhohtlikkusele" karku alla panna ka **Tiina Ubari** "Mitsubishi 3000 GT" (lav Urmas Lennuk) trupp: kriisini jõudnud abielupoolte



Andrus Kivirähk.
Tiit Blaadi foto

vanaalset madistamist (rabavalt banaalse dialoogi ja rabavalt banaalse puändiga) püüti psühholoogiliselt "varjutada", kumbagi sugu-poolt reageeringutes varieerida. Aga jah, seekord tahtnuks juba resolootsemalt küsida: kas ikka maksab teatrikooliski lausgrafomaaniale aega raisata? Ehk siis muudetagu see omaette õppeülesandeks ja lavastatagu juba **Miina Hinti!**

Või siis... oodatagu veel veidi. On märke, mis lubavad loota, et eesti inimesel võib siiski olla kohta ka eesti näitemängus.



Mart Kivastik.
Ingmar Muusikuse foto

Jaanus Rohumaa:

EKSISTEERIB REAALNE REŽIIOSKUS, MIDA ON VÕIMALIK ÕPPIDA

Selle aasta aprillis veetis Linnateatri lavastaja ja näitleja Jaanus Rohumaa kuu aega Londonis, osaledes *The Royal Court*'i lavastajate ja näitekirjanike *workshop*'is. Järgnev intervjuu Albionis kogetust sai kirja Tallinna — Hiiumaa liinil, elektronposti vahendusel.

Mis kasu sul sellest kuuajalisest programmist oli?

Mahult võiks *Royal Court*'i residentuuris osalemist võrrelda ühe intensiivse semestriga meie lavakunstkateedris. Vahe on selles, et see üritus on mõeldud juba mõnda aega professionaalses teatris töötanud lavastajatele ja näitekirjanikele. Olin seal oma alla kolmekümnega nooremas vanusegrupis, kuid vanemad n-õ algajad näitekirjanikud olid üle neljakümne. See ühtlasi kinnitab mu usku suure pöörde võimalikkusest ükskõik millises eluetapis, sest nii mõnigi oli näiden-dite kirjutamisega algust teinud alles mõned aastad tagasi, jättes muu hulgas maha tulusa töö, perekonna ja kaaskodanike lugupidamise.

Mis tulu aga ühest või teisest õppest tõuseb, on võimalik pikema aja möödudes öelda, sest teatriprotsessid toimuvad väga aegamööda ja suurtele hüpetele on alati eelnenud pingeline töö. Aga ikkagi, miks peaks minema õppima, kui juba kool läbi on:

1. tead, mida sa tahad öelda/teha, kuid pole vahendit. Või sind ei mõisteta täielikult;
2. leiad kinnitust oma veendumustele, või sinu illusioonid purunevad täielikult;
3. saad testida oma oskusi ja tõekspidamisi



Jaanus Rohumaa Londoni metroos, kotikeses Eesti fondidelt saadud toetusraha.

uues keskkonnas;

4. leiad uusi teemasid ja ainest loomingu jaoks;
5. tekib kontekst koduste asjade objektiivse-maks hindamiseks;
6. harjutab töödistsipliini.

Ilmselt saab siia lisada veel mida iganes.

Valisin väga kaua kohta edasiõppimi-seks ja pärast paariaastast otsimist saatsingi "paprid" *Royal Court*'ile. Neil oli väga kallis kursus ja palju tahtjaid ning tegelikult ajasin ma asju ka *National Theatre* stuudio ja Trevor Nunniga, kuid minu üllatuseks sain *Royal Court*'i sisse.

Nähtavasti sai määravaks see, et olin esimene inimene Baltikumist ja kuna *Royal Court* tegeleb eelkõige uue dramaturgiaga, siis olid mul rõõmsalt ette näidata mõned oma teatritekstid. Läski sõiduks.

Arvan, et koht, kuhu sattusin, oli mulle sel eluhetkel väga sobiv variant. Esiteks valit-ses seal muljet avaldav vaimne distsipliin, mis kehtestus nende isiksuste kaudu, kes olid saa-bunud meile õpetust jagama. Kaheksateist-kümnest õppurist viis olid lavastajad, ülejää-nud näitekirjanikud, prantslanna Claudine lisaks teatrijakirja toimetaja. Päeviti toimusid töökojad, õhtul vaadati teatrit.

Sina olid Londonis ennekõike lavastajana. Eestis oled sa ka näitekirjandusega katsetanud. Kas ja mida sa seal oma lavakirjaniku pagasisse panid?

Sain teada et olen ok! kirjutaja, aga vähemalt esialgu kehv dramaturg. Näidendi "Shopping ja fucking" autor Mark Ravenhill ütles, et näidendi kirjutamiseks on lihtne retsept. Kõigepealt kirjuta see ühe hinge-tõmbega valmis, ära lase sisesensuuril end takistada. Pane kõik sisse, ela kõik välja, mõtle ainult endale. Seejärel, kui see automaatne periood läbi on, tuleb tekst kuni kaheksa (!) korda läbi kirjutada, nii et viiest sõnast saaks üks.

Ma ei suuda vähemalt esialgu täielikult kirjutamisele pühenduda. Mul on veel lavastusi kavas ja soov head näitlejatööd teha pole ka kuhugi kadunud, vahest tuleb kunagi hiljem aeg päris näidendit kirjutada. Mis puutub muide Jaani näidendisse (Jaani Tätte "Ristumine peateega" — *Toim.*), siis ette rutates võin öelda, et teksti suhtuti äärmise sümpaatiaga, öeldi ainult mitmelt poolt, et lugu on paljusõnaline ja seetõttu kipub lohisema. Vastasin, et Shakespeare on ka paljusõnaline. Nojaa, vastati, aga see on poesia. Jätsin vaidlemise sennapaika ja mõtlesin eestlasemõtteid edasi.

Ain Kaalepilt olen mõne põgusa kohtumisega saanud klassikalise kirjandushierarhilise maailmapildi, kõige tipus troonib minu jaoks luulekunst, seejärel draamakunst ja lõpuks proosa. Ega küsimus olegi muus kui aine tiheduses ja selles, mis ainega üldse on tegu. Kilo strontsiumi on midagi muud kui kilo udusulgi. Jaan on minu jaoks poeet: ilmnegu tema looming siis näitekirjanikuna, lauljana, majaehitajana või näitlejana, selles pole mu jaoks suurt vahet, kuid sõbrad inglased igal juhul soovisid näha juba järgmist Jaani teksti, ehk on tihedam.

Kuidas sulle selle kuuajalise programmi alusel tundub, kas inglise teatrikoolituses on midagi täiesti erinevat eesti omast?

Mike Alfredsit peetakse üheks paremaks lavastajate õpetajaks Inglismaal. Meie esimesel kohtumisel vaatas ta mulle teravalt silma ja ütles, et tegelikult peaksid nemad käima meilt, s.o peamiselt vene kooliga inimestelt lavastamist õppimas. Vastasin, et eks oska teiegi midagi. Muidugi oskame, aga selle saab ruttu selgeks. Siis küsis ta, et mis imega ma "Rocco ja tema vennad" lavastamisõiguse sain, tema on unistanud selle teksti tegemisest. Vastasin, et viibisime tol hetkel Eestis autoriõiguslikus vaakumis ja siis oleks võinud kas või "Tähtede sõda" teha. Alfreds naeris ja ütles, et nii peabki mõtlema.

Tema kursus oligi väga hea ning süsteemne ja kasutas üheksakümne protsendi ulatuses terminoloogiat, mida Kalju Komisarov esimese kooliaasta jooksul teatrist rääkides kasutas. Värskendav kogemus. Eksisteerib reaalne režii oskus, mida on võimalik õppida; mõnede kodumaiste tarkpeade meelest on teatrilavastuste tegemine midagi salapärast ja sündides kaasa antut.

Mõtleme aga korra lavastajatele, kes on viimase kümne aasta jooksul Komisarovi kursustelt tulnud, ärge laskugem vaidlustesse, kes neist need päris lavastajad on: Elmo Nüganen, Andres Noormets, Hendrik Toompere, Andres Dvinjaninov, Dajan Ahmetov, Katri Kaasik-Aaslav, Üllar Saaremäe, Ingomar Vihmar, Rednar Annus, Jaanus Rohumaa, Ain Prosa, Tiit Palu, Peeter Raudsepp, ilmselt jäi keegi veel välja. Ma ei luge nud neid nimesid üles Komisarovi kiituseks, vaid näitamaks, et lavastamist on võimalik õppida ja õpetadagi. Ning kooli peaülesanne ei ole anda maailmavaadet, nelja aastaga seda niikuinii teha ei jõua, vaid anda noorele inimesele kübeke eneseusku ja teatritöö põhialused.

Kuna teie grupp oli väga paljurahvuseline ja -taustaline — mis oli teie töölaadis, oskustes erinevat? Mida iisraellane oskas niisugust, mida sina ei osanud, ja vastupidi?

Iisraellase katkend näiteks oli pärit peredraamast, kus enamik aega hoiti üksteise näo ees püstolit, pereisa sai infarkti, tütar lasi maha oma araablasest peigmehe ja sooritas seejärel rasedana enesetapu. Kogu aeg karjuti *fortes* üksteise peale.

Lõuna poolt pärit riikide jaoks olid igavad põhjast pärit asjad: Inglismaa, Taani, Eesti, Rootsi, Hollandi asjad olid mõnes mõttes ühtemoodi, Saksamaa ja Prantsusmaa seisid kuidagi omaette (olid ka ehk kõige ilmetumad) ja lõunast pärit asjad — Türgi, Ungari, Uruguai, Bulgaaria, Hispaania, Ameerika Ühendriikidest pärit *latino*, Iisrael, Palestiina — olid jälle omakorda põhjaeuroopa maitsele üllatuseks. Kuid selles *Royal Court International Residency* mõte ongi, avardada maailmapilti, kuid tegelda eelkõige iseenda ja oma maa identiteediga.

Nagu su kirjatöödest "Postimehele" aru sain, saatsid sa inglastele kaalumiseks mitu võimalikku näidendit? Mis sa arvad, miks valis *Royal Court* nimelt "Ristumise"?

Ega seal palju valida olnudki. Jaani tekst oli koos mõne teisega juba Eesti Näitemänguagentuuri poolt inglise keelde tõlgitud. Mõttes oli mul vahepeal ka Kõiv, aga *Royal Court*is on reegel, et tekst peab olema

kirjutatud viimase viie aasta jooksul. Mõistagi oleks midagi kõivult leidnud, kuid üht üksikut stseeni on Jaani loost lihtsam võtta ja vahest ka tegelaste tahtmise näitlejatele selgitada. Ungari lavastaja Lázló Kezeg oli pärast katkendi nägemist tekstist huvitatud, kuid ütles: liiga palju sõnu. Asi on selge, aga nemad ikka räägivad. Sama jutt bulgaarlaselt. Temperamendi vahe ehk.

Miks sa ise "Ristumise" valisid? Mis asi see võiks olla, mis Jaani näitemängus eesti tänast teatrit sedavõrd võlub — ühe aastaga kaks lavastust pluss film, lisaks sinu katkend *Royal Court*'is ja kuuldavasti tegeleb sama tükiga hetkel Jaak Allik Vene Draamateatris?

Jaani on teatriinimene ja palju mänginud. Tal on dialoog, mida võiksid rääkida inimesed eluski. Lisaks sellele on lool müütiline põhi, vene muinasjutu näol, ja arvestatav dramaturgiline pinge.

Mis katkend see "Ristumisest" oli, mida sa Londonis tegid?

Võtsin esimesest vaatusest kaks stseeni, Osvald—Laura ja Osvald—Roland, sest aega töö jaoks oli napilt. Kuna tingimus oli minimaalse heli, valguse ja muude efektide kasutamine, siis keskendusin peamiselt sellele, mis mind lavastajana hetkel huvitab, dialoogirežiile, ja lavastuskatkend võeti hästi vastu. Ilmselt oleks vastukaja veel elavam olnud, kui Osvald oleks tulnud lavale šamaanitrummi tagudes ja kõik tegelased oleksid olnud rahvariities, ning esimest korda elus raha näinud. Oleks olnud eksootiline idaeuroopa enesealandus. *Royal Court*'i praegune kunstiline juht Ian Rickson oli tulemusel väga rahul ja avaldas rõõmsat üllatust, et tulemus talle kui brittile väga lähedane oli. Imelik küll!

Oled juba vihjanud, et "Ristumine" sünnitas sealses kontekstis sootuks ootamatuid küsimusi: kas teate, mis raha see on?! kuidas saab mingi kuldkalake mitte millegi eest midagi tuua?! Mida sa vastasid?

Eesti teater on sündinud vene-saksa kultuuri kohtumispunktis. Meie vana sõnalise kultuuri aluseks on rahvaluule ja muinasjutud, ning eriti viimaste puhul on hea vaadata, mis tekstid on pärit Vene poolt, millised on tulnud Põhjalast, millised Indo-Euroopast ja millised on soomeugri põhjaga. Ma ei leidnud selle kuu aja jooksul ühtegi inimest, kes oleks seda muinasjuttu kuldkalakesest teadnud. See on ka briti loogikale täiesti võõras mõtlemine — istud ahju peal ja mingi kala toob pappi. Täielik absurd, lapski teab ju, kust raha tuleb.

Tööga või röövimisega või mõni inimene kingib, aga mitte kala.

Töö inglise näitlejatega — tegid sa midagi sootuks teisiti kui eesti näitlejatega? Kas nende töö laad oli kuidagi erinev? Küsisid nad teistsuguseid küsimusi kui eesti näitlejad?

Väga kiired ja nõudlikud. Esimesel kohtumisel on igaühel taskus mitu lahendusvarianti, sest pange tähele, tegema ei hakata



Jaanus Rohumaa ja tema õpingukaaslane, Jamaikalt pärit britt Donna Daley Stratfordis, *Royal Shakespeare Company* eksperimentaalsema teatrisaali *Another Place* ees.

mitte lavastaja nägemust tekstist, vaid teksti ennast. Töö käib väga kiirelt, päevad tehakse pikad ja kuuajaline proovitsükkel tähendab sama palju proove, kui meil siin kahe kuu jooksul on kombeks teha. Kuid ka teatrisüsteem on seal teine, püsitrupid peaaegu puuduvad, seega on kõik pühendunud ainult käesolevale tööle, nii ööl kui päeval. Küsimused olid samad mis koduski. Rääkisin sissejuhatuseks sellest maast, kust ma tulen ja miks ma seda teksti siin teha tahan.

Tollest sinu teisest lavastajatööst Londonis ei tea ma õigupoolest midagi. Mis ja millest ta rääkis? Mismoodi tegite?

Kaks dramaturgi, Donna Daley Inglismaalt ja Andrés Lima Hispaaniast, ning mina moodustasime nagu teisedki tööühma, mille eesmärgiks oli kirjutada kahe nädala jooksul muu töö kõrvalt lühinäidend ja see ka lavastada, kusjuures lavastaja pidi protsessi algusest peale juhtima. Kohtuma autoritega, genereerima teemasid ja innustama neid.

No ja siis lõpuks kirjutasid nad ühe hullumeelsuse piiril kõikuva teksti, sest

Andrés oli pidurdamatu fantaasiaga väga kogenud Hispaania teatrimees, Donna aga Jamaikalt pärit konservatiivne mustanahaline britt. Mingis faasis oli tekst nii pöörane, et ütlesin kirjanikepaarile, et ma lavastan selle ainult ühel tingimusel — kui te ise neid tegelasi mängima hakkate. Andrés oli vaimustuses, Donna kõhklus, sest oma neljakümne kahe eluaasta jooksul polnud sotsioloogiadoktorist näitekirjanik veel lavalaudadele saanud. Seletasime siis, et kõik suured naisdramaturgid on korrakski laval ära käinud, ja nii läkski, et järgmisel päeval seletasin imestusest pärani silmadega *casting-director* 'ile, et sedapuhku ma näitlejaid ei vaja. Kas ma olen pettunud briti näitlejates, küsis ta? Oh ei, mul on muud põhjused.

Kuid nagu elu näitas, oli meil kahes punktis õigus, sest pärast lühinäidendite ettekandmist käisid teised lavastajad mulle kadedalt kurtmas, kui hea koosseis mul oli, sest millegipärast olid kõigil näitlejad nii-öelda uute projektide peale perutama hakanud, kusjuures tekstid olid üldjuhul palju leebemad kui need, mis kodumailt kaasa toodi.

Ja näidend ise, milles minu kaks dramaturgi särasid, algas sellega, et kuningas ja kuninganna ärkavad koputuse peale üles ja avastavad, et nad ei olegi lossis üksi, nagu nad senini teadsid. Neil olid kroonid peas ja õriidid seljas. Kuningas püüab koputajaga kontakti võtta, kuid too ei vasta, siis teatab kuninganna hirmunult saladuse, et ta on rase jne. Igatahes lõpuks avastavad nad, et on tegelikult veel sündimata kaksikud, üks must ja teine valge, ja see, kes kõhule laulu rütmis koputas, oli nende ema. Nuta või naera, sellist lugu pidin ka muuseas tegema.

Ja mida tegid sel ajal teised? Kas neist lavastajate-näitekirjanike ühistest stuudiotöödest joonistus välja ka mingi ühine asi? Teema või sarnaselt kujunevad suhted või mingi motiiv või kujund?

Ja oli küll. Vägivalla teema libises küll kõikjalt läbi, ja just vägivald mingite suuremate kas etniliste, rassiliste või muude grupide suhtes. Samuti tõsised identiteediküsimused. Ainus avalikult usklik inimene meie seas oli palestiinlane, ja kuigi suurem jagu oli pärit kristlikest maadest, paljud katoliiklikest maadest, oli ainult Abded see, kelle puhul tema usuliste tunnetega arvestati. *Islam force*, ja olen endiselt ja rohkem kindel, et meie ühiskonna küsimus number üks on usu küsimus. Loodan, et olen vähemalt osaliseltki mõistetav.

Kui veel hämaram olla, siis peamine tunne, mis lugusid läbis, oli ootus, verepulma

ootus, lõhkemise ootus, et suur katastroof annaks küllastunud maailmale mõtte. Kardan, et see tunne iseloomustab küll meie aega, kuid kogu selle hiiliva apokalüptilisuse foonil mõjus Jaani muinaslugu sooja, rahuliku ja iseseisvana.

Kes on täna teatri keskmes? Briti näitlejatest oleme kõik legende kuulnud, sealtsamast udusest Albionist on võrsunud võimsaid lavastajaid, aga ka näitekirjanduses on vähemasti viimased viiskümmend aastat olnud väga viljakad. Niisiis, kas teksti autor, lavastaja või näitleja?

"The Guardiani" juhtkriitiku Michael Billingtoni järgi olevat hierarhia selline, et Londonis minnakse vaatama ikka Pinteri, Stoppardi või Shakespeare'i näidendid, seejärel mõnda head näitlejat, seejärel tuntud truppi ning alles siis lavastaja loomingut.

Inglise teater ja ansamblimäng — kuidas need asjad haakuvad? Kui enamjaolt kogunevad truppid üheks lavastuseks, siis kuidas kokkumäng laabub?

Sa võid naerma hakata, aga minu jaoks jäi nähtud lavastustes puudu peamiselt sügavusest, sellest traagilis-koomilisest olemise paradoksaalsusest, mis meie teatris imeharva, kuid siiski, esile kerkib. Nähtu oli ratsionaalne ja, ei saa öelda, et pinnapealne, küsimus on mingis hingestatuses. Parim ansamblimäng on ikka rühma- ja ansambli-teatritel.

Siiamaani räägitakse *Theatre de Comploté* "Krokodillide tänavast" kui hiilgavast rühmatööst. Robert Lepage'i ja Ex Machina "Imede geomeetria" oli väga ilus, juhtusin seda nägema.

Royal Court'is mängiti hetkel "The Weiri", lavastusest oli Briti ajakirjanduses palju juttu, aga *Royal Court*'is pole püsitruppi. Almeida teatris nägin David Hare' "Plentyt", peaosas Kate Blanchett. Nende ansamblimäng seisnes selles, et Blanchett üksi müristas ja trupp seisis hirmunult lava servas. Selge, et ta on publiku magnet, aga lavastaja oleks võinud staari ees siiski julguse kokku võtta ja lugu pisut tasakaalustada. Mis ma siin arvustan, ega see mu amet pole. Mis aga kõigis lavastustes silma torkas, oli erakordne tekstikultuur: briti näitlejal on üldjuhul selge mõistus, kiire reaktsioon ja laitmatu lavakõne.

Ikkagi, mis sulle Londoni teatrist kõige rohkem meelde jää?

Lepage oli kõige huvitavam. Ja Stephen Daltry "Inspektor tuleb". Emotsionaalselt mõjus "The Weir". Nägin selle kuu jooksul kahtkümmend kaht lavastust ja pean tunnustama, et raputavat elamust ma ei saanud. Neljal pühapäeval jalutasin iga kord ühes

suurematest Londoni parkidest. Taaskülastasin mitmeid muuseumi, tutvusin mõõdukalt ja mõõdutult ööeluga nii Sohos kui ka *Covent Garden*'is. Käisin John "Velvet Underground" Cale'i kontserdil, jätsin andmata intervjuu "The Guardianile" ja sooritasin juhuse tahtel muidki mõtlematusi.

Kas briti tänane teater on su meelest ilusam kui elu või koledam kui elu?

Värk on vist nii. Elu ilus, kunst kole. Elu kole, kunst ilus. Nali naljaks, aga teater tundub olevat selges vastuseisus ekraanidelt ja meediast tuleva vägivallaga, ja tänu taevale on see ka meil nii. Ja ma arvan, et publik on meiega. See ei tähenda, et peaks vältima tõsiseid teemasid, kuid usun, et mul hakkaks halb, kui keegi tooks mulle praegu näidendi Sulev Luige surmast. Aga mul on raske öelda, mis on ilu. See on mingi välgatus või hetkeline suur vastasseis, aga ei midagi püsivat. Kuid sotsiaalselt aktiivne on briti teater igal üheksal juhul kümnest.

Teatri oma nägu — tajusid sa seda Londonis? Mis nägu on RSC? Või *Royal National Theatre*?

Oma nägu on *National*'il, kus Trevor Nunn teeb ebainimlikke pingutusi, et suuri

saale rahvast täis saada, ja saab kriitikalt räägelt söimata, et teeb "Oklahomat". Noored briti lavastajad ütlesid ta kohta "fucking musical director". Võib-olla viidi neid lastena vägisi muusikale vaatama, aga mina küll naudin hästi tehtud muusikali ja operetti. Ega ma koduski hommikust õhtuni Uku Masingut loe, Ernie koomiks satub ka vahel ette või mõni John Woo film.

Mis puutub veel *National*'i, siis on publiku keskmine vanus kõvasti üle kolmekümne viie ja ehtbritiliku traditsioonihardusega tehakse korralikku teatrit. Eesmärk on haarata keskklassi tähelepanu, siduda oma teatriga need, kes ei ole väga huvitatud kehtiva korra äkilisest muutmisest. Nutikas on ka projekt, mis läbib ühe aastaga kogu sajandi dramaturgia tipud, muidugi mõista peamiselt lugemisteatrina, kuid püütakse kohale kutsuda esmalavastuste koosseisud ja see on juba see Helend Peebu efekt.

Royal Shakespeare on oma viie lavaga minu jaoks hoomamatu üksus, ma parem ei ütle muud, kui et uhke tunne on millegipärast, kui saalis on korraga ühte asja vaatamas tuhat viissada inimest.

Katalooniast pärit Carlotta tsiteeris Barcelona ülikooli teatriprofessori sõnu, et selle sajandi suurim vaatemäng on jalgpall.

Jaan Tätte näitemängu "Ristumine peateega" Londoni trupp: Danny Web, Cyrin McMullan ja Amanda Ryan.
Jaanus Rohumaa fotod



Tänu Tema Ekstsellents Raul Mälgu pakutud fantastilisele võimalusele õnnestus mul olla tunnistajaks "Derby County" ja Londoni "Arsenali" matšile viimase kodustaadionil. Ei hakka kirjeldama seda, mida teevad minust kolm korda kõrgema kuupalgaga spordiajakirjanikud, matši ümber jutustama, vaid räägin Dennis Bergkampist.

Mäng kulges publiku mõirete saatel loomulikku rada pidi, "Arsenal" juhtis, kuid "Derby" kiskus tänu Mart Poomi supertõrjetele vägisi värava poole. Suursaadik, olles "Arsenali" teadlik pooldaja, informeeris mind eelnevalt, et nende meeskonna põhimängija Bergkamp on kerge vigastusega ja ilmselt treener teda väljakule ei lase.

Niisiis, mehed mängisid palli, nagu oskasid, ja korraga tekkis staadionil haudvaikus. Vaatasin ärevalt üles, lootes silmata peade kohal äikesepilve või vabalt langevat transpordilennukit, kuid oh ei. Taas silmi staadionile pöörates nägin, et kõik see 20 000 inimest vaatab ühte punkti. Vaatasin minagi, üks mees võttis seal rahulikult dressi seljast ära.

Mäng jätkus haudvaikus, kuid mitte enam endise hooga. Algas ootus. Lahtiriituv mees vaatas taevasse, vaatas siis uuesti pükse, mis olid jalgpallisaapa taha takerdunud, ning mäng hakkas päris seisma jääma. Oli kuulda, kuidas samas kvartalis elav Itaalia pereema pesu vanni kuivaks väänas.

Siis hüppas mees püsti ja alustas soojendust. Publikut läbis algul oie ja seejärel karje, Beeeerrrrgggkamppppp!!! Siis tormas ta väljakule ja sai palli. Kõik mängijad peatusid. Paus. Kõik ootasid, mida t e m a nüüd teeb. Mäng, mis oli enne toimunud oma sisemiste reeglite järgi, hakkas nüüd toimima t e m a reeglite järgi, ja nii läkski. Kokkuvõttes ei teinud ta mingit imet, kuid "Arsenal" siiski võitis.

Tähelepanuväärne oli, et isegi minu sugune võhik sai aru, et see mees n ä e b väljakut. Kõikides suundades. Ja ta oskab mängida kõigiga. Nii palju siis staaridest ja staariomadustest. Bergkamp on jäägitult pühendunud spordile ja on eraelus väga tagasihoidlik. Ma tunnen üht eesti Bergkampi, õnneks töötab ta teatris.

Vanamoodne teater ja igasugu moodsam meedia ja meelelahutus — kas ja kuidas nad haakuvad?

Olin tihti peale üks noorimaid vaate-saalis.

Ja lõpetuseks üks eesti küsimus, mis kõige eelnevaga väga lõdvalt haakub, aga mis mulle enesele huvi pakub. Mis see ikkagi on, mis ahvatleb sind ise endale teatritekste kirjutama?

Kas sa lihtsalt pörkud asjaoluga, et teksti, mis kõlaks kokku täpselt sellega, mida sina ütelda tahad, ei ole olemas? Või on asi pigem muus — soovis end proovile panna? Äratundmises, et kui-gi sa oled justkui ametilt lavastaja (ehkki diplomilt näitleja), võiksid sa olla ka näitekirjanik?

Mulle meeldib arhitektuur ja sümfooniline muusika. Kas ma taipan nende alade nüansse või isegi põhitõdesid piisavalt? Oh ei, ma naudin hoopis koosloomise ilu. Ühtesid käivitab muusika, teisi arhitekti visioon, kuid mis toimub õigupoolest teatris — lavastaja võtab kokku rühma inimesi ja asub nendega jutustama üht lugu. Ja kasutab selleks vahendeid, mida ta tunneb. Ma tahan rääkida loo Punasest Hanrahanist. Otsin selleks võimaluse, ja nii lihtne see ongi. Kui ma räägin igava loo, ei tule rahvas mind järgmine kord vaatama; kui huvitava, siis on järgmise loo jutustamine kergem. Kuid kõigepealt on siiski küsimus: mida sa räägid, mis lugu sa õhtul laval inimestele jutustama hakkad. Mõnedele on see vahest läbitud etapp inimkonna ajaloos, kuid ma usun siiski, et eluea jooksul suudab inimene lugusid rääkides võimsalt enda lähikäigust muuta, kõikides suundades. Õnneks on kõik alguses.

Ma arvan, et olen enda ümber ühe kursusel viibimisega kõvasti tolmu üles keerutanud ja tänaks siinkohal inimesed ära ja jääks tulemusi näitama. Rahalises mõttes panid õla alla Eesti Kultuurkapital, Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium ja Briti Nõukogu. Avatud Eesti Fond ostis lennupileti, Tallinna Linnateater andis raha näitemängude ostmiseks ja lisateatrietenduste vaatamiseks ning toetas moraalselt kuidas aga võis. Ja teatriprodutsent Valdo Kask oli valmis oma Stockholmi ülikooli majandusharidusega appi tulema ning kogu õppereisi reaalseks muutama. Tuhat tänu kõigile ja soovin julgust ning õppeindu kõigile selleks ja ka järgnevateks eludeks.

Kiis KADI HERKÜL

LAVAL VÕIB TEHA KÕIKE, AINULT MITTE VALETADA

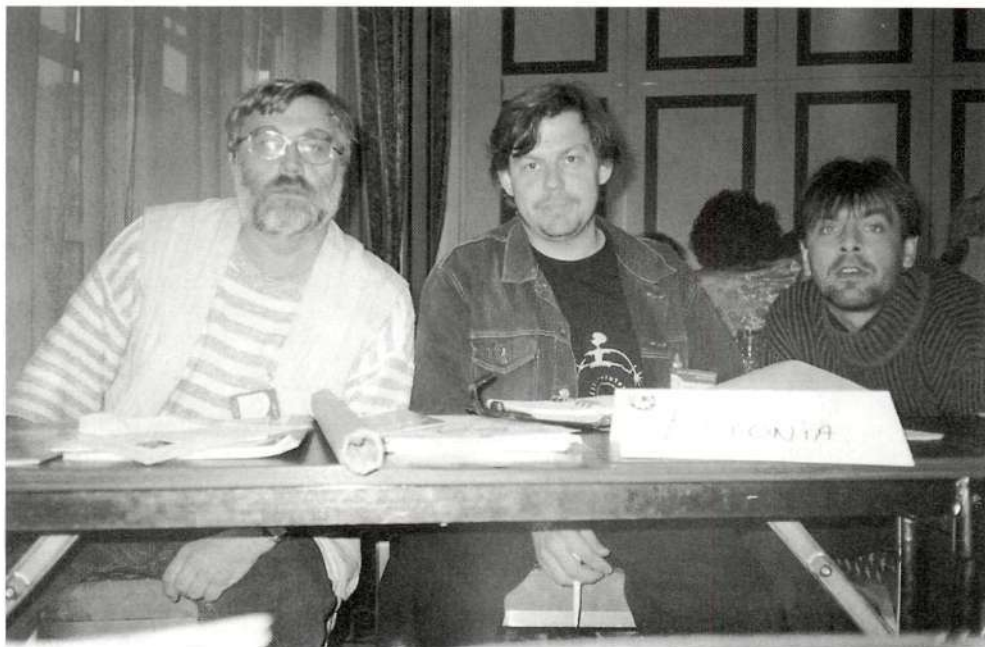
Juttu tuleb lasteteatrist Saksamaal, Taanis, Eestis ja mujalgi festivalidel nähtud lavastuste põhjal. Peamisteks sündmusteks Saksamaa teatribiennaal "Augenblick mal" Berliinis ja ASSITEJ 13. maailmakongress ning festival Tromsøs Norramaal. ASSITEJ kongressist ja festivalist siin eraldi pikka juttu ei tulegi, see käik on veel liiga lähedal ja rahvaste Paabeli muljeid liiga palju, küll on mitmed lavastuste kirjeldused pärit Tromsøst. Olulisem tundus rääkida eri maade kogemusest seda enam, et ASSITEJ Eesti Keskuse järjekordne festival peaks toimuma 2000. aasta aprillikuus.

ASSITEJ 13. maailmakongress ja festival

ASSITEJ suurfoorum saab teoks iga kolme aasta järel. Eelmine kongress ja festival leidsid aset Venemaal Rostovis Doni ääres 1996. aastal, järgmine otsustati korraldada Koreas Söulis aastal 2002. ASSITEJ on rahvusvaheline organisatsioon, mis ühendab 64 maa-

ilma riigi teatritegijaid kõigilt kontinentidelt. Tromsøs olid kongressil kohal 31 riigi delegatsioonid. ASSITEJ Eesti Keskust, mis on tegutsenud alates 1993. aastast, esindasid tänava delegaatidena peale siin kirjutaja veel Ivo Eensalu ja Mart Kampus. Korraldustoimkond kutsus Eestist seekord festivalile VAT Teatri lavastuse "Tuudur, Plutt ja Magdaleena".

Ivo Eensalu, Aare Toikka ja Mart Kampus ASSITEJ 13. maailmakongressil Eestit esindamas.



Festivali kavastajad olid etendusi Austraaliast, Palestiinast, Kanadast, USAst, Hollandist, Saksamaalt, Islandilt ja kõigist teistest Põhjamaadest, kokku 32 lavastust.

Kongressil valiti maailmaorganisatsioonide uueks presidendiks USA lavastaja ja teatrijuht Harold Oaks, peasekretäriks Rootsi teatrimängedžer Niclas Malmcrona. ASSITEJ kongress võttis vastu ka laste õigusi toetava Tromsø Deklaratsiooni ja otsustas kuulutada iga oktoobrikuu 3. esmaspäeva rahvusvaheliseks ASSITEJ päevaks.

ASSITEJ Saksamaa Keskus korraldas juba viiendat korda Berliini lastelavastuste festivali. Teoks sai pidu aprillis 1999. See teatribiennaal vahva nimega *Augenblick mal*, mille maskotiks on kolmel jalal jooksev päikesepoiss, asutati 1991 eesmärgiga ühendada Ida- ja Lääne-Saksamaa nooremaid teatritegijaid. *Augenblick* on rahvuslik teatripidu, kuhu kutsutakse ka väljapaistvaid lavastusi mujalt maailmast. Saksa teatrid pääsevad festivalile läbi tiheda sõela, auhindu ei jagata, festivalile ja Berliini teatrimajadesse mängima pääsemine on ise auhind.

Seekordse festivali tarbeks vaatas komisjon kahe aasta jooksul ära üle kaheksa lavastust ja valis neist välja kaheksa. Lavastusi võivad välja pakkuda nii riigiteatrid kui ka vabaturpid, sel alal piiranguid ei tehta.

Kui ASSITEJ Tromsø kokkusaamisel oli kõiksugu "karvaseid ja sulelisi" — pakuti välja traditsioonilisi suurte dekoratsioonidega lastetükke, nägi ka palju vaest teatrit, mängiti nukkude ja esemetega, jaapanlased tutvustasid kabukiteatrit ja indiaanlased mängisid oma probleemlugusid — siis Berliini festivalil jäid tagasi mõeldes domineerima just noortelavastused: "Mercedes", "Komosha" (rütmi- ja kehateater noortelt meestelt); "Cafe Mitte", "Dantoni päev" (poliitiline grotesk suurte kujundite ja poeetilise üldistusega), "Einsame Mamma" (Mannheimi teatri kahemõtteline koomiks teatriruumis) jt. Nende hulgas oli nii tantsulavastusi kui ka poliitilist teatrit. Festivali tippudeks kujunesid aga kaks lastetükki, erinevad kui koer ja päike: Suzanne Osteni viimane töö "Polter, Geist und Ti" Rootsi kuulsalt lastetrupilt *Unga Klara* ning Halle nukuteatri "Kannst du Pfeifen Johanna", kus säras meister Lars Frank.

Lasteteater edestab teismeliste pakutavat teatrit

Halle nukuteatri "Kannst du Pfeifen Johanna". Kaks kohvriga rändnäitlejat saavad etendusepaika. Vaatavad kriitiliselt mängukohta ja publikut. Õiendavad valguse kallal ja proovivad heli. Siis pakivad kohvrid lahti ja teater algab. Rääkida on neil lihtne ja kaunis lugu kahest poisist, kellest ühel on vanaisa ja teiselt ei ole. Mõeldud-tehtud, otsustatakse puuduv vanaisa hankida vanadekodust. See läheb õnneks ja järgnevad kõiksugu seiklused. On põnev, lisaks saab hing kahe inimese teineteisest hoolimisega kaasa minna, taustaks inimmaailmaga harjunule tavalised, kõrvaltvaatamisvõimaluse kaudu uskumatult totrad rituaalid. Magustoiduks serveeritakse oskuslikult kaotusevalu: ratastoolis vanaisa aidatakse keset ööd kurja naabri õunapuu otsa, ta kukub seal alla ja järgmisel päeval sureb. Tollel etendusel oli taas kord õnn nutta. Naerda ka, aga seda saab niikuinii sagedamini.

Sama loo põhjal tehtud Rootsi TV film "Wanted: grandfather" võitis 1997. aastal festivalil *Prix Europa* eriauhinna. Halle teatri versioonis loob lisaväärtuse meisterlik nukutehnika ja Lars Franki näitlejaiskus. See mees on N u k u n ä i t l e j a. Lars Frank sai selle lavastuse eest ka 1999. aastal Saksa ASSITEJ aastapreemia. Ent kõik festivalile pääsenud saksa lavastused olid viimase kahe aasta tipud. Hetkepilti iseloomustab aga asjaolu, et kuigi enamik saksa lavastustest olid suunatud puberteedialastele, kujunesid festivalil parimateks ometigi lastetükid.

GRIPS Teater kui hea täiskasvanud sõber

GRIPS Teatri asutas näitekirjanik Volker Ludwig, kes juhib teatrit ka praegu. Teater ise asub metroojaamas Lääne-Berliini poole peal. Teatrimaja tagakülg on kaetud graffitiga, mis sest, et teatrit on saanud juba väärilike institutsioon. Volker Ludwig on juba nii kaua oma rida ajanud, et inimesed on GRIPS Teatri olemasolu vajalikkust uskuma jäänud. Saksamaa ASSITEJ aastaraamat kannab pealkirja "Grimm & Grips", Grimm on muidugi saksa muinasjutuloojate ühisnimi ja Grips on GRIPS Teater.

Festivalil näitas GRIPS Volker Ludwig uut lugu "Cafe Mitte". Lavastus on põimik

lugusid ellujäämise võimalustest tänases Berliinis. Väljamõeldud kohvikusse kuskil endise Ida- ja Lääne-Berliini piiril astuvad ööseks sisse piirkonna vanurid ja noored üliõpilased, spekulandid ja poliitikud. Nad tulevad õlut ostma või lihtsalt sooja saama. Nad kõik tiirlevad öise "Keskkohviku" ümber kui rotid, kes hämaras urgudest välja hiilivad, et ajada asju, mis päevavalguses silma ei paista. "Cafe Mitte" laualampe sõõrid suurendavad välja nende unistused ja hirmud, soovid ja elusisu. Iga elutahk, iga probleem, iga sotsiaalne ja emotsionaalne teema, iga püsiv või ajutine asukas Berliinis — kõigile neile leiab Volker Ludwig oma kohvikus peavarju. "Kas sinul on ikka taskus su olemasolu olulisim tunnistaja — pass?", jääb *song*'idega lavakavast kõlama ironiline küsimus.

Väljaspool ametlikku programmi nähtud "Pasunasse" oli GRIPS Teatri tavaetendus, kus festivalipubliku asemel istusid saalis tõesti teismelised. Teemaks noorukite suhted koolis, olukorras, kus üks klassikaaslane paneb endale nõõri kaela ja keegi ei tea — miks? Või nagu ikka, on teadjaid, kes vaikivad. Aga miks? Publik ei olnud lihtsalt ainult klasisikaupa kohele toodud, pigem kohtas saalis palju sõpruskondi, oli perekondi, kus isa,

ema ja noorukid nähtud vaheajal omavahel arutasid.

GRIPS Teatri lood püsivad repertuaaris aastaid. Metroos toimuva tegevustikuga näitetükki "1. liin" on mängitud juba üle tuhande korra. Ja esimesel metrooliinil, mis viib GRIPS Teatri juurest mööda, juhtus tõesti analoogiline lugu, mis vormistati hiljem näidendiks. GRIPS Teater ongi ajateater, nende lood räägivad sellest, mis toimub teatri seinte taga "Burgerikuningas" või metroojaamas just täna.

"Teater lastele on nagu hea täiskasvanud sõber, kes võtab väiksema käekõrvale ja kutsub ta austuse ja armastuse, õrnuse ja kaastundega teekonnale kogema tundmatut ja avastama uusi teadmisi, mida neile keegi ei õpeta, ent mida uuritakse ja õpitakse tundma koos." Nii arvas kord taani lavastaja ja näitekirjanik Michael Ramlösa, kes valiti sel suvel ASSITEJ auliikmeks. GRIPS toimib peegli ja mõtestajana sellele, mis täna juhtus, GRIPS on Berliini noorele inimesele nagu hea kogenum sõber, kes viib teda rännukule olukordadesse, kuhu inimesel vaid fantaasias võiks asja olla.

Halle Nukuteatri "Kannst du pfeifen Johanna": kahe rändnäitleja jutustus poistest, kes otsustavad vanaisa hankida vanadekodust.



Skisofreenikust ema ja ta tütre lugu

Unga Klara on iseseisev teatrikompanii, mis tegutseb juba aastakümneid Stockholm Linnateatri juures Suzanne Osteni juhtimisel. See on rahvusvaheliselt kuulus teater, kuigi näiteks Saksamaal andis *Unga Klara* etendusi esmakordselt. Teater alustas 1975. aastal ja Suzanne Osten on trupiga loonud mitmeid ajalukku läinud lavastusi, nagu "Medeia lapsed", "Hitleri lapsepõlv", "Dantoni afäär", "Puhas tüdruk". Osten on näitekirjanik, lavastaja, pedagoog.

Suzanne Osteni värskemat lavastust "Polter, Geist ja Ti" esitati Berliini Vene Majas põhjusel, et seal oli vajaliku kõrgusega lava-karp. See on kaheksa-aastase tüdruku Ti ja tema ema lugu. Ti ema ütleb end olevat vang, kaks nähtamatut meest on tema vahid ja käskijad. Need kaks deemonit on härrad Polter ja Geist. Tegelikult põeb ema skisofreeniat, kuid seda ei mõista ei ema ega Ti. Ainus, mida nad teavad, on see, et härra Polter käsib emal päevade viisi tänavatelt prügi korjata ja seda koju tuua. Õõsiti peab Ti aitama emal kogu prügi sorteerida, nummerdada, korralikult ära panna. Muidu elavad ema ja Ti küll ühes korteris, kuid kumbki oma elu. Ti peab ise endaga hakkama saama, ta peab koolis käima, kuskilt süüa leidma, üritama mõista, mis tema emaga lahti on, lõpuks kuskilt abi leidma.

Näitemängu kirjutas kokku Suzanne Osteni õpilane, noor dramaturg Erik Uddenberg lavastaja enda autobiograafilise raamatu põhjal. Suzanne Osteni ema, filmikriitik Gerd Osten, haigestus skisofreeniasse, kui Suzanne oli sama vana nagu näidendi Ti. Lavastus emast, tütre ja prügist valmis koostöös psühholoogide ja lastega, kes olid kaasatud vaimselt haigete vanematega laste tugigrupi töösse. Need lapsed oskasid näitlejaile täpselt ütelda, mismoodi see välja näeb, kui emal on taas hallutsinatsioonid, mis hääli ta teeb, kuidas liigub jne. Ema mängivat näitlejat nõustas proovide ajal psühhoanalüütik. Näitlejad kohtusid ka prügiveofirma esindajatega, kes on käinud selliseid kortereid Stockholmis koristamas.

Lavastust on Rootsis näidatud seitsmeaastastele lastele ja muidugi vanematele, kuid võimalikult palju publikule, kus on nii lapsi kui ka täiskasvanuid. Lapsed on jälginud lavastust huviga, tihti on olnud olukordi, kus

publiku hulgas istuvad vanemad on nutnud, lapsed aga naernud.

Saksamaal nähtud etendusel lapsi ei olnud, millest on kahju — tahtnuks näha ikka päris publikuga etendust, sest lavastust vaadates küsisin pidevalt endalt: kuidas küll lapsed seda vaatavad? See oli hästi jälgitav ja *happy end'*iga lugu. Ent Osteni teater on igal juhul vaba kõigist lasteteatri stampidest *à la*, et peab olema lõbus ja värviline, et loomad peavad olema, puust ja punane peab olema ja last nutma ajada ei tohi. Osten ei hooli täiskasvanulikust kujutlusest lasteteatrist kui millestki lõbustavast, kerglasest ja tühisest ajaviitest, millest lapsed on võimelised aru saama. Ja just seetõttu mõjus Osteni lavastus täiskasvanud "kividelegi", sest see on rikas ja sügav teater. Hirmutav, pahelist seksuaalsust täis õhustik laval kõitis ja oli mõistetav. Osteni teater on aus ja tõsine, aga see teater on alati vaimukas ja ka naljakas. Osteni vaatenurk võib olla veider ja naiivne, kuid mitte kunagi võlts. Tema teater on suurejooneline ja nii palju aastaid ees paljudest lastelavastustest, mida on nähtud-tehtud, et häbi hakkab.

Suzanne Osten ise ütleb: "Ma olen alati tundnud vajadust öelda midagi tõsielu kohta. Üks tee oleks olnud saada ajakirjanikuks, kuid ma armastan nii väga pilte." Ja veel: "Me oleme oma töös järginud "lapse perspektiivi". Oleme teinud koostööd psühholoogide ja teiste spetsialistidega. Selle kahekümne aasta jooksul on suhtumine lastesse kõvasti muutunud, kuid nad pole siiski veel nii kaitstud, nagu peaks. Lapsed elavad tänapäeval väga üksildast elu." Ja trupist: "*Unga Klara* on kogenud mõlemat, nii edu kui läbikukkumisi. Ja palju vastutõttamist. Kui ma sellele mõtlen, tekib tunne, et mind pole kunagi mõistetud. Mitmed mu tööd on läbi kukkunud. Mitte sellepärast, et ma oleksin neid teinud hooletult või mind oleks saatnud ebaõnn, vaid need on rääkinud asjadest, mis on vaatajaile kaugeks jäänud. Ja vaatajad saavad vihaseks, kui nad ei saa aru, millest jutt käib. Rootsi teatris on selline traditsioon, et aru saada on kohustuslik."

Vahel võidab professionaalsus ja usk

"Eine kleine Hausmusik" Neubrandenburgi Kammerteatril on näide improviatsioonilisest teatrist. Lavastuse karkassi moodustasid kujundus ja rahvalaulud, vahele

improviseeriti enam või vähem vaimukaid sketše.

Lugu ise räägib seitsmest veidrast tüübist, kes elavad igaüks oma pisikeses korteris ja laval ongi mitmekorruseline maja, kõigi korterite esiseinad vaatajaile avatud. Tegelikult sekeldavad, armuvad, kisuvad tüli, kuni tuleb Lambur, kes suhted segi ja rutiini surnuks lööb. Lamburiga koos lauldakse eriti palju, lauldes kutsub Lambur kõiki endaga kaasa, tantsiskelles minnaksegi. Selline lugu, mida iseloomustas usk asja õigsusse, lihtsus ja professionaalne laulukunst. Algul tekitas laval toimuv küll kahtlusi, et mis see nüüd olgu, seda on ammu nähtud ja tehtud, ja tahaks mujal olla, aga trupi usk võitis. Iroonia ja huumorimeel aitas näitlejad selles ette kaotusele määratud lavastuses lõpuks, pöidlad püsti, pjedestaalile tulla, nii et lõputunne, mis saali valgus, oli suisa pühalik. Neubrandenburgi teater on korraldajate sõnul üldse silma hakanud ekstravagantsete ettevõtmistega. Ka kunagi *Baltoscandal'* il näidatud naljakas tule ja vee *show* oli sellelt trupilt.

Teater kui muinasjutulaboratoorium

Teater "Artemis", "Piison ja pojad"
Hollandist. "Piison ja pojad" on näitekirjanik Pauline Moli ja lavastaja Moniek Merkxi järjekordne ühistöö, mis on Hollandis saanud 1998. aastal Hans Snoeki auhinna. Kolm venda elavad unustatud agulitänavas. Istudes ümber määratud köögilaua, kujutlevad nad ette seiklusi ja retki, usuvad endid kangelas-teks ja võitlevad õiguse eest istuda isa toolile. Kolm näitlejat etendavad nii vendi kui ka nende kujutlustepapat. Isa on pojad üksi jätnud, et oma äri päästa. Ja oma äri saab ta päästa vaid õnnestunud pangarööviga. Niisiis räägib lugu sellest, kuidas: elas kord isa, kelle nimeks oli Piison, ja sellel isal oli kolm poega. Esimene poeg oli tugev, tark ja õiglane, teine vend oli ilus ja oskas suupilli mängida, kolmas poeg ei saanud hakkama ka õhupalli sisse õhu puhumisega. Ühel päeval läks isa panka röövima, et oma äri "Piison ja pojad" pankrotist päästa, pojad jäid koju isa ootama. Et neil midagi teha polnud, hakkasid nad oma vana plaadimängi-
jaga Ennio Morricone LPlt Sergio Leone "Head, pahad ja inetud" *soundtrack'*i kuulama. Mis siis edasi juhtus, sellest jutustabki vaimukas, mõjuv ja intensiivne lugu, mis haarab oma mitmekihilisusega.



Hollandi teatri "Artemis" lavastus "Piison ja pojad": kolme venna teekond unistustemaal (Her-
man van Baar, Nick van der Horst, Joost Koning).

Näitekirjanik Pauline Mol on oma näidendites sageli vanu jutte, müüte ja piibli-
lugusid teisendanud. Selleski loos on peatee-
maks tänased keerukad peresuhted, mida
kirjanik vaatab vanade lugude kaudu. Pauline
Mol on oma "Artemise" teatri tegevust ise
kord ka muinajutulaboratooriumiks nimeta-
nud. Tegu on aastaid töötanud Hollandi teatri-
trupiga, mille lavastused on just viimastel
aastatel ka rahvusvahelist huvi äratanud.
"Piison ja pojad" oli kindlalt üks Tromsø festi-
vali tipplugusid. Kuigi too lavastus oli suuna-
tud noortele, on Pauline Mol kirjutanud ka
palju lastenäidendeid. "Artemise" puhul käib
töö nii, et dramaturg, lavastaja ja näitlejad
töötavad koos, Pauline Mol vormistab lõpliku
teksti.

Kui teatrist sünnib trupp

Viimased nähtud festivalid on minusse
jätnud mitu tundmust, valdavam neist on aga
seotud trupi mõistega. Suurimad teatrielamu-
sed olen saanud siis, kui etendus hingab, sest
teatritegijaist on sündinud trupp. Võib juhtu-
da ka nii, et trupp on teel sündimise poole, ka
siis on huvitav. Trupp on tähtis ja on oluline,
kuidas trupp sünnib, areneb ning kuidas ta ka
sureb. VAT Teater on kaks korda trupi surma
üle elanud. Kolmel korral on trupp sündinud.
VAT Teatri uus trupp sündis etendusel, ühel
õhtul Hageri kultuurimajas. See juhtus aastal
1998, kuigi see seltskond hakkas koos tööle
juba 1996 ja mina hakkasin selles suunas
tegutsema veel paar aastat varem, pärast seda,
kui eelmine trupp suri. Trupp just nimelt
sünnib ja sureb — teda ei looda, ei kutsuta kok-

ku, truppi ei moodustata. Trupi moodustamine on vaid selle võimaliku sünni peamine eeldus. Usk sünnitab trupi. Ja ma tean, et ka see VAT Teatri trupp sureb kord ära. Ma tean isegi aega, millal see võib juhtuda, aga see võib ka mitte juhtuda, ja ma tean ka seda, et siis sünnib uus trupp. See on seotud tahtega. Väga lihtne, eks!

Niisugused mõtted viisid pisukese kadeduse juurde: Saksamaal antakse riigiteatrite juurde loodud lasteteatritruppides tegijaile võimalus rahulikult süveneda. Rahulik süvenemine tähendab võimalust leitud teel püsida. Miks Taanis on nii palju erinevat ja huvitavat teatrit? Ehk on üks põhjus selles, et on loodud tingimused trupptide sünniks ja ka loomulikuks surmaks. On kaheldav, kas ühekordne projekt võib sünnitada hea tulemuse, hea mitte kassa täitvuse ja ehk ka kutseoskuskriteeriumide järgi, vaid hingust mööda möötes. Truppi ja ühekordset projekti ei saa panna ühte patta, nagu see meie ministeeriumi ja Kultuurkapitali puhul on olnud. Ei tahaks öiendada, mis on riigiteatri süsteemis valesti ja mida peaks teisiti tegema. Ministeeriumis on selleks inimesed ja vahendid küsida tegijailt, et mis ja kuidas.

Mulle paistab nõnda, et riigiteatrimasinas jäävad lastetükid alati kõrvalsaaduseks, see pole hea ega halb, sinna pole midagi parata. Halvasti on see, et noortelavastusi on vähe. Pahasti on see, et lasteteater ei arene. Selleks, et Eestis tekiks oma GRIPS Teater või *Unga Klara*, selleks tuleb soosida trupptide tegevust.

Praegu on nii, et need tegijad, kes lasteja noorteteatri maailma sisse on läinud, seda tajuma hakanud ja selles ka eneseteostust näevad, siplevad kompromisside paine all lihtsalt sellepärast, et riigipoolset toetust ei ole. Liiga palju tuleb mõelda ellujäämisele. Jaak Allikul on õigus, kui ta TMK lasteteatri eriväljaandes väidab, et paljud lasteteatritrupid ei ole tekkinud idee alusel, vaid teevad lastele teatrit selleks, et ellu jääda. Ainult, et see on igal pool nõnda.

Probleemile saab ka nii vaadata, et selline ongi kogu teatrimaailma üks võimalik tulevikutee. Teater on ajalik kunst ja vanaema lastelauludelgi oli kunagi täiskasvanute maailmas muu maagiline sisu. Lavakunstil ei ole ega tule Eestis ju enam kunagi seda tähendust, mida teatrid kandsid nõukogude ajal. Ja

nii ongi, et enne, kui draamaõpetust kooliprogrammi ei panda ja lastele pakutakse ainult meelelahutust, aga noored jäävad üldse teatrist eemale, ei saa teater kunagi "palagani peal olemisest" välja. Miks? Liiga palju on neid, kelle esimeseks muljeks on ninnännää.

Ei arva, et sellel Berliini festivalil oleks olnud rohkem supertükke kui "Polter, Geist ja Ti", see on lavastus teises dimensioonis. Aga see on ka Osteni enda puhul mingi kolmas tase. Sellist tükki tõesti Eestis sündida ei saa, see pole võimalik. Aga kui mõelda, et milline Eesti teatritükk oleks võinud sealses kavas keskmiike hulgas olla, siis tuleb mõni laste- ja noortetükk nii era- kui ka riigiteatritel meelde küll. Need lavastused, kus sõnum on tähtis. Eks ole ju väljamaal käidud ka, aga Taani näiteks on oma lasteteatrist tõepoolest ekspordiartikli teinud; Ray Nusselein suudab oma tükke mängida viies keeles, "Mariehonen" pakub nelja lugu inglise ja saksa keeles. *Baggårdteatret* on mänginud nii saksa, inglise kui ka hispaania keeles. Need teatrid on endale nime teinud ja töö on töö, ega suurt vahet ei ole, kas mängida Mõnistes või Harares. Muidugi on see erand, aga miks see nii on, selle põhjused on just selles töös, mida teatritrupid Taanis iga päev teevad, kuidas ja kellele nad seda teevad.

Ray Nusseleini armastuse maagia

Ray Nusseleini võib auga pidada Hans Christian Andersen mantlipärijaks. Ray jutustab oma lugusid või talle tähtsaid lugusid oma moodi. Enamasti teeb ta seda üksi, kuid on olnud ka suure teatri lavastaja rollis. Tema viimases lavastuses "**Kaheksas päev**" mängib kaasa trompetist, kellesse Ray suhtub kui Loojasse. Etenduse paigaks on telk, kuhu mahub vaevalt kolmkümmend inimest. Tegelikult on vaatajaid rohkem, sest Ray ei hakka enne peale, kui ka sipelgad on kohal. Niisiis otsitakse juba enne, kui Ray vaatajad telki juhatab, sipelgaid. Nad olid lubanud kindlasti tulla, aga miskipärast hilinevad. Ilma sipelgateta ei saa peale hakata, sest Ray lubas nad ära oodata. Ühel hetkel on õhus tõsine oht, et etendust ei toimugi, sest ühtegi sipelgat pole tulnud ja ka keegi vaatajatest pole sipelgaid näinud. Istitakse ja oodatakse. Keegi ei tea, mis nüüd saab siis. Ray on morn. Lõpuks ometi üks naine esireast taipab ja leiab

siitsamast telgipõrandalt ühe sipelga. Ray elavneb ja palub sipelga oma käele, et kontrollida, kas too on tema tuttavate hulgas. Aga oh õnnetust, prillide ettesättimisega, Ray on lühinägelik, pudeneb sipelgas muidugi maha. Nüüd otsitakse sipelgas kogu publiku ühiste jõupingutustega taas üles. Siis selgub uus häda. Vaatajaid on nii palju, et sipelgat ei ole kuskile istuma panna. Kas keegi meist oleks nõus oma koha sipelgale loovutama? Me saame veel Ray käest pahandadagi, sellepärast et me nii kannatamatud olime ja ilma sipelgaid ära ootamata telki trügisime. Ta ju rääkis meile, aga kus meie... Lõpuks sosistab sipelgas Rayle kõrva sisse, et ta on nõus kellegi süles istuma. Niisiis keegi esireas saab sipelga endale sülle ja etendus võib alata.

Muidugi on etendus juba ammu pihta hakanud. Meie tunneme nüüd Rayd ja Ray teab, kes need inimesed on, kes täna tema lugu kuulavad. Sipelgas on meie vahele usalduse-rajaja tallanud. Ray saab nüüd teha selliseid asju, mis muidu oleksid oma lapsemeelsuses piinlikud. Muidu peaks pilgu maha pöörama ja häbenema, aga nüüd meie, kolmkümmend täiskasvanut, ei tee seda, vaid laseme Rayl end rõõmuga lollitada. Me istuks seal temaga veel ja veel, et tajuda, kui loll ta on ja kui tark ta on; et ta on ilus ja tugev, vahel jäle, et ta on kunstnik ja õpetaja. Armastus hiilib telki ja kõik tunnevad seda. Ray räägib meile läbi mõistukõne sellist juttu, et elage ikka, et see tasub ennast ära, et elu on ilus. Et elada tasub selle sipelga pärast, kes ka etendust vaatab, või selle salakirja tüki pärast, mis igapäevale pihku saab, sellepärast, mis Looja tegi, ja sellepärast, miks ta puhkas. Isegi sellepärast, et näha, mis juhtus kaheksandal päeval. Ma imestasin, et Ray nõustus vaid täiskasvanuile mängima. Ta on väitnud, et tema etendus ei toimu, kui saalis pole ühtegi last. Ta on unistanud rääkida lugu veel sündimata lastele, et näha enda ees suurt hulka kauneid kogukaid naisi.

Etendus kestis vaid tunni, kuid ma olen olnud Ray etendusel "Balkony box", kus saalis istusid enamasti mudilased; Ray tuli lavale ja ei läinud sealt kahe tunni jooksul ära. Aeg kadus, pärast oli mõistetamatu, kuhu kulusid kaks tundi. Mudilased vaatasid ja kuulasid, suu ammuli, vaheaega ei olnud, saginat ei tekkinud. Tantsida ja laulda Ray ei oska. Ray oskab midagi, mille nimi võiks olla armastuse maagia, selle võlub ta oma eten-
duse ajaks kohale.

Theater Junge Generation Dresdenist ja lavastus "Mercedes"— üks suur arusaamatus

Filmitähe välimusega noormees ja tappevkaunis neiu laulavad viisijuppe reklaamidest, esitavad katkendeid filmide armustseenidest, peksavad teineteist kõigea, mis kätte



Taani muinasjutuvestija Ray Nusseleini "Kaheksas päev": mees, kes valdab armastuse maagiat (Claus Carlsen ja Ray).

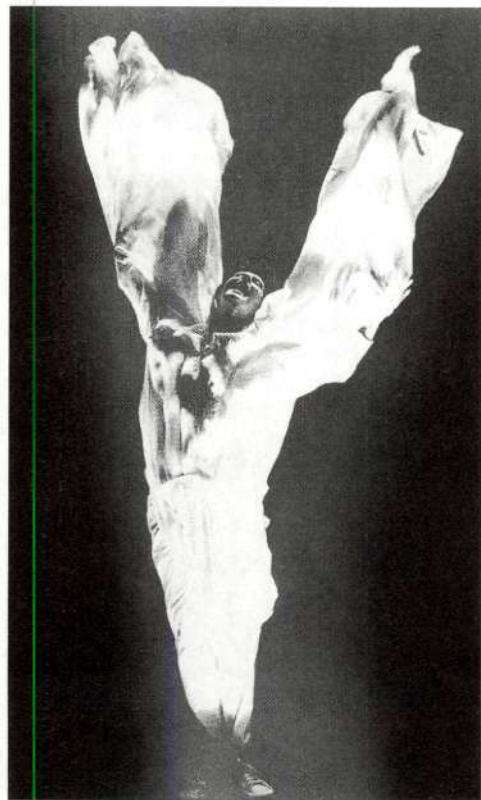
Taani Paraply-teatri liidrit Ray Nusseleini võib pidada Hans Christian Anderseni mantlipärijaks. Lavastus "Balcony box".



juhtub, suudlevad ja imevad teineteise verd. Nad on ihaldusväärsed ja käituvad veel väljakutsavamalt kui Tarantino maailmas võimalik. Nad teevad seda kõike kuubil, — ahhaa, see vahest ongi maakera. Kuubi vaatajatepoolisel küljel aga jookseb video, ahhaa, see vist ongi tõelus. Selles klipis muigutab üks helesinine kala. Tal jääks nagu õhust puudu. Aga kalal, teadagi, on lõpused, see ainult tundub mulle, et kala avab ja sulgeb suud selleks, et õhku rindu rebida. Ta neelab vett. Ta toitub olenditest ses vees. Tal ei ole millestki puudust. Kui see kala räägiks, kas ka tema hüüaks siiras hardas palves: “Meie isa, kes sa oled taevas, palun kingi mulle “Mercedes Benz”!”. Sellest lavategelase hüüdest ka lavastuse nimi; selles hüüdes kogu kontseptsioon.

Kui palju ses veenvas, pahelises, mõjuvas ja meelde jäävas tõblemises oli ironiat, kui palju puhtsüdamlikkust? Mida nad proovetehes mõtlesid, millest rääkisid, milleks kogu see kupatus? Milleks päriselt väljaham-

Taani teatri *Gruppe 38* lugu “Hansukesest ja Gretekesest”: poeetiline, soe ja humoorikas lavastus väikestest asjadest.



mustatud veri ja pangetäis higi? Milleks mulle vaimustusevärinaid ja külmajudinaid kehale ajada, kui sõnum on üdini tume? Ma ei ole nõus sellist sõnumit sisaldava lavastusega kaasa lendama, kuid nad sundisid. Nad murdid mu ära, nad olid nii tugevad. Nad tagusid maakera videokuubiks, kuid kas nad ütlesid sellele kuubile j a h või e i, see küsimus jäi mind vaevama ja vaevab siiani. “Mercedes” oli ainus nn multimeediaetendus sel festivalil. Mõjus arusaamatult, mõjus minu tahtest sõltumata kui Ervin Piscatori ajaränd.

Teatrid mitte lastele, vaid inimestele

Taani noore põlvkonna teatritrupi “Battida” lavastus “Magic Power” oli nagu “tant-suteatri huvitav vorm” ehk euroopa tsivilisatsiooni kriitika absurdivormis. Sõnadeta etendus. Lavale tulevad mehed kui maailma mõistuspärasuse ülim tase, mehed, kes puhuvad vaskpille ja võtavad kõik tarviliku maagilisest külmikust. Nende maailmas valitseb ülim kord, steriilsus ja selgus. Kõik on korras. Selle maailma seaduspära löövad segi äkitsi ei tea kust rütmigrupina ilmuvad naised-ürgemad — soojätkajad-pärimusekandjad. Muidugi sünnib kahe maailma konflikt, muidugi algab sõda, muidugi langeb kogu meestemaailma supersüsteem viibimata põrmu. Ja olemuslik kahepalgelisus ise: saksofonimängija armub parimasse naistrummarisse. Sõjas ja hävingus kokku varisenud maailma toob lõpuks ainukesele tuliheleda valguskiire armastuse vili oma kohutavalt ebamusikaalse kisaga. Sekka tulevärki, suurepäraseid muusikaimprovisatsioone ja meeste suplus hiidnaise kehalainetes. Vaatamiseks alates üheksandast eluaastast. Nooremad vaatajad on sillas, vanemad itsitavad pihku.

Egnsteatret Gruppe 38, Hans Ronne teatritrupp Taanist. Nad on aadlikud. Nii-moodi tundub, kuigi ma ei tea, kas nad on. Nende töödes pole midagi erilist peale erakordse selguse ja läbimõelduse. Täpsus, millega kõike ette kantakse, on juba enesestmõistetav. Nad on suured inimesed selles mõttes, et kõigil trupi liikmeil on kasvu üle keskmise. Nad on ka suured näitlejad. Valgus kumab nende töödest läbi. “Hansukese ja Gretekesese” loos saab sellest valgusest korra veidralt vastik puna, mis näitlejanna-jutustaja ühe hetkega kohutavaks nõiaks-tulilinnuks moon-dab. See toimub mulle väga lähedal, sest lava

ei kasutada. Näitleja jaoks on spetsiaalne etendamispaik siinsamas minu juures. Samal ajal rahustab muusik lapsi ja palub neil istmete turvavööd sulgeda. Et teatritoolidel turvavööd ei ole, siis pole midagi parata — kahju küll, kui nüüd õnnetus juhtub, ei saa muusikamees midagi teha. Mul lastakse vaid pisut-pisut karta, siis saab hirm otsa, sest lummas lavapilt haarab mu jälle oma ilukurku.

“Miks see muusik kogu aeg neid kome sööb? Lapsedki hakkavad ju tahtma.”

Näitleja valgest kostüümist saab kinolina, kuhu peale tekivad pildid. Ja kui ta slaidi pealt Hansukese ja Gretekese kuu peale viskab, siis ilmub lae alla kuu, kuhu pilt kinni jääb. Kõik on armas ja tore. Ja tuulemasinaks on üks väike ventilaator. See paistab pärast välja ka, aga mis siis.

Loos Marjanist ja Rolfist on lavakujunduseks natuke tavaasuurest kõrgemad toolid, ja kõik. Kui suurt kasvu näitleja sinna peale istub, muutub ta hetkega lapseks. Ja valgust sätivad nad etenduse ajal ise. Printsip — nii palju kui tarvis ja nii vähe kui võimalik — tundub nende tööde puhul läbiv. Ainult see, kui palju just, on joonepealt välja mõõdetud ja sellest peetakse loomuliku kergusega kinni. Ja ei mingit efekti, või kui juba efekt, siis veel teine ja kolmas kohe otsa ning lõpuks pööratakse veel kõik naljaks kah.

“Kui keegi tahab piiritleda teatri *Gruppe 38* kvaliteediomadusi, on ta sunnitud kasutama selliseid sõnu nagu “poetiline”, “soe”, “humoorikas”. Kui soovida kasutada vaid ühte sõna, mis iseloomustaks *Gruppe 38* viimaste aastate tööd, sobiks selleks ehk *underplayed*. *Gruppe 38* räägib nii vähe ja nii väikesest asjadest, et risk neid mitte mõista peaks olema õieti väga suur, kuid on vastupidi — arusaadavus kuulub olemuslikult selle teatri-trupi lavastuste juurde. *Gruppe 38* puhul on väga tähtis see, et nad töötavad provintsis: piirkond, kus nad mängivad, loob nende tööle lisaväärtuse. Nende lokaalsus on globaalse tähendusega. *Gruppe 38* mängib nii lastele kui ka täiskasvanuile, kuid täpsem oleks ütelda, et nad mängivad inimestele.” Nii kirjutatakse *Gruppe 38* kohta Taani teatrientsüklopeedias.

Mitte kunagi valetada!

Zeal Theater ja “Stones” Austraaliast. Tõsilugu kahest Melbourne’i poisist, kes loobivad silla alt läbisõitvaid autosid kividega.



Austraalia trupi lavastus “Stones”: lugu kahest poisist, kes põhjustavad autoavarii ja ühe inimese surma (Tom Lycos ja Stefo Nautson).

Õnnetuseks põhjustab üks kivi autoavarii ja autojuht saab surma. Nad annavad end üles. Järgnev uurimine kestab pool aastat, järgneb kohus, kus poisid mõistetakse õigeks, arvates, et eeluurimisevintsutustega on poisid oma karistuse kätte saanud. Lõpuepisoodis seisab poiss, kes esimesena ise politseisse läks, taas sillal. Miskipärast tekib tunne, et ta kaalub tõsiselt, kas hüpata alla või mitte. Selline lugu vaatajale alates kümnendast eluaastast.

Mängiti võimlas. Vaatajad istusid poolringis ümber mängupinna. Laval oli kaks pukki, mille peale asetatud redel, tagaplaanil võimendid ja kaks elektrikitarrit.

Dramaturgiks, lavastajaks, muusika autoriks ja näitlejaiks olid kaks meest: **Tom Lycos** ja **Stefo Nantsou**. Nad alustasid kitarridega. Pilli mängida nad oskasid, soolod olid vinged. Need mehed äratasid usaldust. Millegipärast tulid meelde Beavis ja Butthead. Kitarre kasutati etenduse jooksul veel tuule tekitamiseks ülal sillal ja mõni lugu mängiti ka siis, kui tegelase hinges midagi sarnast kõlas. Redelist sai sild ja kõik muu, mis vaja, näitlejad esitasid nii poisse kui ka politsei-

nikke. Ka see oli sisuline lahendus, ka need politseinikud olid samasugused sellid olnud. Lugu kulges tempokalt ja mitte kuskile toetuvat redelit mööda lae alla ronimine sundis hinge kinni pidama. Vahepeal kanti tegevus publiku hulka. Kui kassi põletati, tekkis mõte kellelegi publiku hulgastki tuli otsa panna. Seda tegid muidugi poisid. Politseinike omavaheline vaidluski, et mida poistega ette võtta, kas peaks nad kolooniasse saatma või mitte, kandus publiku sekka. Oli nii jah- kui eiotsuseid, mida pakkusid välja nii lapsed kui ka täiskasvanud. Vaatajale otse põue pugemine, et mis sina arvad, toimis, sest näitlejate mäng oli super, me olime neid armastama hakanud. Jälle juhtus nii, et headel näitlejatel ei lähe laval suurt midagi vaja. Selline autoriteater otsast lõpuni. Teatritükk tõsielujuhtumist, mis oleks vabalt võinud ka Eestis toimuda.

Suzanne Osten:

“Milline võiks olla meie teater tulevikus? Eks see unistus ole utoopiline: laval võib teha kõike! Lõpetada mäng, kui see tundub mõttekas; jätkata, kui see meile meeldib. Õelda lastele: meie ei taha enam kauem mängida, võib-olla ajaks hoopis juttu? Et ei oleks kohustust midagi kohustuse pärast teha, ainult mängida kokkulepitud olukordi, eirates publiku võimalikke põlgusavaldusi. Teha tähelepanekuid, aga mitte moraliseerida. Vestelda oma publikuga nii, et see oleks emotsionaalselt veenev, ja alles siis, olukorda valitsetes, öelda: me ei aksepteerime seda. Jõuda nii kaugele on unistus. Mitte iialgi olla häbistatud ei laste ega täiskasvanute poolt. Mitte olla ära kasutatud. Mitte teha nalja, kui me seda vihkame. Mitte kunagi valetada. Mitte kunagi pakkuda midagi kohustuslikku või halba.”

August 1999

Aare Toikka sõitu festivalile “Augenblick mal” toetas Kultuurkapital, Eesti delegatsiooni osavõttu lasteteatrite kongressist Tromsø Kultuuriministeerium, Eesti Kultuurkapital ja Põhjamaade Ministrite Nõukogu.

LÕHUTUD LAVA

Teater meediaajastul

XX sajandi lõpu teatrit näikse vaevavat mõnetine eksistentsiaalne kriis, raskused enese olemuslikul defineerimisel ja ebamäärane roll tänapäeva kultuurikontekstis. Meedia-keskkond oma visuaalsete dominantidega on saanud teatri paratamatuks mõjuteguriks, olgu otseselt (uued väljendusvahendid laval), kaudselt (esteetiliste normide teisenemine) või vastandumisvõimalusena. Lavateosesse kaasatud tehniline meedium toimib alati vähemalt kahel tasandil — kõigepealt kunstilise terviku komponendina (koondumispunkt, vahetu aegruumi antipood, mõtestaja, lõhkuja) ning samas teatri kui kultuurinähtuse filtreerijana.

Teatrietenduse esmane printsiip, kohalolu, vajab virtuaalse reaalsuse kõrval pidevat ümbervaatumist. Uute meediumide toomisega lavale on teater sattunud ristteele. Tegeldes vaid enesevaatlusega, seades ainuvalitsejaks inimese ning eirates ümbritsevat, saab sellest marginaalne ning sektantlik harrastus. Jättes inimese ohjeldamatu piiride laiendamise käigus tähelepanuta, hajub keskpunkt ja hävib teater oma ajaloolises tähenduses. Võimalusi on igasuguseid. Kehade ja kujutiste piirilal balansseeriv nüüdisaegne paljувahendiline teater loob ehk ühe viimase kunstilise terviku, mis võimaldab inimese ja meediami suhteliselt võrdväärset kontakti ja koostööd.

Analüüsides selliseid kooslusi viimase kolmekümne aasta eesti teatris, selgub, et formaalse kõrval sisulist tervikut sageli siiski ei ole. Programmilises võrdväarsuses peituvad omad ohud; üks komponent (antud juhul ekrani- ja kujutiste) jääb paratamatult illustratiivseks, erinevad reaalsused toimivad suletult ilma ühendava lülita, kogu lavastus põhineb uudsete leidude ja tehniliste võimaluste eksponeerimisel *etc.* Esmajoones ilmneb aga selge lahknevus filmi- või videolõiku üsna formaalselt kaasava traditsioonilise lavateose ning multimeedialavastuse vahel, kummagi struktuur ja ruumikontseptsioon on põhimõtteliselt

erinev. Eesti teatriilma väiksus, materjali napus ja piirjoonte ähmasus õigustab siiski mõlema arenguliini kompleksset käsitlust.

Pinnas

Käesoleva sajandi esimese poole eesti teatrikujundus lähtus suuresti maallitraditsioonist, lavapildi, mitte lavaruumi loomise eesmärgist. Esimesed teatrikunstnikud spetsialiseerusid ümber kujutava kunsti hariduse baasilt või tegelesid teatriga muu loomingu kõrval. Niisiis oli projektsioon oma kasutamise algjärgus tõenäoliselt võrdlemisi illustratiivne element, mitte eriline ruumisuhete komplitseerija. Seda enam, et tihti kasutati projektsiooni puhtpraktilistel eesmärkidel, vastavate tehniliste vahendite olemasolul oli see kaugele odavam kui iga kord uue lava püstitamine. Nii teatriruumi ümberloomine kui ka tehnilise meediumi mõtestatum kasutamine laval algas Eestis 1960. aastate tinglikus teatris.

Mõnevõrra üllatuslikultki ei toimunud esimene ulatuslikum filmieksperiment Tartu noorte radikaalide initsiatiivil, vaid Voldemar Panso pöördumisel senisest sootuks erinevasse, popkunsti põhimõtetega kokku kõlavasse laadi. 1967. aastal ENSV Riiklikus Noorsooteatris koos Mari-Liis Külaga lavastatud "nailonrevüü kunstluule, informatsiooni ja filmiga" kandis pealkirja "**Sina, minu aeg**" ning viimasega see ka aktiivselt suhtles. "*Revüü, milles liituvad muusika, tants, deklamatsioon, faktiline informatsioon, film, sügavamõttelised vestlused ja tsitaadid, paatos ja iroonia. Revüü, mille eesmärk on mõjuv ülevalde meie ajast ja tema arvututest kontrastidest.*" (Tobro 1967:2) Lavastusele heideti ette visuaalse ja tekstilise informatsiooni liiga suurt mahtu ja sellega kahanevat väärtust, suhte-ja seisukohapuudust, tähtsa ja vähem tähtsa võrdsustamist. Kui tõesti nii, siis valitses popi-ideoloogia (olgu tegijate teadvustatud, refleksiooni kaudu saavutatud või kogemata ehk eesmärgile vastandlikultki tekkinud) peale visuaalse külje ka lavastuse sisemist struktuuri ja mõttelist tervikut. Nenditi filmi paratamatut dekoratiivsust elava etenduse taustal, kuid kahtlemata oli see oma ajakajalisuse ja avatuse poolest sisulisem mitmeteski hilisematest katsetustest. "*Esmakordselt kasutamisest tingitud konarused aga ei tähenda veel, et filmi siinteetilisel rakendamisel teatrietenduses puuduksid perspektiivid.*" (Tobro 1967:2)

Omamoodi märgib filmi toomine eesti teatrisse nimelt kuuekümnendate lõpul tühja, miinimumini puhastatud lava uut laadi täitumist. Avanemine publiku suunas tähendas ühtlasi avanemist kõigile teistele ruumidele ja nende loomise vormidele. Skematiseerimine on kahtlemata üldistav, kuid arenguliin 1960. aastate teatri tühjast ruumist 1970. masinastatud ning järgneva kümnendi plastilise, eneseküllase keskkonnani annab võimaluse järgida orgaanilist liikumisjoonist ja eritleda ekraanikujutise toimimisviise. Tühjale lavale toodud filmilõigu puhul suhtlevad eelkõige ruumid, esimese hajuv ja teise küllastunud keskkond. Konkreetse ruumi tinglikkus toetab teisese ehk ekraanireaalsuse mõju, kujutise tekitamise mehhanism iseenesest on määratud varju jääma. Tehnitsistlikus lavamasinas esindab aga ekraan kõigepealt iseennast kui märki (ajastu, ideoloogia, võim), oma suhet ülejäänud lavastuse komponentidega, ning alles seejärel hakkab toimima sealt edastatav visuaalne informatsioon. Küllastunud lavaruumis funktsioneerib filmikujutis rohkem või vähem väljaspoolsest, metataseandil (olgu raamina, koondumispunktina, repliigina, dokumentaalse konteksti või teatava irrealse dimensiooni loojana).

"*Vähe on inimesi, kellele film ei meeldiks, või kes ei tahaks filmi teha. [- -] Üheks võimaluseks filmi teha oli filmi sulatamine etendusse. Olime lugenud tšehhi katsetet, iseäranis "Laterna magica" ja Radoki "Viimaste" lavastusest. Meiegi plaanid olid algul võrdlemisi suurejoonelised: film üle kogu lava, tegelased sulavad filmi, mängivad filmile vastu jne.*" (Unt 1997:143) Eelnev lõik kommenteerib Evald Hermaküla 1970. aastal "Vanemuises" valminud lavastust "**Südasuvi 1941**". Kui film nn sotsiaalse kõlajõuga teatris toob paratamatult meelde teatava deklaratiivsuse, traditsioonilise argumenteeriva või võõritava laadi, siis "Südasuve" puhul näis see töötavat siiski pigem emotsionaalse, psühholoogilise tegurina, mitte abstraktsete ühiskondlike konfliktide võimendajana. Vaatamata filmitud situatsioonide kohatisele sümbolismile ja melodramaatilisele (porri uppup haavatu, XIX sajandi romantilises kostüümis neiu sõdurit sõtta saatmas, valges kleidis tütarlaps põlenud maja ees põlenud raamatut lugemas) mõjus tervik väidetavalt siiski rahulik-eepiliselt, rõhutatult kuivasjalikult ja objektiivselt. (Rähesoo 1995:67) Vaheatus lavaruumis sündiv talitsetus ja tinglikkus pidi looma ül-

distavama, distantseerituma tasandi konkreetse ja küllastunud filmikujundi kohale.

Filmi tulek eesti teatrisse langes niisiis ajaliselt ühte 1960. aastate lõpu/ 1970. alguse Hermaküla ja Toominga teatrimurranguga. Vastuolu mängulise rituaaliotsingu ning meediakultuuriga seotud teatrvormide vahel on väiksem kui esmapilgul paistab. Teatri pealiini kõrval või vastupidises suunas liikuva laadid on alati suhteliselt marginaalsed ning seetõttu tihti (erinevustest hoolimata) põhimõttelise ühisnimetajaga haaratavad. Teenivad need kõik ju lõpuks üht eesmärki — et teater oleks rohkem teater, visuaalseid ja ruumilisi kujundeid loov etendus, ning et teater oma olemasolu mõtestaks, end teadvustaks. Eelnevaga pole loomulikult tahetud öelda, nagu väljendaks iga filmi- või videoekraan laval mingit alternatiivset suundumust. Kaugeltki mitte, enamasti mitte. Kuid eksisteerib suur erinevus kaasaja ning 1960. aastate lõpu teatri vahel. Siis märkis film laval (ükskõik millises funktsioonis või mis eesmärgil) eesti teatri kontekstis tõesti uuendusmeelsust juba üksnes oma olemasoluga.

Multimeedium. Inimene

1976/77. aasta hooaega kajastavas "Teatrimärkmikus" (1979) tutvustas Leonhard Lapin (siinsele laiemale publikule ilmselt esimesena) multimeedialavastuse ideestikku ning võimalusi ja lõpetas artikli retoorilise küsimusega: "Kes teeb esimese proovi?" Akadeemilisest teatrist (isegi mitte selle mäsuumeelsemast tiivast) katsetajaid ei paistnud. Avalöökk tuli anda Lapinil enesel.

"Multimeedium on eelkõige audiovisuaalne vaatamäng, mis sisaldab endas kõiki põhilisi kaasaegse kunstikultuuri kogemusi ning meetodeid, olles tehnika suhtes positiivselt orienteeritud. Multimeedium kui objekt ja kui kunst peab end tehisllooduse lahutamatuks osaks, tema vahendid kasvavad moodsast linnast, tööstusest, teadusest — laiemast ökoloogilisest süsteemist, milles inimene ja tema teadvus etendavad vaid teatud rolli." (Lapin 1997:67) Inimese redutseerimine objektiga võrdväärseks komponendiks loob olulisima kontseptuaalse erinevuse multimeedialavastuse ja traditsioonilise näitlejakeskse teatri vahel. Viimane ei tunnista kuigivõrd visuaalsete kujundite iseseisvat ja inimeseväliselt eksistentsi laval.

1980. aasta Moskva olümpiamängude kultuuriprogrammi raames, rahvusvahelisest tähelepanust tingitud kunstipoliitikat koordineerivate institutsioonide hetkelise vabameelsuse toel valmis Noorsooteatris Johannes Vares-Barbaruse luulel põhinev Leonhard Lapini lavastus "Multiplitseeritud inimene". Kõnealuse teosega uue polümeediaalse lavavormi introductseerimine eesti teatrimaastikule pikaks ajaks piirduski. Kuuldavasti planeeriti küll järgnevaidki analoogilisi katsetusi, kuid realiseerida neid enam ei õnnestunud. Nii jäi lavastus rohkem kui kümneks aastaks üksikuks ja edasiarendamata teetähiseks. Sarnaselt ideoloogiliselt aluselt jätkas alles Peeter Jalakas 1990. aastate alguses.

Lapini kunstnikutaustastki nähtub, et "Multiplitseeritud inimese" orgaanika ei seostunud kuigi tihedalt oma aja eesti teatri-pildiga, vaid kõlas pigem kokku kujutava kunsti arenguliinidega ja viitas kaasaegsete rockkontsertide esteetikale (Kaarel Kurismaa kineetilised objektid, slaidid, visuaalsed efektid ansambli "Mess" esinemistel). Taas oli tegemist XX sajandi alguse avangardteatri arenguskeemiga, kus teater ei funktsioneeris mitte sõlmpunktina, mis kaasab aktiivselt teisi kunstiliike, vaid pehme pinnasena, kuhu projitseeritakse väljastpoolt tulnud ideed.

Lavastus ühendas vahetu inimhääle ja mikrofoni, megafoni, ruupori kasutamisel tekivad modifikatsioonid magnetofonilindilt tuleva teksti, süntesaatorihelide ja tehnilisestliku müraga (raadiod, telerid, kirjutusmasin, filmiprojektor). Helide ansamblile sekundeerisid sama laadi visuaalsed kujundid: metallist ja puidust lavakonstruktsioon, geomeetriselised kostüümid, telepilt, projektsioon, laserkiir ning tervikut organiseeriv valgusrežiim. Vares-Barbaruse teksti kaudu esitati muundumiste protsess nn geomeetrisest olendist sotsiaalse ning seejärel multiplitseeritud inimeseni. Arenguteed ilmestasid mobiilsed kostüümid: algsetest geomeetrisest monstroomitist said lõpuks lihtsas valgusriides näitlejad. Nii näis teost kandvat siiski suuresti humanistlik paatos, idee inimesest, kes oma kohaloluga ülendab masinatatud keskkonda ning ühtlasi tõuseb selle kaudu ise uuele (enese)tunnetuslikule tasandile. Tehniline arsenal lõi kujutelma kõikehaaravast, kuid piiritletavast (ja seega vastandumist võimaldavast) üksusest, mida on võima-

lik n-ö hermeetiliselt läbida. Nimelt see eris-
tabki Lapini lavastust tänapäeva multimeedia-
teatrist, mis vaatleb virtuaalse reaalsuse poolt
ümber struktureeritud keskkonda paratama-
tusena, mis kestab enne ja pärast etendust,
millele ei saa vastanduda ega sellest väljuda.

Eksperimendi retseptioon eesti publi-
ku hulgas jäi veidi ebalevaks, kahetiseks.
“*Multipliseeritud inimene*” osutas veel üht teatri-
tegemise võimalust, millega aga ei taheta sugugi
sedastada, et niitüd peaksid ka teised teatrid muud-
kui multimeediume tegema hakkama. Ühest selle
laadi heast näitest peaks esialgu piisama.” (Reiljan
1981: 2) Võimalus ei realiseeru osutamises,
vaid kasutamises. “*Ja seepärast jääbki meil üle
loota, et saame näha uutki multimeediumi, näha ja
siis juba põhjalikumalt võrrelda.*” (Kangur 1981:
2) Oodata tuli kaua.

Dokument. Fiktsioon

Dokumentaalse ainese käsitlemisel
teatrilaval pole midagi lihtsamat kui taotleda
filmi- või videolõigu lisamisega teatavat au-
tentsuse oreooli ja saavutada ülim triviaalsus.
Siin pole tihti enam tegemist erinevate kunsti-
liikide koostöö, ruumisuhete komplitseeri-
mise, avatuse või muu kontseptuaalsega, vaid
otsekui teatri alaväärsustundega nii filmi kui
reaalsuse ees. Atmosfääri kujundajana, lava-
tegelaste konteksti asetajatena funktsioneerivad
dokumentaalkaadrid suurepäraselt. Lei-
dub aga ka veidi nihestatumaid (sisulisemaid)
kasutusviise.

Laiem tendents näib olevat suurte
(elu)lugude jutustamine fragmentaarses
revüülaadis. Noorsooteatris 1985. aastal esi-
etendunud Raimond Valgre elukäiku käsitle-
vas lavastuses “*Valge tee kutse*” (lav Kaarel
Kilvet) markeerisid filmilõigud peaaegu ent-
süklopeediliselt ajajärgu olulisemaid piirjooni,
parameetreid, murdepunkte. Ekraanile ilmu-
sid kaadrid kultusfilmist “*Maipäevad*” ja
1930. aastate kroonikaist kuni Vene vägede
sissemarsini Tallinna ja Georg Otsa esituses
“*Saaremaa valsini*”. Pelgale illustratsioonile
lisandus aga vähemalt üks huvitav nüanss, iga
filmilõigu ajal võtsid näitlejad toolid ja mood-
ustasid publiku esimese rea, asetades end
seega samamoodi vaatleja, eemal- ja väljas-
pool olija positsiooni, viidates 1930. aastate
moodsa elulaadi juurde kuuluvatele kinokü-
lastustele ning sõjajärgsele illusoorse tegelik-
kuse produtseerimisele toetuvale ideoloogias-

mehhanismile. Samalaadsel ülesehitusel (fil-
mikatkendite ja muusikapaladega pikitud
lühinumbrite rida koos raamiva jutustaja-
tasandiga) põhines “*Vanemuise*” lavastus
Marlene Dietrichist (“*Marlene*”, lav Jüri Lu-
miste, 1996), siin lisandus veel teatri tehnilise
baasi edenemisest kõnelev lavategevuse paral-
leelne projitseerimine ekraanile.

Omaette teema moodustab film kui fik-
tiivne dokument, topeltsimulatsioon, mis ko-
halolevale fiktsioonile (lavaruum) “*tөлuse
paine*” lisamise asemel igasuguse autentsuse
kahtluse alla seab. Odessa juutidest ning nen-
de kadunud maailmast rääkiv “*Loojang*” Pee-
ter Simmi lavastuses (“*Ugala*”, 1997) toimus
teadlikult segiaetud tõelustasandite printsiibil.
Ülimalt realistlikku lavamaailma täiendasid
dokumentaalkaadrid, mis pidanuksid näita-
ma Odessat, kuid esitasid hoopis suvalist,
kindlate paikkondlike tunnusteta linnamil-
jööd, lisasid sellele lavastuslikke lõike ja löid
lõpuks ühtse ruumi publiku kodulinna Viljan-
di vaadetega. Niisiis avarus näiliselt peen-
susteni konkretiseeritud lavasündmuste toi-
mumiskoht lõputuks, määramatuks ruumiks.
Simmi filmirežissööri kogemusele mõeldes
näis “*Loojang*” oma täpse ja modelleeriva val-
guskujunduse ning pahupidipööratud doku-
mentalistikaga süüvivat pigem ekraanireaal-
suse ja -illusiooni kui spetsiifiliselt teatrit
puudutavasse problemaatikasse.

Filmi otsese kasutamisega liituvat lav-
vastuse filmistamist, puhtaid misanstseene,
selge kontuuriga kujundeid täheldati teise-
gi režissööri, Mark Soosaare teatrikatsetuses
“*Linnud*” (“*Endla*”, 1984). Kaadrid Soosaare
lühifilmist “*Viimne rahu*” (tühja suurlinna
metroojaam, väljakud, kõrghooned, laibad
tänavail) esitasid apokalüptilise nägemuse
tsivilisatsiooni hukust, juhataades sisse lavaloo
ühiskondlike normide kokkuvarisemisest
pärast tuumakatastroofist häiritud lindude
rännakut. Film kui läbitud hetke talletaja,
talitseja, valitseja omandas lisaks müstilise
tulevikupeegli oreooli, võime vahendada ja
luua järgnevaid aegu, anda nende kaudu
täendus käesolevale. Kaameraobjektiiv kui
nägi, teadvustaja visualiseeris lavastuse
eetilise printsiibi. Kuigi tegemist oli samuti
omamoodi fiktiivse dokumentaalsusega, töö-
tas see oluliselt teises võtmes kui Simmi puhul,
sisestades lavaruumi ehk tõstes selle kohale
teise (esmas?) reaalsuse kui sõlmpunkti,
moraali, lahenduse.

Ilmekamaltki täitis ekraanikujutis sõnumitooja rolli Noorsooteatri 1983. aasta lavastuses "Härä Amilcar" (lav Rudolf Allabert). Teleekraani vahendusel kõlav kõne armastusest ja sõprusest olnuks vahetu lavadialoogi osana mõeldamatu või vähemalt üldisest tonaalsusest väljalangev, kahestudes seega paatoseks ja irooniaks, ülevaks ja banaalseks. Maskeerumine-demaskeerumine ning lavastuse "mäng mängus" printsiip komplitseeris esmase ja metatasandi vahetunde, võimaldas vastavalt vaatenurgale ja sündmuste käigule erinevat interpretatsiooni. Televisioon massikultuuri ja sügavate sõnumite kadumise ajastu sümbolina toimus ühtaegu nii idealistliku kõrgema reaalsusena, totaalse illusioonina kui iseenese naeruvääristajana.

Pilk. Sisselõige

Dubleeritud ja topeldatud kohalolu loodavad positsioonimuutused ning tähendusnihtked moodustavad ühe levinuma võttestiku kaasaja teatri enese- ja illusiooniana-lüüsis. Olulisimaks mõisteks kujuneb seejuures vaatamine — keha ja keskkonna fragmentariseerimine, pilgu võim(endamine) ja simulatsioon, üleminekud vahetult vahendatu-sele ja vastupidi.

"Näitleja näitab ja vaataja vaatab ehk Illusioon" (lav Mati Unt, Eesti Draamateater, 1996) kujutas enesest omamoodi vaatamise mängu, vaatamängu, topeltmängu kvintessentsi. Lava paremas servas seljaga publiku poole istuva ning maagi esilemanatud võlu-pilte vaatava näitleja nägu projitseeriti suurendatult tagaseinale, väiksemgi miimiline reaktsioon laval toimuvale võimendus suurejoone-liseks paralleeltasandiks. Vaatamise mängust raamitud võlupildid osutusid finaalis teatriks, järjekordseks illusiooniks, fiktsiooniks. Eten-damiskunsti mõiste lõputu lahtilõhkumine ja uuesti kokkupanek näib olevat 1990. aastate lavastuste kinnismõtteid. Väidetavale teatri kõrvalejäämisele tänapäeva laiematest kultuuriteoreetilistest diskussioonidest on selline enesekeksus ja -kaemuslikkus ilmselt nii põhjus kui tagajärg.

Repliigi vaatamise-näitamise suhtele ja suhtelisusele sõnastab Ain Mäeotsa lavastatud "Bluff" ("Vanemuine", 1998), luues ühtaegu ümber dokumentaalsel ainesel põhinevat nn ajaloo näitelava ja esitades kahekordselt fik-

tiivset "lava laval", etendusesisest teatri-mängu. Topeldatud kunstilises ruumis on "teater teatris" stseenide publikuks lava tagaseinale projitseeritud kaadrid konkreetse etenduse vaatajatest, kusjuures näitlejad asuvad tegeliku publiku poole seljaga. Vastu-võtja vaatepunkt pendeldab lava ja saali vahel, kes satub istuma "kopeeritavasse" alasse, muutub peegelifektist sündinud topeltpub-likuks.

Mati Undi "M. Butterfly" (Eesti Draa-mateater, 1999) on vaatleja asemel ekraanil näitaja, ühtaegu sündmuses aktiivne osaline ning kommenteerija. Peegil nagu ekraanilgi on alati raam, refleksioon eeldab elementaar-setki piiritlemist, defineerimist. Kui meheks osutunud naine pääseb vahendatud reaalsusse, end teadvustavale ja loovale pildilisele tasandile ehk ekraanile alles pärast oma soolise kuuluvuse tunnistamist, ärgitab see kahtlemata feministlikke tõlgendusi, mis on lavastuse peateema seisukohalt siiski sekun-daarsed. Ida ja Lääne tunnetuslikku, kultuuri-list, sotsiaalset konflikti illustreerivad võlts-atmosfääri ja -kujutelmata produtseerivad ida-maised kitsvideod. Kogu tervikut hõlmava nihestuse tekitavad kaadrid David Cronen-bergi (omakorda dokumentaalsele ainesele toetuvast) samanimelisest filmist.

Kirjeldatud teoste mosaiikne aja- ja ruumistruktuur toimib suuresti konkreetse koha ja käesoleva hetke baasil, läbi pideva refleksiooni sündiva suletud ringi. Teist laadi nihked tekivad eneseküllasusest väljamur-dmisel, rohkem või vähem eraldiseisva aeg-ruumi sissetoomisel juba omaette tervikuna funktsioneerivasse lavastusse.

Isemoodi fenomeni eesti teatri filmi-kasutuse praktikas lõi Mikk Mikiveri "Hullu-meelne professor, tema elukäik" (Eesti Draa-mateater, 1997), kus staatilisi, igasugusest teatraalsusest puhastatud misanstseene lõh-kus ja raamistas nn filmitegemine ning rütmis-tasid juba ülesvõetud kaadrid, välivõtted laval oliaist, omamoodi unenäolised panoraamid. Vahelõiked sulasid vaatamata hetkelisele võõ-ritusele lavastuse orgaanilisse tervikusse ning pigem intensiivistasid kui distantseerisid põhiliini. "Hullumeelne professor" rääkis ajast ja näitas aega, peatades ja taasluues ekraanile projitseeritud hetki. Esmalt kulgesid lineaarne lavaaeg ja tsükliline filmiaeg ühtmoodi üha algusse naastes, üks ei reetnud oma kaduvust (edasiminekut), teine ei toi-

minud veel motoorse kordusena. Terav lahkemine leidis aset alles lõpuosas. Filmihetked jäid korduma pärast lavaaja lagunemist, kuid kaotasid oma iseseisva ruumi, viidates läbi fragmentide vaid selle kunagisele olemasolule. Teose puhul tervikuna ei tulenenud lavaruumi filmilikkus tavapärasest erinevalt mitte tempost, montaažiprintsiibist, võimsast visuaalsusest, vaid vastupidi äärmisest intiimsusest, pidevast "suurest plaanist". Eemal igasugusest efektitsemisest, tehnika demonstreerimisest ja küllastunud kujundiloomest, jääb "Hullumeelne professor" oma rõhutatult eraldi seisvate lava ja filmi aegruumiga ometi nende üheks mõtestatumaks ühendajaks akadeemilises eesti teatris.

Hoopis teistsuguse repliigi tehnilisele meediumile lavaruumis ja reaalsuse-illusiooni temaatikale loob vaid hetke vältav filmilõik Hendrik Toompere jr lavastuses "Armastuse leiutajad" (Eesti Draamateater, 1998). Kunstilisse ruumi, kus segunevad müstiliseks tervikuks teispoosus ja XIX sajandi hääbuv "vana maailm", projitseeritakse kaader vendade Lumière'ide "Rongi saabumisest La Ciotat' jaama", esialgu veel laadalõbustusena eksponeeritav märk saabuvast uuest kultuurist ja uuest reaalsusest.

Kujutis. Kohalolu

Ajalis-ruumilist kujutist vahendav ekraan laval lõhub tervikliku keskkonna, dubleerides kõiki selle olulisemaid kategooriaid peale vahetu füüsilise kohalolu. Ekraanireaalsus asub väljaspool lavaruumi ja ei pruugi viimasega otseselt seostuda, kuid paneb enesest sõltuma suhted ja tähendused tervikus. Filmi- või videokujutise fikseerituses peitub siinkohal tema võim. See esindab olevat vastandina alles sündivale. Kui kahest paralleelsest tasandist peab üks end teisele kohandama, siis kahtlemata pehmem ja püsimatum.

Teisalt on mehaanilise kujutise suletus tema nõrkus. See võib küll ümber vormida väljaspoolset, kuid mitte iseenast. Tähdendusel, mis filmi- või videoreaalsus saab seoses konkreetse situatsiooni ja keskkonnaga, ei pruugi ühtida tema seesmisest struktuurist tekkivate tähendustega. Mis veelgi olulisem — lavastuses kasutatav filmi- või videolõik on tihti peale valminud ainult antud teose jaoks ning ei oma mingit iseseisvat mõtestatud eksistentsi. Keha, kujutis ja kontekst toimivad

pidevas vastastikus mõjuväljas, dominandid määrab juba konkreetne lavastus.

Von Krahli Teatri ja "NYYD Ensemble'i" koostöös sündinud "Olivia meistriklass" (lav Peeter Jalakas, 1997) kõneles inimkeha reaalseerumisest, talletumisest, lahustumisest kujutises ning emantsipeerumisest viimase kaudu. Videokraan tõlkis kujutava kunsti oma keelde, sellele projitseeritud maalid hakkasid elama, tegelased sisenesid lavaruumi ja läksid jälle tagasi pildile. Finaalis analüüsis maalist sündinud ning siis sellelt maha astunud muusa iseenese kujutist kui skeemi anatoomiaõpikust. Keha kulgemist vaatlev liikumisjoonis algas niisiis tõelusest, läbis keha "ülendamise" (uuestiloomise) kunstis, realiseerumise uues tegelikkuses (reproduktsoon, filmikujutis) ning jõudis lõpuks kõige esmase (tõelisema?) füüsilise eksistentsi teadusliku määratluseni. "Olivia meistriklass" esindas üht vähestest teostest, kus uus meedia laval oli samaaegselt sisuliselt põhjendatud, visuaalselt efektiivne, ning mis peamine, sündiv tervik suutis teatri enesevaatluse vaeva suubumise asemel käsitleda hoopis laiemalt aktuaalset temaatikat.

Vahetut ja vahendatud kohalolu kaasavate lavastuste põhimõttelisemad kategooriad "sees" ja "väljas", "siin" ja "mujal" saavad oma tähenduse eelkõige seoses vaatajaga. Seejuures ei kehti need sugugi üheselt ja vaieldamatust loogikast lähtudes ("sees" ja "siin" on lava, "väljas" ja "mujal" ekraan). Filmi psühholoogiline lähedus vastandina lavaruumi (lõpuks mitte kunagi päriselt kaduvale) "neljandale seinale", tõepära vastandina tinglikkusele loob publiku tihedama kontakti nimelt vahendatud reaalsusega, mõlemad asuvad vahetust kunstilisest ruumist väljaspool, seega sarnasel positsioonil. Kui aga ekraanikujutise kasutamine põhineb "teater teatris" efektil, aitab see teisalt kaasa vaataja samastumisele siin ja praegu toimuva etenuse osalistega, õieti muudab lavategelased hetkiti publikuks (kuigi teisel tasandil, võrreldes saalisviibijatega). Pilk ühendab.

Janus Rohumaa "Noorema Edda" (Tallinna Linnateater, 1998) videoprojektsioonid (lõigud Ingmar Bergmani "Seitsmendast pitserist", Leni Riefenstahli olümpiafilmist *etc*) töötasid traditsioonilises võtmes aknana väljaspool lavaruumi, kuid lisanüansina polnud see "mujal" mitte antud kunstilise ruumi võimalik laiend, vaid mosaiik juba tuntud, pea-

aegu ikoonilise väärtuse omandanud kunstilistest ruumidest. Rohumaa ilmumine ekraanile John Lennoni ehk päästja kujul (jälle "suur sõnum" vahendatud reaalsusest!) kinnitas lavastaja üheaegset kohalolu ja distantseeritust näiliselt isekulgevast etendusest.

Hoopis olulisem lavastuse vaatamisel tekkinud tähelepanek puudutab aga eesti teatris peaaegu omaette arenguliiniks kujunevat müüdi, muinasloo tõlgendamist nüüdisaegse visuaalse kultuuri vahenditega, eelkõige kasutades arvutimängu põhimõtteid ja esteetikat. "Noorema Edda" puhul on paralleel ehk veel vägivaldne (õieti ei pruugi see sündida teadlikust suunitlusest, vaid lihtsalt müüdi ja arvutimängu struktuuride sisulisest identsusest), kuid seoses teiste samaladsete lavastustega siiski võimalik. Tervikut rütmistavad korduvad motiivid, tsüklikuline aeg, sarnased, kuid aste-astmelt keerukamaks muutuvad situatsioonid (*resp. levelid*) ja tegelaste kindlalt piiritletud karakteristika loovad selge analoogi müüdilise ja virtuaalse reaalsuse mängupaikade vahel. Lähtudes küll konstrueeritud, mitte pärimuslikust narratiivist, kuid sisaldades siiski peamisi müüdistruktuuri elemente, rakendab arvutiesteetikat kõige kindlakäeliselt Andres Noormetsa "Üks mees. Rohe-line" ("Ugala", 1998), mõnevõrra ka "Mere-maa võlur. Päeva kaldad" ("Ugala", 1999). Vastandina esimese pidevale ekraanil jooksvale tekstilisele kommentaarile loovad teise abstraktsed videokujutised hoopis erisuguse, assotsiatiivse, tunnetusliku tasandi. Staatilistes ja stiliseeritud tekstimahukates lavastustes näivad filmi- ja videolõigud terviku visuaalse intensiivistajana teenivat illustratiivset eesmärki selle positiivses tähenduses, sõna ja pildi paralleelsuse põhimõttel. Iseasi, kuivõrd selline kooslus igal konkreetsel juhul teatrilaval funktsioneerib.

Meediakultuur. Rahvusruum

Kui meedium on sõnum, esitab palju vahendiline kunst simultaanselt palju sõnumeid. Kui on palju sõnumeid, siis Sõnumit ei ole.

Transavangard teatris tähendab kõigepealt seda, et vaatajal lastakse jälle rahulikult oma kohal istuda. Teda pole vaja mängu tirida, rünnata, ümber veenda. Piisab sellest, et ta seal istub. Vaatamine tähendabki osalemist, seisukohta, teksti loomist. Multimeedialavastuse

mitmetasandiline ja fragmentaarne kujundi-voog eeldab publiku koondamisvõimet ja võimaldab erinevaid kombinatsioone. Vastuvõtja jäeti küll rahule, kuid täiesti iseeneese hooleks. Vaataja võim ilmneb vabaduses luua fragmentidest meelepärase terviku. Vaataja võimetus seisneb suutmatuses seda tervikut haarata või fikseerida. Vaataja vabadus on anda tähendusi. Vaataja õnnetuseks ei pruugi need midagi tähendada.

Pärast Lapini üksikut üritust on Peeter Jalakas esimene ja sisuliselt ainus multimeedialavastaja eesti teatris. Ühe kandvama liini Jalaka töödes moodustavad (olgu ootuspäraselt või üllatuslikult) folkloori ja rahvuskirjanduse klassikute ümbervaatamine uue meedia vahenditega, eelkõige "Eesti mängud. Pulm" (1996) ja "Libahunt" (1998).

"Eesti mängude" peategelane on arvutiekraan, sündmust juhib, jagab ja valitseb see, kes vajutab nupule, antud juhul lavastaja. Ometi kord ei ole ekraan laval võõrkeha või (pseudo)müstiline teine dimensioon, vaid (ehk liigagi näitlikustatult) ruumi lahutamatu osa. Kui ekraani poleks, poleks lavastust. See eristabki Jalaka teoseid kõigist varasematest eesti teatri katsetustest filmi ja videoga, isegi Lapinist. Ekraan alustab ja lõpetab, seal tulkakse ja sinna minnakse sõna otseses mõttes. Ekraanil luuakse sündmuspaik ja tegelased, vahetus lavaruumis toimuv võib seda vaid illustreerida, laiendada. Pulmamäng virtuaalse reaalsuse lävepakul, väljaspool autentset keskkonda, mõjub liigutavalt ning on kahtlemata kunstilise terviku oluline komponent, kuid selle jõuvali suubub enesesse. Ainus kontekstist sõltumatu reaalsus on arvutikeskkond.

"Libahundi" paatos põhineb erinevalt "Eesti mängudest" üheste vastanduste eitusel. Sedavõrd kaootiliseks fragmentariseeritud ruumis ei saagi õigupoolest midagi vastandada, erinevate meediumide pidevas ja paralleelses toimes võib küll tekkida tugevama pingeväljaga ristumiskohti, mis pole siiski piisavalt konstantsed, et nende abil suuri lugusid luua. Jalakas ei demonstreeri oma ideelis-tehnilist üleolekut materjalist ega traditsioonilisema interpretatsiooniga harjunud publikust. Jalakas kommenteerib, lõhub lahti, paneb uuesti kokku, kuid ei fikseeri. Võimalusi on mitmeid.

Suur ekraan, telerid, videokaamerad, seriaalitiitrid, viited ja paralleelid, võõritus ja

ümberütlemine, paroodia ja paatos märkivat *The Face*'i ja MTV esteetikat, mida tundmata polevat kriitik "oma ettevalmistusel suuteline sellest etendusest midagi kaalukamat arvama kui inimene tänavalt". (Laansalu 1998:15) Kaasaja popkultuuri ikoonid võivad küll toimida suunda näitava ja eneseküllase kõrgema dimensioonina, kuid neid ei saa tõsta väljapoole ei kaasajast ega popkultuurist. Vaevalt kuigi paljud lavastajad kasutavad uuel meedial põhinevat vormi sekundeerimaks *The Face*'ile või orienteerumaks trenditeadlikule kriitikule. Spetsiifilisemate (ehk elitaarsemate) eksperimentide kõrval eksisteerib teatrimõte, mis kõigele vaatamata pole loobunud teatri kui grandioosse, masse haarava vaatemängu, ühiskondlikult ja kultuuriliselt kaaluka institutsiooni ideest. Kui sel utoopial on vähegi väljavaadet, siis nimelt aktiivse suhtlemise kaudu tänapäeva publiku visuaalse kogemusega. Niisugusel juhul ei saa aga määravaks mitte selekteeritud ja piiritletud esteetilised normid, vaid just "inimene tänavalt".

Hüpooteesid XXI sajandi teatrist räägivad uusvormist, kus lihtsalt vaatamisest tüdinud arvtigeneratsioon tahab mitte ainult osaleda, vaid ka mängu valitseda. Kui publikust saab sündmuste kulgemise üle otsustaja, asendub etenduse liikumisjoon seest välja- poole (lava—saal) vastupidisega. Järelikult ei osutu määravaks lavastuse seesmine struktuur, vaid keskkond, kust tuleb ja mille toob kaasa vaataja. Mida rohkem teater kontakteerub ümbritsevaga ja kaasab uusi elemente, seda ähmasemaks muutuvad traditsioonilised normid ja reeglid, seda olulisemaks refleksioon — tegelikkuse, võimaluste, kujutelmade läbimängimine. Rituaali samastavast, identiteeti toetavast kollektiivsusest eristaks nn uut teatrit aga meediapõlvkonna individualism. Igaüks mängib iseenda nimel, asetab end keskkonda, mitte ei sula sellega üheks, seisab partneri vastas, mitte kõrval.

Ükski teatriavangardi vool ei ole kunagi muutunud konventsionaalse (olgu klassikalise või kommertsliku) teatri asendit lõplikult kõigutavaks pealiiniks (vastandina visuaalse kunsti arengukäigule, kus peaaegu kõik radikaalselt uus muutub varem või hiljem aktsepteerituks, ülistatuks, põlistatuks, igandiks). Seda rohkem jääb mänguruumi ja võimalusi uuesti algusse naasta. Uus meedia kui teatri antitees esindab seda, mida viimane ei ole ega saagi olla, ning sunnib teatrit täpse-

male enesemääratlusele. Uus meedia kui teatri paralleelvorm annab võimaluse laenatud esteetika kaudu proovile panna etendamiskunsti põhimõtteline eripära. Uus meedia kui teatraalsuse kultiveerija võtab teatrilt tema kurnatud ja devalveerunud vormi ning vabastab teda "kohustusest" olla rohkem või vähem midagi muud kui teater.

Meediakultuuri visuaalsete dominantide toomine lavale ei sünnita veel iseenesest sisulist kontakti nende loodud kultuuri- situatsiooni ja publikuga. Ekraanil loodav alternatiivne aegruum vajab etenduses funktsioneerimiseks mobiilset vastumängijat, tundlikku keskkonda. Pildi ja kujutise positsiooni ei kõiguta enam miski. Kõik sõltub teatrist.

Viited.

K a n g u r, Riina. Konstruktsioon. J. Barbarus ja L. Lapin. "Noorte Hää!" 1. III 1981.

L a a n s a l u, Andrus. Nägu aja pinnal. Õige nägu, muuseas! "Postimees" 8. IX 1998.

L a p i n, Leonhard. Multimeediumilt keskkonnale. Kaks kunsti. "Kunst", Tallinn, 1997, lk 67—69.

R e i l j a n, Reet. Längruudud, nelinurgad, parallelogrammid. "Õhtuleht" 7. III 1981.

R ä h e s o o, Jaak. Hermaküla ja Tooming. Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969—1994. "Ilmamaa", Tallinn, 1995, lk 62—74.

T o b r o, Valdeko. Sina, minu aeg. "Õhtuleht" 14. XI 1967.

U n t, Mati. Minu teatriglossarium. Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. "Ilmamaa", Tartu 1997, lk 117—158.

Anu Allas (s 1977) lõpetas 1999. aastal Eesti Kunstiakadeemia kunstiteadlasena. Avaldatu on katke tema bakalaureusetööst "Teater meedia- ajastul. Kujutis ja kohalolu."

RIHO PÄTS

26. VI 1899—15. I 1977

100 AASTAT SÜNNIST

Paljude õpetajate hulgast jäävad alati-seks meelde üksikud, kes ei lähe kellegagi segamini ega kustu mälestustes.

Selle eest, et ma konservatooriumi astusin ja et minust muusikaõpetaja sai, olen tänu võlgu oma pedagoogiumi muusikaõpetajale Riho Pätsile. Ühel päeval kutsus ta mu õpetajate tuppa ja rääkis, et vastavatavas konservatooriumis (1944) alustab tööd ka muusikapedagoogika kateeder, mis hakkab ette valmistama keskkooli lauluõpetajaid. [- -]

Viimaste õppeaastate loengud olid professoril kõik masinal trükitud, täpselt oli teada, mida tuli läbi võtta, mida dikteerida, mida jutustada. Õpetajaid, kes oma avara silmaringiga imetlust äratavad, on suhteliselt vähe. Need on haruldaset suure töövõimega pedagoogid, kes mahuka koolitöö kõrval suudavad ka iseennast täiendada. Meile räägiti väga mitmest laulumeetodist: noodilugemise, numbri-, toonika sol-fa, toonika-do, helisilbi-, JALE, Dalcroze'i süsteemidest ja Teplovi, Rubinsteini, Schünemanni, Révész, Seashore'i jt uurimustest. Kõigi nendega oli R. Päts jõudnud tutvuda ja oli ajakirjanduse kaudu kursis kõigi muusikapedagoogika probleemidega kogu maailmas.

Prof. R. Pätsi töövõimet olen imetlenud tänapäevani. Kui palju ta oli lugenud, kui palju ise kirjutas, komponeeris, kuulas ja tundis muusikat! [- -]

Riho Päts 1960. aastatel.
Foto TMMi arhiivist



Kogu oma elu pühendas prof. R. Päts meie koolimuusika parandamisele ja edasi- viimisele. Veel haigevooidis lamades töötas ta oma metoodikaõpikut ümber. Tema koorilaulud on püsinud praktikas üle viiekümne aasta, töötavad tema õpilased ja õpilaste õpilased.

Prof. R. Päts on meie koolimuusika isa: teoreetik ja praktik, kelle elutöö väärtus jääb püsima.

HELVI VOORE

Pätsi lauludega tutvunud, olin lausa üllatunud: kõik toredad laulud, heas stiilis, tugeva, puhta komponeerimise tehnikaga! Mis mind aga eriti köitis: lauludes helises midagi martsaareliliku, midagi eestipärasest, midagi eesti rahvuslikust stiilist. Laulude teemadeks olid rahvaviitsid või pillilood. Ma otse imestasin, et Päts neid nii kaua vaka all oli hoidnud. Võtsin laulud suure rõõmuga vastu, sest hea uudisrepertuaar kulus marjaks ära.

Sellest momendist algas meie, kahe noore muusiku sõprus ja muusikaline koostöö. Mina hindasin tema kompositsiooni, tema usaldas nähtavasti minu dirigenditööd ja nii astus Riho Päts Rahvaülikooli Seltsi segakoori vahendusel esmakordselt avalikkuse ette heliloojana! Laulsime aastate jooksul terve rea tema toredaid ja läbilöövaid laule, nagu "Jaana läheb jaanitulele", "Pill oll' helle", "Vares vaga linnukene", "Sarvelaul", "Pulmalaul", "Labajala valss", "Üinulaul", "Kui mina sõidan saaniga", "Säja, vihmakene", "Ühte laulu tahaks laulda", "Elagu elu" jn.

Nüüd hakkasid ka teised laulukoored vähehaaval Pätsi laule laulma ja X üldlaulupeol (1933) oli ta juba oma "Sarvelauluga", XI üldlaulupeol (1938) "Pulmalauluga" ja XII üldlaulupeol (1947) koguni kaheksa lauluga kavas! Sellise suurearvulise loominguiga ühe laulupeo kavas esineda on erakordne. [- -]

Peale koorilaulude kõikidele kooriliikidele on Päts kirjutanud hulga soololaule, kammermuusikat, orkestrimuusikat süütiide näol, lasteoperi "Kaval Ants ja Vanapagan" ning muud lavamuusikat. Nii on R. Päts väga mitmekülgne helilooja. Oma suurimad võidud heliloomingus on ta siiski minu arvates saavutanud koorikomponistina.

R. Pätsil oli rikkalik noodikogu, samuti erialaste ja ilukirjanduslike raamatute kogu, mida ta pidevalt täiendas. Ta tundis hästi muusikaliteratuuri, püüdis olla kursis maailma muusikaeluga — ta oli tõeliselt haritud muusik.

TUUDUR VETIK

Katkendid raamatust "Riho Päts sõnas ja pildis",
"Eesti Raamat", Tallinn, 1981.

MUUSIKAMAAILM 1998/99 II

OOPERITE MAAILMA-ESIETTEKANDEID

Väga nimekad tänapäeva heliloojad tegelevad "ikka veel" ooperitega. Nii et: ooper pole välja suremas. Mis vormi heliloojad oma lavatüki panevad, see sõltub tihti peale ka nende valitud ainetikust. Alustame tuntumate autoritega, seejärel ka pisut teisi. Heinz Holliger, "Lumivalgeke" ("Schneewittchen"; 2-tunnine mõistulooline grotesk), libr Robert Walser, Zürich. * Aldo Clementi, "Kellamäng" ("Carillon"), helilooja libreto Hugo von Hofmannstahl "Die Schwierige" järgi, La Scala tellimus, Milano Teatro Piccolo. * Franco Donatoni koomiline autobiograafiline "Alfred, Alfred" (austusavalendus Verdile ja tema "Traviatale"), Strasbourg, festival "Musica". * André Previn'i esikooper "Tramm nimega "Iha"" ("A Streetcar Named Desire"; dir autor, peaosas Renée Fleming), San Francisco. * Manuel Hidalgo, "Salvador Dalí", hispaania-festival Saarbrücken. * Bent Lorentzen, "Pergolesi koduteenija" ("Pergolesi heimservice", Pergolesi "Teenija-käskijanna" "dekompositsioon"), Århus. * Tod Machover, "Ülestõusmine" ("Resurrection", ooper Venemaast Aleksei Tolstoi järgi, peaosas Katherine Ciesinski), Houston. * Johannes Kalitzke, dramaatiline ööpala, "Molière ehk komödiante timukas" (dramatische Nachtstück "Molière oder Die Henker der Komödianten"; 4 vaatust, Mihail Bulgakovi järgi), Bremen. * Tobias Picker, "Fantastiline mister Fox" ("Fantastic Mr Fox", Roald Dahli järgi), Los Angeles. * Michael Jan Haase, "Jääprintsess" ("Die Eisprinzessin"), ooper nooruslikele igas vanuses, Linz. * Randolph Peters, "Kuldne Äss" ("The Golden Ass"), libr Robertson Davies, lav Colin Graham, Toronto. * Simon Holt, "The Nightingale's to Blame" (Federico Garcia Lorca järgi), Huddersfieldi festival. * Wilfried Maria Danner, *opéra silhouette* "Das Märchen nach ewig und drei Tagen". * Müncheni biennaali

tellimusena Babette Koblenz, "Recherche" (juutide väljakihutamisest Hispaaniast 1492); Mauricio Sotelo, "De Amore", libr ja lav Peter Mussbach — "Salome" kammervariant; Vladimir Tarnopolski, "Wenn die Zeit über die Ufer tritt", libr Ralph Günther Mohnnau.

TÄHTPÄEVI

Peatüki avavad ka ks 300 a a s t a t a g u s t v ä ä r i k a t t ä h t

p ä e v a: Itaalias Cremonas tähistati üheksapäevase festivali ja konverentsiga viiulimeistrite perekonna Guarneri juubeliaastat; kolm generatsiooni meistreid sai alguse Andrea Guarnerist (1626—1698, koos Stradivariga Amati õpilane); kuulsaim meister oli tema pojapoeg Bartolomeo Giuseppe Guarneri (1698—1744), lisanimega "del Gesù", ühel tema pillidest mängis ka Paganini. Korraldati loenguid ja

Heinz Holligeri ooperi "Lumivalgeke" esietendus Zürichis.



seminare ning pildide näitus; ilmunud on raamat "25 Masterpieces by Guarneri del Gesù". * Rohkem kui 100 ooperi, missade, oratooriumide ja *sinfonia*'te autori Johann Adolf Hasse (1699—1783) loomingust toodi Berliini välja "Solimano" (dir René Jacobs); "Marc'Antonio e Cleopatra" jt ooperid on mitmel pool kavas olnud ansambli *Musica Antiqua Köln* (dir Reinhard Goebel, neilt ka "Salve regina" plaadistus); Dresdenis juhatas Stuttgartist tulnud Frieder Bernius tore *come-back*'ina Hasse oopereid "L'Olimpiade", "Artemisia" ja "Attilia Regola". * 100. s ü n n i a s t a p ä e v: Francis Poulenc. Tema "Karmeliitide dialoogid" lavastati Strasbourgis (neilt see suurepärane ooper ka Savonlinna ooperifestivalile ning Londoni Promenaadkontsertidele), kevadel ka Londonis *Covent Garden*'is; rida temale pühendatud õhtuid ja kammerkontserte toimus Pariisis, Londonis, Manchesteris jm, sh Pariisi Rahvusraamatukogus üks uus sari Poulenci vokaalteostega, jätk suurele sarjale "La mélodie française". Anti välja palju uusi plaate: firmalt EMI — 22 CD-d (!) eri žanrites; firmalt "Decca" — 10 plaati jne. * Üks mälestusmärk Hanns Eisleri sajandile: Leipzigi *Ensemble Avantgarde* dirigendi (ja pianisti) Steffen Schleiermachi tellimus, mida ta ka ise juhatas — suur pühendussari uudisteostest "14 Arten", autoriteks (põnev valik!) Coriún Aharonian, David Blake, Konrad Boehmer, Willem Beuker, Hartmut Fladt, Lutz

André Previn — helilooja, dirigent ja pianist sai möödunud hooajal seitsekümmend viis.



Francis Poulenci sünnist möödus jaanuaris sada aastat.



Glandien, Heiner Goebbels, Luca Lombardi, Siegfried Matthus, Frederic Rzewski, Friedrich Schenker, Steffen Schleiermacher, Dieter Schnebel, Ben Süverkrüp, Jacques Wildberger. * Kaks jõulueelset nädalat pühendas New Yorgi Filharmoonia Orkester suurte kontsertidega oma residentsis *Avery Fisher Hall*'is George Gershwinile. Avakontserti juhatas André Previn, kes oli ka Klaverikontserdi F-duur solist ning esines hiljem veel džässikavades; "Porgy ja Bessi" kontsertettekannet juhatas aga Bobby McFerrin. * Duke Ellingtoni suures mälestuspäeval tegid talle samuti kummarduse New Yorgi Filharmoonikud, kavas "Uptown Blues" — Ellington at 100" juhatas peadirigent Kurt Masur tema arranjeeringut Griegi süüdist "Peer Gynt", Wynton Marsalis *Lincoln Center Jazz Orchestra* kaastegevusel enda Ellingtoni-arranjeeringuid; Londoni *South Bank*'is toimus festival "We Love You Madly", kus *London Sinfonia* kavas Diego Massoni juhatusel olid muu hulgas Ellingtonist inspireeritud uued teosed, mille autoriteks "tõsise muusika" heliloojad mitmelt maalt — Simon Bainbridge, Gavin Bryars, Louis Andriessen, Nikki Iles, Carla Bley ja Poul Ruders; "Euro-raadio" korraldas Ellingtoni päeva, kandes üle kontserte paljudest linnadest, Stockholmist kuni New Yorgini. * 90. s ü n n i p ä e v: aasta otsa oli toimunud kümneid kontserte USA helilooja Elliott Carteri teoseist, mõnigi neist värskest valminud (maestro esikooper, samuti nüüd loodud, on veel ette kandmata!); Carter oli ka Euroopas ise kohal, sh Londonis ja Huddersfieldi festivalil; ta autoriteet heliloojana

suures veelgi, leiavad vaatlejad kõikjalt saabunud tunnustusõnade järel; temagi sai endale pühendatud teoseid nii nimekailt autoreilt nagu Pierre Boulez, György Kurtág, Oliver Knussen, Steve Mackey, Harrison Birtwistle, Franco Donatoni ja Heinz Holliger. * Yves Daniel-Lesur, koos Messiaeni, Jolivet' ja Baudrier'ga tuntud loomingulise grupi *Jeune France* asutajaid 1937. aastal; on olnud kaua Pariisi *Schola Cantorum* kontrapunkti-professor, Prantsuse raadio ja ka Prantsuse televisiooni (ORTF) muusikadirektor. Tema kaks viimast ooperit on "Undiin" ("Ondine") (1982) ja "La reine morte" (1987). Veel 1990. aastal kirjutas ta kaks ulatuslikku vokaalsümfoonilist teost, "Le voyage d'automne" ja "Permis de séjour". * Saksa helilooja ja kompositsiooniprofessor Harald Genzmer tuli oma 90. sünnipäevaks välja uue teosega(!): tema kodulinna Müncheni *Gasteig*'is tuli ME-le Sonaat basstubaale ja klaverile. Hindemithi õpilasena on Genzmer temast tugevasti mõjutatud, tema looming on seotud muu hulgas elektriinstrumendi *trautonium*'iga (sellele kirjutas ka Hindemith), tema tippteoseid on Missa E-duur (1953). Maestro oli 1946. aastast vastavatud Freiburgi KMK professor, hiljem kauemat aega ka Müncheni KMK-s. * Helilooja Howard Ferguson Londoni Kuningliku Muusikaakadeemia professor 1948—1963; neil aastail kirjutas ta ka oma viimased tuntumad teosed (peamiselt instrumentaalkammeržanris). Ta on aastakümneid tegelnud ka klaveriliteratuuri väljaandmisega (kõik Schuberti klaveriteosed, ka teisi klassikuid ning inglise, sak-

sa, prantsuse ja itaalia varajast klahvpillimuusikat). * Juubilarist bass-bariton **Hans Hotter** sai juba enne sõda Baieri Riigiooperi ja Viini Riigiooperi solistik, rahvusvaheline läbimurre tuli aga pärast debüüti New Yorgi *Met*'is 1950; 1952 laulis ta juba ka Bayreuthis. Oma lavakarjääri enam kui 40 aasta jooksul esines ta 114 rollis, neist 26 Wagneri ooperis. Lisagem ka peaosad Richard Strauss'i ooperite "Rahupäev" (1938, "Friedenstag"), "Capriccio" (1942) ja "Danae armastus" (1952) maailmaesiettekandeil. Lavalt lahkus ta 1972, ent tuli ootamatult taas publiku ette 1991 (!) Schigolchi osas Bergi "Lulu" 3-vaatuselises versioonis San Franciscos ja Pariisis. Pärast 1972. aastat tegutses Hotter veel aktiivselt kontsertlauljana ja isegi plaadistas (Schuberti tsükkel "Tälvine teekond") ning on olnud oodatud esineja meistrkursustel ja konkursižüriides. * Dirigent **Alberto Erede**, kes pöördus tagasi kodumaale, ametisse Rooma Ooperisse alles 1988. Enne oli ta olnud silmapaistvail ametikohtadel Euroopas ja Ameerikaski: Salzburgis ja Glyndebourne'i festivalil, New Yorgi *Met*'is 1950—1955 ja 1974—1975, Šoti ja Düsseldorf'i ooperis (viimasega nägi allakirjutanu teda Edinburgh' festivalil 1972 Cavalieri renessanssooperi "La Rappresentazione di Anima e di Corpo" dirigendina). * Suure juubelini on harukordselt, võrreldes oma eaja žanrikaaslastega, jõudnud ka USA džässivirtuoos, vibrafonist **Lionel Hampton**. * 85. aasta juubel möödus vene päritolu argentiina viiuldajal **Ricardo Odnoposoff**il, kes esines 1939. aastal ka Tallinnas. Ta sai pärast konkursivõitu Viinis ülinooirelt Viini Filharmoonikute kontsertmeistriks. Maestro on Viini Muusikaakadeemia auproffessor; David Oistrachi kutsel osales ta mitmel korral Tšaikovski-nim konkursi žüriis * 80. s ü n n i p ä e v: USA helilooja, pianist ja dirigent **Leon Kirchner**, Lõuna-Kalifornia (Los Angeles) ja Harvardi ülikooli professor, ooperi "Lily" (1976), kahe klaverikontserdi ja mitme instrumentaal-kontserdi autor. * Šveitsi sopran **Lisa Della Casa**, kelle läbimurderolliks kujunes nimiosa Richard Strauss'i "Arabella" Viini Riigiooperis aastal 1947; seda osa, samuti "Roosikavaleri" Marssaliprouat on ta laulnud mitusada korda kogu maailmas, lisaks Mozarti, Weberi, Wagneri ning

kaasaegsete Willy Burkhardi, Gottfried von Einemi jt ooperid. Ka Salzburgi festivalil debüteeris ta 1947, Glyndebourne'i ja Müncheni festivalil 1951, ta oli New Yorgi *Met*'i koosseisuline solist 1953—1968, samaviisi Viini Riigiooperis 1947—1974, mil ka teatritööst loobus. * Saksa helilooja **Jürg Baur**, Düsseldorf'i KMK direktor ja Bernd Alois Zimmermanni järel Kölni KMK kompositsiooniproffessor. * Muusikaga väga tihedalt seotud (1943. aastast töötanud koos John Cage'iga tema elu lõpuni), Martha Gra-

(1969—1974), mõnda aega, enne Eri Klasi, olnud ka Stockholm Kuningliku Ooperi peadirigent (1965—1971) ja Pariisi *Opéra* muusikadirektor 1980—1985; Varviso on tutvustanud ka Britteni oopeereid USA-s, kes tegi oma debüüdi dirigendina New Yorgi *Met*'is 1961. * Jugoslaavia helilooja **Milko Kelemen**, Zagrebi biennaali asutajaid, Horvaatia uue muusika sümbolfiguur, olnud pikalt Stuttgardi KMK kompositsiooniproffessor, kes 1984. aastal lõpetas tema juures ka Kölnis elav leedulanna heli-

Hans Hotter
Gianni
Schicchina
Baieri
Riigiooperis.
Möödunud
hooajal
tähistas ta
oma
90. sünnipäeva.



hami ja George Balanchine'i järel USA suurimaid koreograafe, 1952. aastast oma trupiga ja ka külalislavastajana tuntud **Merce Cunningham**. * 75. s ü n n i p ä e v: inglise dirigent ja viiuldaja **Neville Marriner**, 1954. aastal sai Londoni SO II viiulite kontsertmeistriks, tollane peadirigent Josef Krips oli talle suureks eeskujuks; oma 1958. aastal asutatud kammerorkestriga *Academy of St. Martin-in-the-Fields* on ta maailmakuulsaks saanud, seisnud ka peadirigendina Minnesota SO ja Stuttgardi Raadio SO es. Tema juubelikontsert Londoni *Royal Festival Hall*'is oli kammerorkestriga aprillis, kavas Mozart, Britten, Mendelssohn. * Olivier Messiaeni lesk, pianist ja klavessinist **Yvonne Loriod**, Pariisi Konservatooriumi klaveriproffessor, Messiaeni, aga ka Jolivet', Boulezi, Barraqué muusika asjatundja ja tutvustaja nii kontsertidel kui plaatidel. * Šveitsi dirigent **Silvio Varviso**, kes on olnud pikemat aega Baseli ja Stuttgardi ooperi ees, on juhatanud aastaid Bayreuthi festivalil

looja Vytautas Barkauskase tütar Skaiste Barkauskaite-Kind. * Inglise helilooja **Stephen Dodgson**, kelle loomingust hinnatud mad on ooper "Margaret Catchpole" (1979), 2 kitarrikontserti ja *Magnificat* (1975). Juubelikontsert Londoni *Wigmore Hall*'is oli märtsis. * USA ooperilavastaja, produtsent ja dirigent **Sarah Caldwell**, kes oli pikka aega väga menukas ka Bostoni Ooperi eesotsas, mille trupi üheks asutajaks 1957. aastal ta ka oli; Euroopa nüüdistippoooperite esmatooja Ameerikasse ("Intolleranza", "Mooses ja Aron", "Sõda ja rahu", "Sõdurid" jt); esimene naine New Yorgi *Met*'i dirigendipuldus (1976), juhatanud New Yorgi Filharmoonia Orkestrit, Bostoni SO-d jt.; Iisraeli *New Opera Company* kunstiline juht 1983. aastast. * Hispaania sopran, väga kaua publiku ees püsinud **Victoria de Los Angeles**, kes debüteeris 1941. aastal, võitis Genfi konkursi 1947, esines esmakordselt *Metropolitan Opera*'s 1951, Bayreuthi festivalil 1961; parimad osad: Mimi, Butterfly,



Sopran Lisa della Casa sai hooajal 1998/99 kaheksakümmend. Fotol krahvinnana Mozarti "Figaro pulmas" Salzburgi festivalil.

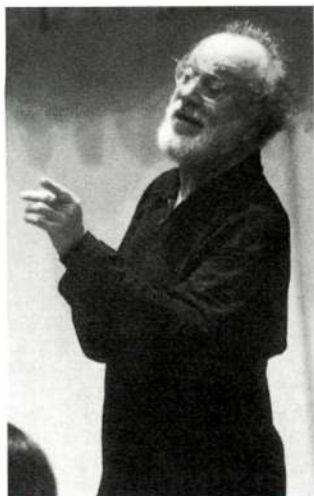
Dido, Carmen; lisaks veel rida rolle Mozarti ja Wagneri oopereis. Lahkus teatrilavalt 1969, aga pika aega on jätkanud kontserdilauljana. * Prantsuse koreograaf ja tantsija, Marseilles' linna oma sealse trupiga maailma balletikaardile toonud, samuti külalislavastajana nii läänes kui idas menukas Roland Petit. * Võrratu hollandi dirigent, praegune Londoni *Royal Opera* muusikadirektor (aastast 1987), *Covent Gardeni* uuenenud teatrimaja taasavamisel pidulikku "Falstaffi" detsembriski dirigeeriv Bernard Haitink. Ühe kuulsama Mahleri ja Bruckneri sümfooniatega tõlgitsejana on tal ka varasemad kaalukaimad ametipostid olnud Inglismaal *London Philharmonic Orchestra* (1967—1979) ja Glyndebourne'i ooperifestivalide (1977—1987) muusikalise juhina. * Leedu ja nüüd ka Peterburi Kammerorkestriga end rahvusvaheliselt

Richard Strauss surmast möödus septembris 1999 viiskümmend aastat.



tuntuks teinud dirigent ja Leedu Muusikaakadeemia professor Saulius Sondeckis. * Poola viuldaja, kuulsast muusikute suguvõsast pärit, 1983 läände asunud Wanda Wilkomirska, silmapaistev Szymanowski, aga ka Briteni, Penderecki jt tõlgitseja. * Lüüriline maailmatenor, algul pianistina tegutsenud (juhus tõi ta lauljaks tänu dirigent Karl Böhmile), hiljem Milano, Pariisi, Amsterdami, Müncheni, Salzburgi, Viini, Bayreuthi esindusteatri üles astunud Waldemar Kmentt. * Belgia nimekaim nüüdishelilooja Henri Pousseur, Brüsseli elektronmuusikastuudio asutaja aastal 1958 ja osavalt kaasaja muusikast kirjutav sullemees. Oma õpingute ja elektronmuusikaga alustamise linnas Kölnis esines ta nüüdki ülikooli muusikateaduse instituudi kutsel loengutega suursarjas "Komposition und Musikwissenschaft im Dialog". * Vapustavalt mitmekülgne ja igal alal edukas dirigent, pianist ja helilooja André Previn, kes pianistina dzässikuulsustega võrdset on üles astunud ja klassikalistes kontserdides soleerinud, filmimuusikaga "Oscareid" võitnud ning dirigendina ihaldatavamail ametikohadatel olnud: peadirigendina *London Symphony Orchestra* (1968—1979), *Pittsburghi SO* (1976—1985), *Los Angeles Philharmonic Orchestra* (1985—1990), Londoni *Royal Philharmonic Orchestra* (1985—1992) ees; heliloojana loonud rohkesti instrumentaal-kontserte, nüüd San Francisco tellimusel ka ooperi. Juubeligaalaõhtuiks aprillis anti talle taas LSO oma residentsiga *Barbican*

Centre's ja solistidest särasid tema käe all Kiri Te Kanawa, Anne-Sophie Mutter, Felicity Lott, Roberta Alexander jt. * Tšehhi rahvusvahelisel tuntumaid heliloojaid Petř (Peter) Eben, meilegi jõudnud oma orel- ja koorioopustega, käinud õpetamas Manchesteri Kuninglikus Kolledžis. Tema tähtsamaid teoseid on oratoorium "Apologia Sokratus", "Ubi caritas et amor" ja "Desire of Ancient Things" koorile, köitvad orelisümfoonia ja -poe-



New Yorgi Filharmoonikute peadirigent Kurt Masur.

mid (vahel ka koos instrumentidega) "Laudes", "Aknad" ("Okna"), "Mutatsioonid" ("Mutations"), "Faust", "Patmose maastikud" ("Landscapes of Patmos"), "Festive voluntary", "Variatsioonid hea kuninga Wenceslasi teemal" ("Variations on Good King Wenceslas"), viimastena veel "Hommage à Dietrich Buxtehude", "Hiiob" (1987) jt. * Konkreetse ja elektronmuusika esindaja prantsuse muusikas Luc Ferrari, kelle viimaste teoste hulgas on ka Hörspiel "Hotel Labyrinth", mis kanti ette Strasbourgi festivalil "Musica". * Ja nüüd kolm juubilari pisut kergemast vallas: kaasaja tuntumaid filmimuusikaautoreid (ka trompetist ja dirigent) Ennio Morricone, populaarseks saanud Sergio Leone, Pasolini, Cavani, Petri jt filmide kaudu, teinud koostööd aga ka Franco Donatoni ja tema nüüdismuusika-

ansambliga *Nuova Consonanza*. * Populaarse ameerika muusikali "Viuldaja katusel" (1964) muusika looja Jerry Bock, kellele esimene edu tuli muusikaliga "Mr. Wonderful". * Kommertsiaalselt edukaimaks peetud saksa tantsumuusikalooja James (Hans) Last, kelle plaadid on 192 korral "üle kullatud"; oma 1964. aastal plaadistamise eesmärgil asutatud bigbändi ees oli ta kuni 1993. aastani. Lasti populaarsematest LP-dest "Non Stop Dancing", "Beach Party", "Super Last", "Happy Lehar" jt on nüüd ümber tehtud juba 29 sama populaarset šlaagritega CD-d. * 65. s ü n n i p ä e v: Krzysztof Penderecki. Oma muusikat dirigeerides ikka mööda maailma ringi rändav helilooja on seitse aastat olnud ka Pablo Casalsi festivali kunstiline juht Puerto Ricos. Kogu tema orkestrilooming saab peatselt "Naxose" plaatidele (*Sinfonia Varsovia* ees on dirigendiks Penderecki õpilane Antoni Wit); uutest teostest nimetagem Viulisonaati Anne-Sophie Mutterile, Viini *Musikverein*'i tellitud Sekstetti (esiettekandjaiks Mstislav Rostropovič, Krystian Zimerman, Juri Bašmet jt), valmis on ka VII sümfoonia. Mullusuvise Tallinna kontserdi järel toimus siin mail nüüd samuti maestro autorikontsert Soomes, Turus, kus kavas oli ka V sümfoonia (1992). * USA metsosopran

1998. aasta augustis Tallinnas autorikontserdiga esinenud Krzysztof Penderecki sai möödunud hooajal kuuskümmend viis.
Harri Rospu foto



Tšehhi helilooja Petř Eben tähistas oma 75. sünnipäeva.

Marilyn Horne, 1954. aastast kõigil maailmakuulsatel lavadel säranud lauljatar (viimatine menukaim Isabella osa Londoni *Covent Garden*'is Rossini ooperis "Itaallanna Alžiiris" 1993) valmistub sügisel lavalt lahkuma San Francisco. * Rida noori juubilare oma 60. s ü n n i p ä e v a g a: poola-saksa väga edukas dirigent Marek Janowski, kes on olnud Freiburgi ja Dortmundi ooperi ning Kölni *Gürzenich-Orchester*'i ees, on nüüd Prantsuse raadio *Nouvelle Orchestre Philharmonique*'i peadirigent aastaks 1984—2000, juhatanud *Metropolitan Opera*'s samuti aastast 1984; Wagneri "Nibelungide sõrmuse" esmaplaadistaja CD-le, nüüd minemas ka Dresdenisse ja Monte Carlosse. * Kuidagi märkamatu tippude hulka tõusnud austria dirigent Peter Schneider — ooperidirigendina debüteerinud Salzburgis 1959, oli seejärel pikemalt Düsseldorfis Ooperis ja Bremenis; debüüt Bayreuthis 1981 ("Nibelungide sõrmuse" dirigent 1984); oli enne Zubin Mehtat (1993—1998) ka Baieri Riigiooperis, kus juhatab praegugi ja alati ka Müncheni ooperifestivalil. * Kuuba helilooja ja silmapaistev kitarrkunstnik Leo Brouwer (on käinud ka Tallinnas), kelle kitarriseminarid on oodatud ka mitmel pool Euroopas; heliloojana loonud kolm kitarrikontserti, huvitavaid kitarripalu jm, lisaks sellele rohkem kui 40 filmi muusika autor. * Peterburi helilooja, ka Eestiga omal ajal sidemeid omanud ja siin autorikontserdiga esinenud Boriss Tištšenko. * Austria metsosopran Helga Dernesch, kes on

esinenud aastaid Bayreuthis ja Salzburgi kevadfestivalil; Aribert Reimanni ooperite "Lear" ja "Troades" ME-de peaosatäitjaid; debüteeris New Yorgi *Met'*is 1985; silmapaistev Wagneri ja Richard Straussi laulja. * Walesi tenor Robert Tear — töötas algul koori *Ambrosian Singers* juures; oli pikemalt seotud Šoti Ooperiga, laulis Maalikunstnikku Alban Bergi ooperi "Lulu" 3-vaatuselise variandi ME-l Pariisis 1979; 1986. aastast Londoni Kuningliku Muusikakolledži rahvusvahelise lauluosakonna juhataja; on avaldanud autobiograafia "Tear Here" (1990). * Kanada tantsijatar ja koreograaf Lynn Seymour, kes on olnud Londoni *Royal Ballet'* solist ja juhtunud pikka aega Baieri Riigiooperi balletirühma. * 50 aasta möödumist Richard Straussi surmast märgitakse ulatuslikult mitmel pool. Nimetagem siin vaid tema sünnilinna Baieri raadio SO galakontserte peadirigent Lorin Maazeli juhatusel ja raadioülekannetega kogu maailmas, ning ka orkestri külalis-kontserte mujal.

residentsis *State Theater's* (6 korda sama kavaga), trupi asutaja ja kunstilise juhi (35 aasta jooksul) George Balanchine'i balletid kõikjal aukohal (lisaks kaunis seeria postmarke). NYCB on mõjukalt suunanud ka muusika liikumisi, teda peetakse maailma kõige laiemat repertuaariga balletiteatriks sellel sajandipoleel. Toredasti ja edukalt, just juubelihooajal, on selle trupiga koostööd alustanud New Yorgis elav noor Eesti dirigent Kristjan Järvi (eelkõige ballettidega Stravinski muusikal). * **London Mozart Players** — 50. Pealinnas armastatud kammerorkestri asutas 1949 Harry Blech (kunstiline juht a-ni 1984), seejärel on orkestri tööd juhtinud Jane Glover ja Matthias Bamert, palju kontserte on koos nendega mänginud pianist Howard Shelley ja flötist James Galway (ka selle dirigendina). *Royal Festival Hall'*is juhatas kuninglikku galakontserti Matthias Bamert; pidulikult oli esiettekanal ka uus teos — John Woolrichi *Concerto for Orchestra*, solist oli James Galway. * Oma-

seki, kes nüüd ka neid pidulikult ja väga menukalt Itaalia turneel juhatas. * Rootsi heliplaadifirma **BIS** — 25. Robert von Bahr kui algataja ja omaniku ideed on mitmel puhul ka Eesti muusikute ja muusikaga kohtunud ning meie jaoks eriliselt olulisteks helisalvestusteks vormunud (interpretidest väga tihe heliplaadistuskoostöö Neeme Järviga, samuti Paavo Järvi, Vardo Rumesseni ja teistega, Tobiasse, Tubina, Sumera, Pärdi muusika pinnal); BIS on suur Põhjamaade muusika tutvustaja maailmas, samas klassika vahendaja Põhjamaade interpretide kaudu. Firma on tänaseni välja lasknud ca 950 heliplaati, viimasel ajal 75—80 albumit aastas. Pidulikule juubeliõhtule Stockholmis Kontserdimajas oli Robert von Bahr kutsunud oma praeguse parima koostööpartneri, *Sinfonia Lahti* Osmo Vänskä juhatusel. * **Les Arts Florissants** — 20. Prantsusmaal ameerika maestro William Christie asutatud varajase muusika ansambel märgib oma tähtpäeva esinemistega Pariisis, New Yorgis, Bordeaux's, Lyonis, Versailles's jm, repertuaaris Händeli "Alcina", Lully "Les Metamorphoses de Psyché", Monteverdi vaimulik "Selva morale e spirituale", Purcell'i oodid ja tähtpäevalaulud, Mozarti Missa c-moll, lisaks uuslavastus Rameau' ooperist "Les Indes galantes" Pariisi *Palais Garnier's*.

(Järgneb)



Heliplaadifirma BIS meeskond Neeme Järviga (keskel), temast vasakul Robert von Bahr.

KOLLEKTIIVSEID TÄHTPÄEVI. L'Orchestre de la Suisse Romande — 80. Juubelihooajal olid kaasa tegemas ka eesti muusikud Neeme Järvi ja Vardo Rumessen, sh Tubina Klaverikontsertiinoga. * **New York City Ballet** — 50: "Celebration Five Decades" — väga mahukas ja mitmekülgne hooajaprogramm, veebruaris pidulikud galaõhtud NYCB-i

laadne, alati suurepärase Junge Deutsche Kammerphilharmonie — 25. Asutajad-muusikud on orkestri ammu maha jätnud, siit on innustust saanud oma iseiseivaks alguseks *Ensemble Modern* Frankfurdis, *Deutsche Kammerphilharmonie*, *Ensemble Resonanz* jt. 1995 valis orkestri eestseisus orkestri alaliseks kunstiliseks nõuandjaks Lothar Zagro-

TULEVIKKU KUJUNDAMAS

Kolmanda aastatuhande künnisel arutletakse kõikjal maailmas kunsti, sealhulgas muusika tuleviku üle. Simon Frith, kes käesoleva artikli kirjutamise ajal oli Strathclyde'i ülikooli Inglise-uuringute professor ning alates selle aasta augustist Stirlingi ülikooli filmi ja meedia professor, vaatleb muusikas toimuvat tuleviku-uuringute ning digitaaltehnoloogia arengu taustal. Eriti on Frithi tähelepanu köitnud kaks asjaolu. Esiteks, et futuroloogid, kes muu hulgas nõustavad muusikatööstust, ei piirdu tuleviku etteaimamisega, vaid püüavad seda ise kujundada ja "müüa". Ja teiseks, helikunst on praegust digitaalset maailma ammuigi ennetanud, sest muusikateoste levimine eitab riigipiire ja rahvuskiisimusi.

Viimased neli aastat olen vastutanud Briti rahvusliku uurimisagentuuri rahastatava Majandus- ja Sotsiaaluuringute Nõukogu tegevuse eest. Nõukogu ühe tegevusharuna käivitati meedia majandamist ja kultuuri käsitlev programm selgitamaks välja uue, digitaaltehnoloogia mõju meediale. Programmi raames uuriti televisiooni ja muusikatööstust, poliitilist suhtlemist ja rahvuslikku eneseteadvust, intellektuaalse omandiga seotud küsimusi ja meedia reguleerimist. Erinevaid uurimisteemasid koordineerides ning saadud tulemusi meedias töötavate inimestega arutades hämmastas mind tõeliselt, kuidas on tänapäeval vastuolus akadeemilise uurimistöö tulemusena saadud teadmised ja futuroloogide libedad sõnad.

Kogu meediatööstust piiravad praegu tulevikuteadlased: spetsialistid, kes nõustavad kompaniisid 2010. aasta oletatava turuolukorra alal; konsultandid, kes varustavad poliitikuid plaanidega tuleviku majandusolude kohta; mõtlejad, kes spekulatsioonide näiteks poliitika või kirjastatava üle. Ma tunnen tehnika ajalugu piisavalt hästi, et öelda — futuroloogidel õnnestub harva tulevikuks õigesti ette näha. Kuid asi ei ole selles. Futuroloogid ei püüa mitte tulevikuks ette aimata, vaid seda kujundada. Kui neil õnnestub piisavalt veenda näiteks muusikatööstuse juhte, et asjad on liikumas teatud suunas, siis need juhid investeerivad vastavasse tehnoloogiasse ning kõik kulgebki mööda futuroloogide ette antud rada. Niisiis, vaadates tule-

viku-uuringuid pisut lähemalt, näeme inimesi, kes müüvad kaupa. Need inimesed ei kuuluta tulevikuks. Nad pakuvad ja müüvad seda.

Asja tuum on selles, et tulevikuks pakitakse ja müüakse ka publikule. Futuroloogid keskenduvad tarbimisele, raha tegemisele tulevikule ja püüavad mõjutada inimeste ostuvalikuid. Futuroloogia lähtub oletusest, et maailm peab muutuma vastavalt tehnika arengu loogikale (seda kinnitavad ka mõned Euroopa Ühenduse dokumendid). Sellistes eeldustes kahelda (näiteks seada Suurbritannias küsimuse alla BBC investeringud digitaalringhäälingusse) tähendab ilmutada lootusetult kivilinenud arusaamu. Väite tõestuseks tuuakse võidukalt esile interaktiivsete arvutimängude mõjul meedia tulevikuks uskuma hakanud lapsed, muusika hankimine internetist, elektrooniliste õppeprogrammide kasutamine.

Tehnoloogiliselt ette määratud maailmas on riiklik reguleerimine mõttetu ning riigisiseseid seaduseid võib kergesti kõrvale heita (nagu toimub veebimaailmas) — futuroloogia mõned harud kalduvad ilmselgelt anarhiasse. Mida aga tööpoolest ülistatakse, see on vana hea kapitalism. Enamik futurolooge on rohkem huvitatud tarbimisest kui poliitikast.

Näib, et digitaaltehnoloogia puudutab eelkõige individuaalseid ostu-müügi valikuid: me võime programmeerida isiklikke tele- ja raadiojaamu, teha kõik ostud kodust, lugeda

“Daily Me’d”. Kui ma loen särasilmselt kirjutatud artikleid sellest, kuidas inimestel hakkab olema võimalik “ükskõik mida ja millal vaadata” või kuulen ennustusi, et varsti on igaühel igal pool ja igal ajal võimalik kätte saada ükskõik millist salvestist, hakkab minus skepsis pead tõstma...

Tulevikueksperdid ei ole tarkvara müüjad, vaid pigem ajaloolased — inimesed, kes uurivad muutusi. Ajalugu näitab, et tehnika areng ei ole ühiskondlike muutuste esilekutsumiseks kaugeltki nii oluline tegur kui mõned teised jõud (sõda, haigused, migratsioon) ning et kultuuriväärtused ja -vormid kestavad märkimisväärselt üle nn tehnika-revolutsioonide. Seega pole futuroloogide probleem mitte selles, mida nad väidavad tehnika arengu, vaid hoopis inimeste kohta.

Väidetakse, et digitaaltehnoloogia suurim mõju 1990. aastate lääne muusikale oli *hip hop*’ist/*house*’ist välja kasvanud tantsukultuur ja karaoke. Mõlemal puhul asendusid “elavad” muusikud tehnikaga, kuid ei tantsuklubid ega karaokebaarid võimalda ei individuaalset tarbimist ega valikuid. Nad pakuvad pigem uusi seltskondliku olemise viise. Digitaaltehnoloogia muutis muusikategemise praktikat ning tõi esile teist laadi muusiku: helirežissööri ja produtsendi, DJ ja sampil-kunstniku. Järjest ähmasem on piir loomise ja tarbimise vahel (kuna vanad helisalvestised on aluseks uutele), asjaarmastajaliku ja professionaalse, avalike ning mitteametlike esinemiste vahel. Väikestes salvestusstuudios üle kogu maailma kasutavad erinevate oskuste ja ambitsioonidega muusikud digitaalseid vahendeid oma äranägemise järgi.

Uut tehnikat ei müüda mitte võimaluse pärast selle abil midagi seninägematut sooritada, vaid selle efektiivsuse, odavuse ning mugavuse tõttu asjade tegemisel, mis on juba olemas. Just siin astuvad mängu kunstnikud. Kunsti võib defineerida kui tehniliste vahendite eksperimentaalset kasutamist. Paljud avangardkunstnikud teevad reklaamikujundusi, mängides masinatega ja üllatades ühtviisi nii publikut kui ka tootjaid ning mõjutades peagi reklaamide, raadio- ja teleprogrammide, *mainstream*-filmide ja muusika arengusuunda. Tuleviku muusikat ei mõjuta mitte see, mis puutub levisse või jaemüüki, heli salvestamisse, taastamisse või heliplaadi materjali, vaid hoopis see, mis juhtub muusikutega.

Kunstnikud, sealhulgas muusikud, on ainsad olulised futuroloogia (ning selle kapitalistlike huvide) kriitikud. Eriti muusikud oma katsetustes aimavad ette muusika tulevikku, ning mis veelgi tähtsam, inimlikustavad seda. Musitseerimine on oma olemuselt suhtlemist ja kollektiivset tööd sisaldav ühiskondlik tegevus. Järgmise aastatuhande muusikale mõeldes tunduvad mulle eriti tähtsad kaks asjaolu.

Esiteks, muusika tegemisel on olulised mitmesugused võrgustikud: põlvkondade vahelised mõjuahelad, koosmäng *jam session*’itel; plaadi- ja muusikapoodide, proovisaalide ja helisalvestusstuudiote koostöö; klubi- ja ajakirjade, raadiosaadete “kogukonnad”. Kaubandus muudab sellised sidemed küll formaalsemaks ja rutiinsemaks, kuid alati jääb alles pinge kaubandusliku liigitamise sildistamise ning muusikute kalduvuse vahel piire ületada. Tehnoloogia mõjutab nii muusikahuviliste võrgustikke kui ka turgu, pakudes muusikutele võimalust sõlmida uut liiki kontakte nii omavahel kui ka kuulajatega. Võrgukaubandus ei ole üksnes äri ja finantsühendus, vaid ka loominguliste ideede vahetamine, mis loob uusi kunstnike ühendusi.

Meedia turustajad on oma olemuselt konservatiivsed — meile pakutakse lakka-matult vaatamiseks vanu filme ja teleprogramme, kuulamiseks vana muusikat. Kunstnike asi on meid veenda, et tulevik on tundmatu (ja mitte lihtsalt mõne programmi koostaja isiklikust vaatenurgast korratud minevik).

See viib identiteedi probleemi juurde. Digitaaltehnoloogia, uued informatsiooni salvestamise ja edastamise viisid muudavad rahvuskultuuridega seonduva problemaatiliseks (see ei tähenda, et rahvuslus ei jääks vaidlusküsimuseks — kirjutati veidi aega enne esmakordset võimalust valida Šoti parlamenti, mille muu hulgas lasub küll vastutus kunstide, aga mitte ringhäälingupoliitika osas).

Tänapäeval on lihtsam mõelda globaalselt ja lokaalselt kui rahvuslikult. Aga muusikale on see alati omane olnud. Muusika on alati eitanud kultuurilisi piire, piiritletud kogukondi (üksnes muusikabisis on riigipiire vajanud — autoriõiguste kehtestamisel). Muusikamaailm (nii pop kui klassikaline) on seega digitaalset maailma ammu ennetanud. Muusikute jaoks on endastmõistetav selline eneseväljendus, mille juured on lokaalses

kogemuses, aga mis levib üle kogu maailma ning mille jaoks rahvuslikud piirid ei oma mingit tähtsust.

Mul pole aimugi, kuidas võiks muusika või teised kunstid areneda järgmisel aastatuhandel. Olen kindel, et suren, kuulates üsnagi samalaadseid laulukesi ja sümfooniaid, *soul*-ballaade ja ooperiaariaid, *techno*-lugusid ja džässimprovisatsioone nagu praegu, isegi kui need jõuavad minuni uute vahendite abil. Kuid ma loodan, et muusika (enam kui ükski teine kultuuriala) muudab XXI sajandit, nii nagu ta on muutnud XX sajandit. Olen veendunud, et muusika tegemine on ka edaspidi ühiskondliku elu mudel, mida iganes ka tulevik (ja futuroloogid) kaasa ei tooks.

Ajakirjast "Finnish Music Quarterly"
2/99 lühendatult tõlkinud VIRGE JOAMETS

SIMON FRITH on Stirlingi ülikooli filmi ja meedia professor, ajalehe "Scotsman" kolumnist rockmuusika alal ning mitme raamatu, sealhulgas "Performing Rites. On the Value of Popular Music" (1996) autor.

ÕNNITLEME!

1. oktoober
GUNNAR VAIDLA
fotograaf — 80

6. oktoober
SIGNE PINNA
näitleja — 90

11. oktoober
AASA KÄSI
näitleja — 70

22. oktoober
SULEV KALD
koorijuht ja pedagoog — 75

PEEGELDUSI NÜRNBERGIST



Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" proov Nürnbergi Laurentiuse kirikus juunis 1999: ERSO, solistid ja oratooriumikoor, dirigent Leo Krämer
Vardo Rumesseni foto

48. Nürnbergi Rahvusvaheline Orelinädal (ION) toimus tänavu 24. juunist 4. juulini ja oli pühendatud eesti, läti ning leedu vaimulikule muusikale — "Musica Sacra Baltica". Meilt osalesid ERSO, oratooriumikoor, RAM ja Tallinna Poistekoor ning vokaalsolistid Urve Täuts, Taimo Toomast ja Mati Palm nii Tobiase "Joonase lähetamises" kui ka Artur Kapi "Hiiobis", ning Pille Lill ja leedulane Algirdas Janutas "Joonases" ja Leonid Savitski "Hiiobis". Mitmes kavas tegi ulatuslikult kaasa Andres Uibo.

Ühtekokku toimus 22 kontserti (lisaks 3 meistrkursust), enamasti eelnesid öhtustele kontsertidele lõunased või ka keskhommikused, publikut jätkus kõikjale. Paraku on Nürnbergi vanad orelid sõjas hävinud. Uued

on küll suured, kuid keskpärase ja pole Tallinna uunikumidega üldsegi võrreldavad. Lisaks kahele oratooriumile ja Andres Uibole jäi eestlaste kanda veel avakontsert ERSO ja saksa organistidega Sebalduse kirikus (*St. Sebalduskirche*). Siin mõjus soliidset see, et ei "mindud kohe peale" eesti muusikaga, kuigi tundub, et kriitikuid ei huvitanudki Händeli, Mozarti, Haydni ja oma mehe, festivali kunstilise juhi Werner Jacobi tööde ega ka Saint-Saënsi kuulsal finaalis Kolmanda oreliümfoonia tõlgitsused. Nii nagu kontserdil puudus igasugune pidulikkus (ka tänuhilled), puudus selle vastu ka hiljem avalikkuse suurem tähelepanu. Avakontsert oli nagu eelsoojendus, seda vist publikulegi, keda muidu jätkus ikka väga täis majadeks. Side

publikuga siiski juba tekkis, "Joonas" Leo Krämmeriga 24. juunil Püha Laurentiuse (*St. Lorenz-kirche*) ja "Hiob" 26. juunil Arvo Volmeriga Nürnbergi kaitsepühaku Püha Sebalduse kirikus teenisid tõsise aplausi — *Sanctus* läks kordamisele; päev varem saatis "Joonast" peaaegu samasugune edu Speyeri toomkirikus.

Loomulikult esitati nii suurel foorumil Euroopa südames peale Baltimaade muusika rohkesti ka saksa barokki eesotsas Johann Sebastian Bachiga, samuti Stravinskist, Messiaeni, Mendelssohni, Slavickyt (1910), Gubaidulinat, Crumbi, Ebenit jt, ent sedavõrd kompaktselt meie muusika esitlust väljaspool Eestit annab otsida, pealegi konkreetse raamis (näit ilma rahvatantsijateta). Sestap sirvime kataloogi meid puudutavas osas, kordamata kolme juba mainitud üritust.

26. juunil Laurentiuse kirikus Matthias Anki orelikavas — Buxtehude, Vogti, Davidi jt kõrval **Edgar Arro** "Viis kontrasti" ja **Rudolf Tobiase** 5 koraalieelmängu.

27. juuni hommikul samas — **Arvo Pärdi** "Statuit et dominus", **René Eespere** kaks jubilatsioonit "Ave mater" ja "Ave pater", **Kuldar Singi** "Kyrie", eelnimetatud Tobiase ja **Arro** oopused. Esitajateks Laurentiuse kiriku Bachi koor, sopran Birgit Ströbel-König, Matthias Ank.

Poolteist tundi hiljem, keskpäeval, kõlas **Eespere** uuesti, nüüd oli esituspäigaks kuulsa *Schöner Brunnen*'i vastas asuv Unserer Frau kirik (*Kirche zu Unserer Frau*) ning esitajateks sopran Stephanie Gröschel-Unterbäumer ja Nürnbergi Palestrina koor.

Samal õhtul lõpetas Hans Gebhard Laurentiuse kirikus oma sakslasist koosnenud kava **Artur Kapi** Esimese orelistonadiga (muide, Kapp kirjutas selle 1896. aastal veel oreliõpilasena ning just sellest hämmastunud Rimski-Korsakov suunas ta kompositsiooni õppima!).

28. juuni ennelõunal mängis **Andres Uibo** Jumalaema kirikus pärast Bachi ja Buxtehude Erkki-Sven Tüüri "Spectrum I", **Artur Kapi** Variatsioone koraali "Aus Tiefer Noth" ("Su poole, Issand, südamest") teemal, **Rudolf Tobiase** Fuugat *d*-moll ja improviseeris. Samal õhtul esitas rootsi organist **Stefan Therstam** Sebalduse kirikus rootsi muusika hulgas ka **Arvo Pärdi** "Annum per annum".

29. juunil kõlas Sebalduse kirikus oreli Martin Haselböckilt Bachi, Mozarti, Liszti ja Schnittke oreliilugude kõrval ka **Arvo Pärdi** "Pari intervallo".

30. juunil mängis Andres Uibo Mögeldorf Nikolause ja Ulrichi kirikus **Peeter Süda** "Ave Mariat", **Igor Garšneki** "Kolme seisundit" ja **Erkki-Sven Tüüri** "Spectrum III".

Arvo Pärdi "Mementot" ja *Magnificat*'i laulis Läti Raadio Segakoor.

2. juulil esitasid *Meistersingerhalle*'s Läti koor ja Nürnbergi Filharmoonia Orkester Poulenci Orelikontserdi ja Mussorgski—Raveli "Pildid näituselt" vahele **Erkki-Sven Tüüri** Reekviemi.



Nürnbergi kaitsepühaku, Püha Sebalduse kirik.

4. juuli hommikul esinesid taas lätlased koos Matthias Anki ja Windsbacheri poistekooriga, seekord samas, kus festival algas — Sebalduse kirikus. Čiurlionise ja Vasksi kõrval kõlasid ka **Arvo Pärdi** "Trivium" ja "The beatitudines" ning **Edgar Arro** *Allegro* "Viies miniatuurist orelele".

Õhtuse lõppkontserdigi andis Läti koor, kuid nii ilma oma kui ka lähinaabrite muusikata. Usun, et see koor tegi Nürnbergis omas vallas ilma, peale selle oli lõunanaabrite kohal veel vaid organist Aivars Kalējs, leedulasi aga esindas ühe kontserdiga üksnes ansambel "Musica Humana" Vilniusest, esitades vaid leedulase Algirdas Martinaitise üheainsa oopuse ("Cantus ad futurum") ja Vilniuse XVII sajandi anonüümse helilooja ühe oopuse. Muudel kontsertidel võis siiski kuulda veel Barkauskase, Tamulionise, Naujalise ja Čiurlionise loomingut. Leedu muusika esindatus jäi ometi üpris kesiseks, eeskätt nende endi süül. Lätlased hoolisid nelja kontserdi juures oma muusikast rohkem — ja üldse sai

kogu festivali jooksul kuulata Alfrēds Kalniņš, Tālivaldis Keniņš, Imants Zēmarise ja muidugi Plējteris Vasksi ning veel Aivars Kalējs, Maija Einfelde ja Arturis Maskatsi teoseid. Meilt kõlas 9 autorilt 19 oopust 23 korral.

Millega siis seletada eesti muusika sellist ülivõimsat domineerimist? Arvan, et kõigepealt — valmisolekuga. Igas mõttes. Kas Eestis on loodud/luuakse sakraalmuusikat lõunanaabritest rohkem? Igatahes ei ole see jäänud mitte riulile. Eriti käib väide suurvormide kohta, mida lätlaste abil ja nendepoolse huviga esitati kokku kolm (Tobias, Kapp, Tüür) ja mille kõrval kõlas festivalil ainsana sakslaste esituses veel tšehh Petr Ebeni "Missa cum populo".

Niisiis andsid tooni eesti suurvormid. Kuid kas oleks see olnud võimalik ilma nende tohutute intellektuaalsete ja materiaalsete ponnistusteta, mis Eestis algasid 1980. aastate keskel ja mille vastu seisti ringkonniti kuni viimase ajani? Muidugi mitte. Kui me kuuleme Pärdi muusikat (kompilatiivselt) näiteks niisuguses mängufilmis nagu "Hiroshima", ei üllata see enam siinseid "mätta otsas kõõrutajaid", võtame seda juba sama enesestmõistetavalt nagu venelased, kui nende muusikat maailmas liitkunstidesse sünteesitakse. Järgmine aga, kuhu liigume, on nüüd ehk see, et ka meie klassika pälvib kultuurimaades huvi ning et seegi seal loomuliku ruumi leiab. Sakslastega nende ühes kultuurikeskuses Nürnbergis vesteldes võis kuulda imestust, et eesti muusika polegi ainult nüüdisilming, et meil on eripärane kaalukas helilooming eksisteerinud juba terve sajandi.

Selle põhjal, kuidas Tobias ja Kapp Saksamaal vastu võeti, tohib arvata, et eelkõige need kaks pääsevad sealses regioonis peatselt "omade" kõrvale. Selleks tuleb eelkõige meil endil endistviisi ikka valmis olla, kuid juba ollakse valmis ka Läänes (vt "Sirp" 9. VII 1999). Klaviirid, rääkimata CDdest, on liikvele pääsenud ja olgu seegi vastuseks neile, kes kõnealuste suurvormide trükkimist on osatanud — muusikas ei ole kunagi tulutut "pidu katku ajal"!

Tõenäoliselt ei veena järgnevad väljaviõtted Nürnbergi päevalehtedest nii või teisiti kaalutlejaid, kui võrd tegu on ikkagi keskmisele lugejale orienteeritud väljaannetega, paraku analüütilisemat materjali meie käsutuses veel ei ole. Kuid peatselt see tuleb ja küllap autoriteetselgi tasandil. Esialgu võib kinnitada, et mõned saksa muusikateadlased on juba eesti muusika uurimisega tegelema hakanud. Näiteks pühendab professor Hans Gebhard oma koostamisel olevas oratoriaalse muusika antoloogias Kapi "Hiiobile" terve lehekülje (partituuriga tutvus ta mõistagi oma varasematel Tallinna visiitidel). Temale pak-

kuvat see muusika "Joonasest" isegi rohkem, Kapi eripära väärivat suuremat tähelepanu kui Tobiase saksapära. Seda siis n-õ sealtvaates ja puhtmuusikaliselt, ning on ka mõistetav, et näiteks mõtteline paralleel eestlaste ja piiblijuutide puhul saab muljet avaldada üksnes estofiilile (Gebhardi jaoks on "Hiiobi" juures veel teisigi eelistusi, sealhulgas pragmaatilisi — teose mõistlikumad mõõtmed nii ajas kui ka ettekandeparadaadis jm).

Nüüd siis esmakajastusi Nürnbergi orelifestivalilt, kus meid puudutavast juttu, väikevormidest minnake festivali mahtu arvestades mõistetavalt mööda.

Mõlemad suurejoonelised oratooriumide ettekanded Rudolf Tobiase "Joonase lähetamine" (...) ja Artur Kapi "Hiiob" (...) täitsid IONI esimese nädalalõpu. [- - -]

Tutvustada sellist terra incognita't, arvestades tõenäoliselt tagasihoidliku publikusõnsinguga, ja näidata, et eesti helikunst jõudis juba ammu enne Arvo Pärti ja Erkki-Sven Tüüri euroopalikule muusikatasemele, oli igal juhul tõeline orelinädala vägitegu. [- - -] Mõlema helilooja loomingus ei saa eitada Bachi, Mendelssohni ja Wagneri mõju (nii "Joonase" orkestrivahemängud kui "Hiiobi" "Tormimuusika" järgivad "Valgüüride" eeskujul). Koori- ja orkestrikäsitus on soliidne, puudub aga isikupärane stiil. [- - -]

Joonase kuju tõlgendab [Tobias] Jeesust ette kuulutava prohvetina, keda ta näitab Kõigevägevama tööriistana, kasutades selleks massiivseid vokaalseid ja instrumentaalseid vahendeid, mis teose arenedes efektiivselt lahustuvad. Chorus Mysticus (laulis Erlangeni Hugo-Distler Chor) tõusis võimsalt esile ooperlikult mõjusa, gregoriaanlikult graatsilise à cappella koorina. Vokaalsolistid taotlesid äärmiselt dramaatilist stiili (eriti tenor Algirdas Janutas), milleks ka kõik osalisel ühes mõõtmatu Sanctuses üksmeelse tormilisusega Leo Krämeri käe all ülivõimsalt ühinesid.

"Hiiob" mõjub lihtsamalt ja ei näi nii tugevalt väimulikule ekstaasile toetuvat, olgugi et ulatuslikud dialoogipassaažid tundusid rohkem ansamblisteenide teenistuses olevat. Ettekanne õnnestus Arvo Volmeri ettevaatlikul dirigeerimisel, bariton Taimo Toomastiga (Dessau Ooperist) nimiosas ja kontsertmeister Maano Männi ning organist Elke Völkeriga, kes paistsid eriti silma oma peenelt tõlgendatud duos "Viimne piht" (koraali "Aus tiefer Noth" kammermuusikalises töötuses). [- - -]

Jens Voskamp. Ühe rõhutatud rahva sümbolid.

Rikkalik oratooriumileid: "Joonase lähetamine" ja "Hiiob".

"Nürnberg Nachrichten" 28. VI 1999

[- - -] Esmakordselt kanti Saksamaal ette kaks väga huvitavat teost, eesti muusika "kaks nurgakivi":



Artur Kapi oratooriumi "Hiiob" proov Nürnbergi Sebalduse kirikus juunis 1999: ERSO, solistid ja oratooriumikoor, dirigent Arvo Volmer
Inna Kivi foto

Rudolf Tobiase oratoorium "Joonase lähetamine" [---] ja Artur Kapi oratoorium "Hiiob" [---] Teostel ja nende loojail on palju ühist; mõlemad on pärit köstri perekonnast, üles kasvanud vaimuliku muusika keskel, saanud organistideks ja õppinud Peterburi konservatooriumis Rimski-Korsakovi juures. Mõlemad lähenevad oma loomingus XIX sajandi viimasel kümnendil, mil eesti sümfoonia muusika oma alguse sai, keskeuroopa hilisromantismi-impressionismi traditsioonidele, vahest enam ehk Mahleri "Ülestõusmissümfooniale", mille mõju võis eriti tajuda. [---]

Heliteosed tuginevad juhtmotiividele, ooperlikule mõjuvusele ja tugevatele kontrastidele. Vastupidiselt homogeensele, ühtsele, tehniliselt siledale tervikmuljele "Hiiobist" mõjub "Joonase lähetamine" võõrapäraselt, arhailiselt ja vapustavalt, ka oma mitmekihilise filosoofilise tagapõhja poolest.

Eesti küllalised tundsid oma taasavastatud muusikateoseid hästi ning esitasid need dirigentide Leo Krämeri ja Arvo Volmeri käe all värvikalt ja suure pingega, täites kaks muljeterikast õhtut.

H. E., Timpanipõrinal ilmunud saadikud. Kaks Eestis taasavastatud muusikateost andsid

Nürnbergi orelinädalale muljeterikkad õhtud. "Abendzeitung" [Nürnberg] 28. VI 1999

[---] Ettekanne Laurentiuse kirikus näitas, et teda [Tobiast] võib seostada Euroopa romantismiga. Ühe Mahleri sümfoonia koloriiti leidub "Joonases" sama palju kui Wagneri juhtmotiivilisust või Berlioz'i idée fixe'i. Kõik need elemendid toetuvad Bachist Händelini ulatuvale kindlale vundamentile. Dirigent Leo Krämer oskas seda stiililist mitmekesisust (...) Eesti Riikliku Sümfoniaorkestriga elavalt ja haaravalt esitada. [---]

Romantiline oratooriumitraditsioon ja eestlaste rahvuslik iseteadvus avalduvad "Joonases" eelkõige koorides. Need on silmapaistvalt mitmekihilised: ühe põhikoori kõrval, mis sageli jaguneb, leiame siin veel ka Chorus Mysticus'e ja lastekoori. [---]

Voogav torm

See, kuidas Tobias niisugust hälltemassi rakendada suudab, tõendab väga ilmekalt, et "Joonase lähetamine" ületab kaugelt igasuguse eklektilisuse; olgu see Proloogis või populaarse Sanctus'e sissejuhatuses 3. pildis: pidevalt valitseb erakordne ping, sageli teravalt kontrasteeruvad

tempod ja dünaamika kujundavad vastuolulisi emotsioone (...). Nii voogavat tormi, mil Joonas laevahuku ajal Jumala tahte kohaselt ohverdatakse, kui ka niiniivelaste bakantlikku koori oskas Leo Krämer orkestriga busitseerides mõjuvalt esile tuua. Kuigi (või ehkki?). Eesti Riiklikul Sümfoonia-orkestril oli ehk veidi tahumatu, veel mitte lääne-euroopalikule kontserdisaali särele trimmitud kõla, olid "Joonase" proportsioonid õiged. Dünaamilised tõusud arenesisid iga pildi lõpul orgaaniliselt ja samas õnnestus ka "suur kaar": viimases pildis saavutasid orkester ja koorid ühe sõnulsetamatult jumaliku maheduse — kättemaksuhimulise Joonase hämmelduseks andestab tema Jumal Niinive rahvale, sõbralik kooseksisteerimine võidutseb viha üle ja kätkeb nõnda "Joonasesse" sügavalt huumaanse sõnumi. Selle tõttu võis andeks anda ka mõned põhikoori intonatsioonilised ebatäpsused. Tobias soovis oma oratooriumis vaoshoitud kiriku-kooride asemel näha elavaid ooperikoore; temperamendi ja kire puudumist ei saa lauljaille igatahes ette heita, läbipaistva kõlaga hurrmas ka rõdule asetatud Chorus Mysticus.

Tõepärased emotsioonid

Sedavõrd jõulise interpretatsiooni puhul kandsid raskeimat osa loomulikult solistid. Eelkõige Joonaselt nõuab helilooja psühholoogiliselt tõepäraseid emotsioone ja aramüütilist mõjuvõimet. Bariton Taimo Toomast ei tulnud sellega just päris hästi toime; ka tenorid, Algirdas Janutase, domineeris sel õhtul hääleline üheplaanimilisus varjundlikkuse üle, liiga rabe oli bassi vundament — Mati Palm. Veenis Pille Lill oma värvika ja paindliku ning alati vabalt mõjuva sopraniga, metsosopranile — Urve Täuts — ei anna helilooja kahjuks enda näitamiseks piisavalt võimalusi.

Esimene kõrgpunkt

Tervikmõju solistid ei tumestanud; sellel ettekandel oli rohkem tulevikku ulatuv tähendus: üks suur romantiline oratoorium sai selle kontserdiga šansi taas publikut leida, mida ta väieldamatult väärrib. Selles mõttes oli too Nürnbergi Rahvusvahelise Orelinäda la teine õhtu esimene tulise aplausiga kõrgpunkt.

[- -]

Väide, et kultuuriline identiteet ja rahvus on kaks valdkonda, mida ei saa niisama lihtsalt ühele võrrandisüsteemile allutada, ei olnud päris kindlasti mitte IONi kava koostamisel juhtmõtteks. Ometi pidi Artur Kapi suurejooneline oratoorium "Hiiob", mis on ehk eesti muusika üks peateos, ilma ühegi kõõrdpilguta ajaloolisele tagaplaanile jääma. Vaba Eesti riigi kahekümnendate aastate lõpust pärineva teose puhul mängib olulist osa eestlaste orientatsioon Euroopa kultuurile. Vene okupatsiooni ajal aastakümneid alla surutud, jõudis see teos alles 1997. aastal taasettekandele. Kuna omaaegses hansalinnas Tallinnas räägitakse täna vene

ja eesti keelt, näib igasugune kriitika koori kohta saksakeelse teksti valdamise asjus, ajaloolist arengut silmas pidades, ebaõiglane.

Neljahääline koor on gigantne, tihedalt nelja solistiga põimitud, sekkub see pidevalt teose kulgu. Leonid Savitski ja Mati Palm Saatana ja Jumalana sõlmivad peaaegu faustliku kihlveo. Kapil bassipartiidena loodud, ei kätke need endas mitte üksnes vokaali lähtealust. Kui Savitski laseb kurjusel õiges annuses esile sälvvida, siis Palm toonitab samal ajal sarastrolikult lepitust. Kangelane on tegelikult Hiiob. Taimo Toomast mõjub oma nõtke baritoniga, aidates meid üle kõigist vapustustest. Tema stoiline usk Jumalasse säilib ka hetkedel, mil ta kahtleb inimlikkuses.

Koloriitne maal

Kapi "Hiiob" mõjub koloriitse maalina, sümfooniilise poeemina, mille teenistusse on rakendatud suur orkestrikoosseis ja sellega homogeenselt ühendatud koor ning esiletõusev oreliepisood. Kapi muusika ei sarnane mitte üksnes oma õpetaja Rimski-Korsakovi loominguga, tema mõningase pillliku väljenduslaadiga, vaid ka hilisromantilise pärandiga. Koorifüütagad on igatahes kummardus Bachile; orkestripartiis on tugevaid laene ooperist. Et see pilk minevikku, hoolimata oma peaaegu groteskselt ülevõetud füüsilisest jõust, tekitab väärte, suudab veenda ega lange historitsismi, ei ole lõpuks mitte koori, orkestri ja solistide amüsanse stseenilise vaheldumise tulemus. Arvo Volmer juhataks kaheksakümneminutilise koorioratooriumi isikupäraselt, veendes harmoonilise rafineerituse ja meloodilise värvikusega ning jättes maha hämmingus publiku.

Thomas Heinold. Nädalalõpp IONi raames: kahe eesti oratooriumi taasavastamisele Laurentiuses ja Sebalduses järgnes orelimatinee. Säravad koorid. "Nürnberger Zeitung" 28. VI 1999

[- -] Panus IONi motole: eesti hilisromantiku Artur Kapi esimene sonaat f-moll. See on omas žanris kaunis näide ja hõljub kusagil Rheinbergeri ja Karg-Elerti vahel.[- -]

Fantastiliselt hõljusid puuderdatud lokid. Teoseid Buxtehudest ja Bachist kuni eestlasest Kapini. "Nürnberger Zeitung" 29. VI 1999

Tõlkinud TIINA ÕUN

34. JAZZISUVI PORIS

Igal aastal juulis toimub keskmise suuruse ja tähtsusega Soome linnas Pori jazzifestival, mis viib selle kohanime kümneks päevaks Euroopa silmapaistvamate kultuurikeskuste nimistusse. Jazzipidu, mis sai alguse entusiastide katsetustest, on tänaseks maailma üks uhkemaid ning loetelu nimedest, kes Pori lavadel aastakümnete vältel üles on astunud, kõlab kui jazzmuusika *who's who*.

"Pori Jazz" on soomlaste seas üks armastatumaid suveüritusi. Jazzi eelistamine mitmete festivalide poolt pakutavale popile ja rockile ei räägi siiski pelgalt põhjanaabrite palavast jazziarbastusest (kuigi asjatundlikku ja valivat publikut on Soomes piisavalt), vaid

eelkõige sellest, et "Pori Jazz" on väga kuulajasõbralik — sobib lisaks muusikakuulamisele ka perega piknikupidamiseks ja päevitamiseks. Jazzifestivali nimele vaatamata meelitab üritus siiski ka just popiga. Peakorraldaja **Jyrki Kangas** (kes eelistab sõna rütmimuusika, mitte jazz) on aru saanud, et isegi maailmanimega jazzilegend ei suuda kohale tuua sama palju rahvast kui popikuulsused, kes on osavalt jazz-koosseisude vahele pikitud. Sellise kirevuse pärast on kunstilist juhti sageli kritiseeritud ja mitte alati ilma asjata.

Pori festivali balansseerimine jazz ja popi/rocki piiril pole eklektilistel üheksakümnnendatel suurem patt, sest jazzmuusikud



Pime muusik Ray Charles (s 1932) lõi juba aastal 1949 oma esimese ansambli ning tegi esimesed salvestused. Kõrgele eale vaatamata oli ta sellesuvises "Pori Jazzis" üks eredamaid esinejaid.

ise on ennast avanud (vahest rohkemgi kui varem) popmuusika repertuaarile, esinejatele ning stiilielementidele. **Herbie Hancock**,



Bluusimängija **Johnny Winter** oli festivali eba-meeldiv üllatus. Winter on vaid 54-aastane, kuid jätab nii oma suhtlemise, lavalise liikumise kui ka musitseerimisega jõuetu rauga mulje.

Poncho Sanchez teeb jõulist rockist mõjutatud muusikat kongadel — aafrika päritolu ja Ladina-Ameerikas kodunenud löökpillidel.



Joshua Redman ja paljud teised on salvestanud plaaditäie muusikat, kus ei kõla mitte vanad standardid (kunaagised poplood), vaid “uued standardid” — väärt teemad viimaste aastakümnete popmuusikast. Tugev on ka vastupidine tendents, kus popartistid kasutavad jazzi elemente, olgu siis tegemist mõnesekundilise sãmpli või täismõõdus bigbãndiga. Selline segunemine pakub võimalusi, mida **Jyrki Kangas** pole osanud kõige paremini ära kasutada. Selle asemel et otsida uut meie kaasajast, on mees igal aastal publikut peibutanud kümme või kaksikümmend aastat tagasi laineid lõõnud suurustega. Mullu oli üks selliseid peibutajaid 25 000 kuulajale esinenud **Phil Collins**, kes astus Kirjurinluoto vabaõhulaval üles küll bigbãndiga, kuid andis sellegipoolest kaunis igava ja jazzivaese kontserdi. Tunamullu pani publiku õõtsuma isehakanud bluusikangelane **Gary Moore** ning tänavu töid suurel arvul publikut “valge mehe reggae” **UB40** ja **Johnny Winter**. Selle asemel et vanadelt kuldplaatidelt tolmuhuda, võiksid korraldajad otsida järgmiseks aastaks esinejaid, kes toovad kohale sama palju publikut, kuid esindavad kaasaegsemat (ja jazziga seotud) muusikat — **Jamiroquai**, **Brand New Heavies**, **Incognito** või mõni USA soul-artist otse edetabeli tipust. Kuuldavasti püüab **Kangas** aastal 2001 Porisse saada hoopis **Pink Floyd**’i, kuid seegi on popmuusikas juba tunaeiline uudis.

Atraktiivne lauljanna Dianne Reeves on hinnatud ka huvitavate laulutekstide autorina. "Pori Jazzil" võis tema kõrgetasemelist esinemist nautida õhtustel klubikontsertidel.



KUSTUNUD JA KUSTUMATUD TÄHED

Nipp, mis töötab võrdselt hästi nii ooperi-, rocki-, kui jazzifestivalil, on tõeliste elavate legendide esitlemine. Tänavusel "Pori Jazzil" oli neid mitut sorti. Igihalja mulje jätsid sellised kõlavad nimed nagu laulja-pianist **Ray Charles** (kes alustas 1949. aastal ning saab sügisel 67), trummar **Max Roach** (debüteeris 1943 koos **Coleman Hawkinsiga** ning teeb veel 75-aastaselt väga vaimuerksat muusikat) ning bassist **Ray Brown** (tegev alates 1945. aastast ning praegu 72). Ray Charlesi kontsert pakkus ootuspärast, mõjuvat segu *soul'*ist, jazzist, gospelist ja bluusist, Roach ja Brown üllatasid väga mõttetiheda ja rutiinivaba muusikaga. Ray Brown esines koos trioga, mis mängis huvitavaid arranžeringuid uuematest ja vanematest standarditest, Max Roach juhatas vaskpillikvintetti (metsasarv, tromboon, kaks trompetit ja tuuba), kus sooloruumi jagus igale muusikule. Mitmekümneaastase

karjääriga jazzmuusikuid oli festivalil teisigi — argentiinlane **Lalo Schifrin** dirigeeris BBC bigbändi tribuuti **Dizzy Gillespie'le**, **David Sanborn** mängis tänuliku publiku ees päikeselist jazzfunkit ja **George Clinton** avas festivali oma P-funkiga.

Poris oli ka üks rasvase miinusmärgiga üllataja, kelle kontserte reklaamiti festivali olulisemate seas. See oli valge biuusimees **Johnny Winter**, kelle tegevus tähendab valge bluusipubliku jaoks (ja seda on Soomes arvuks) palju. Winteri täht on praeguseks niivõrd kustunud, et mees ei suuda enam ei arusaadavalt kõnelda ega jalgu lohistamata liikuda, saati siis sisukalt musitseerida. Hetkel vaid 54-aastane laulja-kitarrist lõi vitaalsete Ray Browni ja Max Roachiga üüratu kontrasti. Muusikutega, kelle "parim enne" on silmanähtavalt möödas, tuleb alati ettevaatlik olla. Poris on sellega mitu korda alt mindud. Näiteks mullu laulis suurel laval kitarrist saatel

kuuekümnendate folgistaar **Donovan**, kes omal ajal ei jäänud palju alla **Bob Dylan**ile, kuid pani nüüd lausa haigutama.



Üks "Pori Jazzil" esinenud tõusvaid tähti on **Kyle Eastwood**, kuulsa filminäitleja bassimängijast poeg.

Fotod internetist

VÄÄRTUSLIKUM MUUSIKA KÕLAB KLUBIDES

Ambitsioonidele ja staadionipubliku lõbustamisele vaatamata seonduvad Pori suuremad jazzielamused siiski õhkkonnaga, kus mitmekihiline ja keskendunud kuulamist nõudev muusika tõeliselt mõjule pääseb. Kui Kirjurinluoto vabaõhulava ja aastaks 2001 valmiv plats, kuhu mahub 40 000 kuulajat, annavad Porile megafestivali mastaabid, siis õhtused klubid tagavad kvaliteedi, millela üritus kaotaks kiiresti oma ülemaailmse maine.

Üks suundi, mida viimastel aastatel Pori meeldivalt sageli silmab, on Eestis ülekohtuselt vähe kuuldud afro-kuuba jazz, koos sellega külgnevate (autentsemate ja eklektilisemate) stiilidega. Tänavu särasid eriti USA

latiinodest koosnev plahvatuslik **Poncho Sanchez Latin Ensemble** ning kanadalanna **Jane Bunnett**'i juhitud autentisel kuuba muusikal baseeruv **The Spirits of Havana**. Kongamängija Poncho Sanchez muusika on agressiivsem, tuntavate standardjazzi ning rocki mõjudega, samas kui Jane Bunnett kasutas oma sopransaksofoni ja flöödiimprovisatsioonide taustaks hoopis leebemaid ja autentsema kõlaga kuuba tantsurütme. Soojalt võeti vastu festivali üks novaatorlikumaid projekte, duo **Charlie Hunter–Leon Parker**. Selle paari novaatorlikkus ei seisne mitte kardinaalsetes muusikauuendustes, vaid pigem selles, kuidas kitarrist ja trummar suhteliselt tavakõllalise jazzi raames värskeid mõtteid vahetavad. Hunter on üks uusi nimesid kitarrimängu uuendajate seas, kes kasutab kaheksakeelset pilli, mis võimaldab mängida üheaegselt nii bassiliine, akorde kui ka soolot. Leon Parker on omakorda nüüdisjazzi üks isikupärasemaid trummareid, kes veenab kuulajaid "vähem on rohkem"-esteetika maagilises toimes. Tiptasemel akustilist jazzi esindasid õhtustel klubisessioonidel veel pianist **Benny Green** trios koos bassist **Christian McBride**'i ja kitarrist **Russell Malone**'iga ning lauljatar **Dianne Reeves**. Meelde tasub jätta veel kaks nime, kellest tulevikus kindlasti rohkem kuuleb — **Kyle Eastwood** ning **James Morrison**. Esimene on kuulsa filminäitleja (ja jazzifanaatiku) bassistist poeg ning teine austraalia trompetist-multiinstrumentalist, kes võiks juba ammu kuuluda ühte ritta tosinat jazzit kõigi aegade väljapaistvama trompetimehega.

Kireva programmi tegid veelgi värvi-küllasemaks **Kirk Franklini** ekstaatiline gospelgrupp **Nu Nation** ning hip-hop-nelik **Brand Nubian**, mitu bigbändi ning hulk suuremaid ja väiksemaid grupe. Seitsmesaja esineja seas oli tänavu ka eestlasi — **Villu Veski** ja **Tiit Kalluste** projektiga "Põhjala hääled" ning **Toivo Unt** koos **Aldo Meristo** ja **Tiit Paulusega**. Pealavadele nad siiski tänavu ei jõudnud ja tulevikus tuleb loota, et mõni meie koosseisudest eesti jazzit ka suuremale publikule tutvustab. Juba aastaid on Pori käidud ka "Jazzkaare" jaoks luuret tegemas ning kahe festivali kõrvaltamine ei mõju sugugi karu ja sipelga ühispildina — "Pori Jazz" on suurem ja uhkem vaid selle võrra, kui võrd teisel pool lahte on rohkem raha, publikut ja traditsioone.

NUTIKAD PILDID

XIII Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalist

Pärnu filmifestival on muutumises. Teist aastat toimub see uue nime all (varem Pärnu rahvusvaheline visuaalne antropoloogia festival). Festivalide kaldumine rohkem dokumentaalfilmide näitamisele ilmnes juba ka mõnel varasemal aastal. Nüüd on aga visuaalne antropoloogia osa, traditsiooniliste kultuuridega tegelevad filmid, jäämas tasapisi puhtama dokumentalistika varju. Dokumentaalfilmid on võimsad ning visuaalne antropoloogia (vähemasti Pärnu festivalidel) paljude skemaatiliste enesekordustega. Kuigi on palju filme, mille žanrimääratlus pole päriselt selge, on festivalile oluline mõlema suuna — dokumentaalsete ja antropoloogiliste filmide selgem eristamine. Praegu võistlevad nad ühes segases puntras ning vaatajale on niisugune olukord mõneti arusaamatu. Tegu võib samas olla ka lihtsalt terminite ähmasusega. Head filmid teeb žürii tunde järgi niikuinii kindlaks ning neid võib siis nimetada kuidas tahes. Kuid avaliku ürituse puhul võiks ju need asjad puisemaks ja punasemaks teha. Või siis, nagu viimasel ajal öeldakse — läbipaistvamaks. Kas või ainult antud juhuks.

Festivalil näidati muuseas ka filme, mis jäävad teatud mõttes dokumentalistika ja antropoloogia piirialadele. Kultuuriantropoloogia tegeleb eeskätt Euroopa-väliste eksootiliste rahvastega ning Lääne tsivilisatsiooni rüpest leitavate marginaalsete kultuuriilmingutega. Kes ütleb aga, et dokumentaalfilm sellesamaga tegelda ei võiks? Visuaalantropoloogia ja dokumentalistika vahel on mingi sootoline ala, mis osasid režissööre endasse seiklema meelitab. Või kes sinna lihtsalt satuvad. Dokumenditegijad ja inimeseuurijad võivad aga olla ka ühe telje kaks ideaalset otsa, mille vahele tegelikult kõik filmid jäävad.

TÜÜPILIST JA MUUD ANTROPOLOOGIAT

Heas mõttes tüüpilise antropoloogilise käsitluse näiteks võib festivalilt tuua filmi

“Teyyam — iga-aastane Višnumurti jumala külaskäik” (Holland, 1997, 57 min, režissöör Erik de Maaker). Filmi tegevus toimub Lõuna-Indias Kerala hindude seas. Film algab jumal Višnumurti kehastaja grimeerimisega. Siis jutustatakse kaadri tagant selgitavalt üht-teist. Sellest, kuidas asi Kerala rahvausuga üldiselt on, kus toimub ja milles eripära. Teine tekst, mis filmis paralleelselt jookseb, on inimeste endi jutt. Inimesed räägivad sellest, et keegi on naabri kurja silma ohver, et ärgu trügitaugu ning sellestki, kellel on selg tolmune. Midagi lihtsat ja igapäevast, filmi süžee seisukohalt suvalist. Muidu on film Teyyami jumalate esindaja Višnumurti maa peal käimise rituaalist. Teyyami 300 jumala keskse usuga külas esitleb jumalakehastaja igal võimalikul moel Višnumurti võimsust ning jõudu. Kappab näiteks puust tiigri seljas, näidates sellega oma ülimumst metsastihiha suhtes. Jumalaks kehastunu esineb pärast rituaali vaatamängulise osa lõppu ka käepärase meediumina, esitades Višnumurtina arvamus inimeste käekäigu kohta. Kellel käsi valutab, sellele ütleb, et kui hakkad ohvreid tooma, siis enam ei valuta. Lastetutele lubab lapsi ja üldse kõigile kõike head. Jumalamängijat abistab trummitagumise ning kõrvalosade täitmise spetsiaalne grupp, mida nimetatakse Pallai. Film lõpeb rituaali käigus kogutud raha jagamisega kogukonna vanameeste poolt kõva kisa ja karjumisega. Tegu oli tõeliselt hea etnograafilise kirjeldava filmiga.

Heade antropoloogiliste leidudega peategelaste osas paistsid silma filmid “Lihunik ülemjooksult” (Prantsusmaa, 1998, 13 min, režissöör Corinne Maury) ja “Ütle mulle, härra söepõletaja...” (Prantsusmaa, 1998, 58 min, režissöör Sophie Audier). Nii lihunik Christian Deluc kui ka söepõletaja Dominique Guippon on oma eriala meistrid, kelle tööd oli ekraani vahendusel nauditav jälgida. Nad põletasid ja tapsid nii, nagu oleks tegu kuns-

tiga. Kõik oli täpselt välja mõõdetud. Ei ühtki üleliigset ega ebatäpset liigutust. Filmide erinevuseks peale pikkuse oli ka see, et lihunikufilmis puudusid igasugused kaadritagused ja -sisesed kommentaarid, söepõletajafilmis oli aga ka üsna palju teksti. Filmid on aga mõistetavad nii või naa. Mõlemal juhul on tegu kaduva ameti esindajatega (Euroopa Liidus ei tohi ju oma laudas seale noaga kallale minna ning söepõletamine pole tänapäeval lihtsalt aktuaalne). Audier' film sai žüriilt preemia kui parim teaduslik jäädvustus.

Film "Seal, kus hinged puhkavad" (Bulgaaria, 1998, 40 min, režissöör **Boyan Papazov**) pälvis festivalil Eesti Rahva Muuseumi eripreemia väikerahva etnilise identiteedi kajastamise eest. Film on Bulgaarias ja Kreekas elavatest karakatšanidest. See on väike, 18 000-line rahvas. Nad elasid sajandeid Balkani mägedes poolrändlevat karjakasvatajate-elu, vahetades elupaiku hooegade kaupa. 1950. aastatel sunniti nad kolhoosidesse ning selline põhjalik elukorralduse muutus tõstis päevakorrale rahva säilimise üleüldse.

Antropoloogiline on ka **Ulrike Kochi** film "Tiibeti soolamehed" (Šveits, 1997, 110 min). Paaegu kahetunnine film näitab Tiibeti kõrgmägede elanikke kuuajalisel soolaretkel. Retk sooritatakse karvaste veeloomade, jakkidega. Soolamehed moodustavad iseseisva

ajutise miniühiskonna, kus on olemas oma "ema" ja "isa" ning "initsieeritav nooruk", oma keel, käitumisreeglid ja usurituaalid. Filmi alguses jutustavad naised lugusid sellest, kuidas endistel aegadel on naiste osalus soolavedamisel palju pahandust tekitanud. Naisi seetõttu retkele kaasa ei lubata. Kuid võõramaalasest naisrežissööri kaasasolek tipnes enneolematult rikkaliku soolasaagiga, mida skeptilised soolamehed kuidagi oodata ei osanud.

Tekstilise osa moodustavad soolameestefilmis suuresti kohalike inimeste endi jutud. Need pole juhuslikud igapäevafraasid nagu näiteks "Teyyami"-filmis, vaid selgelt tähendust kandvad laulud ning olukommentaarid. Eriti usinad seletajad on soolaretkel kõrvale jäetud kogukonnanaised ning soolameeste "ema" (võib-olla "soolisest solidaarsusest" naisrežissööriga?). Filmi väärtusteks on peale kohalikest kultuurilistest soorollidest tingitud takistuste eduka ületamise kindlasti ka haruldase ning raskesti leitava kultuurikorralduse ning raskesti leitava kultuuri-

"Metsikud rattad", 1992. Režissöör Harrod Blank. 64-minutine USA koomiline film autokunstnikest, kes püüavad luua personifitseeritud sõidukeid. Pildil nähtava 1972. aasta "Dodge Vani" kattis filmi autor koos oma sõpradega aasta jooksul 1705 fotoaparaadi ja videokaamera, millest mõned töötasid. Eesmärgiks oli inimeste reageeringute — naeratus, hämmeldus, aukartus jn — jäädvustamine.
Harrod Blanki foto



ilmingu jäädvustamine. Tulemuseks on antropoloogiline meistritöö, mida pärjati festivalil kahe arvestatava auhinnaga — žürii omaga põliskultuuri ellujäämise jäädvustamise eest ja televaatajate auhinnaga, kes telefonihääletusel ETV otsesaates seda filmi eelistasid.

MIDAGI VAHEPEALSET

“Unelmat juhtides” (USA, 1998, 29 min, režissöör **Harrod Blank**) on film kunsti-autodest ning silmapaistvatest inimestest, kes neid teevad. Kokku jutustatakse filmis nelja autokunstniku lood. Üks neist kasvatab bussi külge rohu ning sellist bussi esitledes kannab kasvava rohuga kaetud ülikonda, kaabut ning lipsu. Teine mees on oma auto katnud kõikvõimalike vabrik- ja laevaviledega. Kolmas on kujundanud “Harley Davidsoni” hamburgeri-kujuliseks (samal mehel on ka hamburgeri-kujuline vesivoodi, müts, mobiiltelefon, arvuti ning kes teab mis veel; unistab ta aga hamburgeri-helikopterist). Neljas on filmi režissöör ise, kes kirjeldab filmis oma elulugu kätkevat autot “O My God” ning fotobussi, mis toimib omalaadse varjatud kaamerana (paarist tuhandest bussi külge kinnitatud kaamerast on neli töökorras ning bussi armatuuril paiknevatele nuppudele vajutades on võimalik pilti teha; naabri valimisel on abiks juhikabiinis olev monitor). Härra Blankile pakub ülimat lõbu pildistada tema bussi ammuli sui vahtivaid kodanikke. Peale selle näidatakse ilma kommentaarideta veel paarikümmend üsnagi kummalist autot. Filmis saab palju nalja ning selles kogu iva ongi.

“Kõik, mis sünnib maailmas, pole hea mennoniitidele” (Holland, 1998, 58 min, režissöör **Lut Vandekeybus**). Film jutustab katoliiklusest eraldunud mennoniitide usuliikumisest Mehhikos. Kirjeldatakse, kuidas, hoolimata tugevast usust, tuleb arvestada (või siiski mitte arvestada?) tänapäevaseid kompromisse ilmaliku ja jumaliku vahel. Mennoniidid on väga suletud kogukond ning arvestades seda, sai filmi režissöör festivali žüriilt preemia tundliku teema delikaatse käsitlemise eest (või nagu mitteametlikult väljendus žürii esimees Nikolai Obuhhovitš — “vaenlase tagalasse tungimise eest”). Lut Vandekeybus elas enne filmimise algust koos mennoniitidega Mehhikos kolm kuud. Režissööri ja mennoniitide ühine Madalmaade päritolu ning sarnane keel (mennoniitidel rohkem sajandi algusest pärinev, filmitegijal täna-

päevane) oli kindlasti toeks mingisugusegi filmitava kontakti tekkel. Siiski jäi filmi vaadates tunne, et barjäär režissööri ja filmitava kogukonna vahel on jäänud. Võimalik, et rohkem seda lammutada polegi nii hõlbus.

See maailmas sündiv, mis mennoniitidele hea ei ole, on eelkõige tehnoloogiline areng ning sellega kaasas käiv kõlbeline laostumine (nad on seega mingid pseudo-russoistlikud olendid). Mennoniidid võtavad laiemalt ühiskonnalt üle minimaalse tehnika, mis tänapäeval võimalik. Kui aga ilmnevad kombeka elu kadumise märgid — joomine kogukonna noorte seas, autodega kihutamine —, jäetakse oma senine, liialt tsiviliseeruv elupaik ning minnakse kuhugi uude metsikusse kohta, kus hakatakse rajama uut asulat. Film lõpebki justkui poole pealt, kõige huvitavamal kohal — mennoniitide saabumisega uude elukohta. Uue elu kujunemist aga enam ei näidata. Asi jääb pooleli. Tekib tunne, et

“Mu ühejalgne unelmate armuke”, 1998.

Režissöörid Christine Olsen ja Penny Fowler-Smith. 52-minutine Austraalia film sealsest raadiodiktoriga **Kath Duncanist**, kes sündis siia ilma ühe käe ja ühe jalaga. Selles naljakas maailmas leidub inimesi, kes ei häbene olla “amputeeritute kummardajateks”.

Kath on hämmeldunud ja segaduses, kui ta satub internetis surfates Carol Davise koduleheküljele ja leiab sealt kuulutuse: “Amputeeritud on ilusad.”

Ella Dreyfusi foto



tunniga on läbi kapatud kolmest süžeest — mennoniitide elupõhimõtete ja maailmapildi kirjeldusest, eluolust Mehhikos ning uude elukohta rändamisest ja kodu rajamisest seal. Võiks olla justkui kolmeosaline film. Nüüd on aga kõigest ühte ja teist.

Saksa režissööri **Werner Sperschneideri** film *"100 aastat Gröönimaad filmilinal"* (1998, 60 min) kujutab endast eskimo müüdi kirjeldust. See festivali infoprogrammis esitatud linateos on eskimote põhiliselt vägivaldatu, loodusharmonilise ning naiivse olemuse konstrueerimisest. Film on kokku seatud saajandi vältel vändatud eskimofilmi kommenteeritud katkendeist. Polaareskimod on kuulsaim Arktika rahvas ning nende põhjal on kujundatud (põhiliselt eksitavat) tava-suhtumist ka Euraasia Põhja-alade asukatesse. Võib öelda sedagi, et eskimod on Euro-Ameerika maailma kultuuriperifeeria sümbol. Seega on filmil olemas ka laiem tähendus maailma kultuuride diferentseerituse mõistmisel.

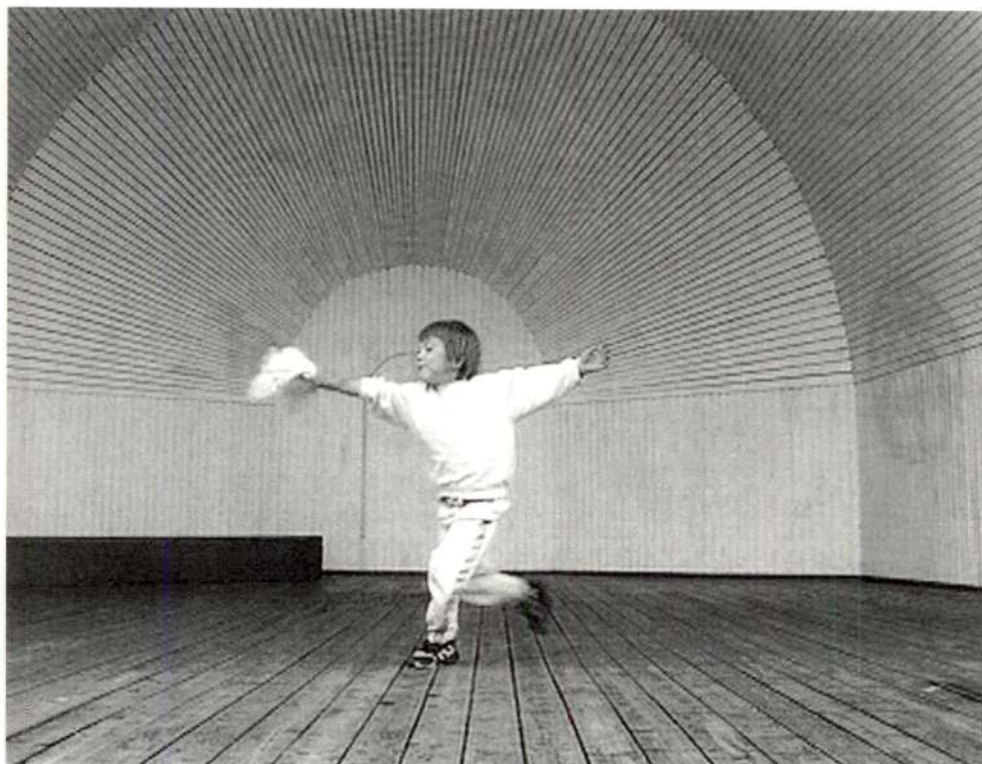
PUHTAMALT DOKUMENTAALSET

Peter Entelli film *"Martha"* (Šveits, 1995, 51 min) ei võitnud küll ühtegi auhinda,

ent tähelepanuväärne oli sellegipoolest. Tegu on pimedada ning kurdi (ning ilmselt arengupeetusega) Martha Suteri mikromaailma kirjeldamisega. Martha filmi esimest korda kakskümmend viis aastat tagasi kui tollal Šveitsi ainsat pimedat kurdi. Nüüd on ta 37-aastane. Oskab filmis läbilipsavatel andmetel viitkümmend sõna viipekeeles (Peter Entell väitis, et tegelikult oskab Martha ehk viit sõna, mis võib samuti olla liialdus). On äärmiselt raske aru saada Martha sisemaailmast. Ta ei väljenda end kuigivõrd, vähemalt mitte vaatajaile, filmitegijajale või ka hooldajaile arusaadaval moel. Mõned Martha kasutatavad märgid pole ka teda ümbritsevatele inimestele mõistetavad. Üldinimlikke momente tema käitumises siiski esineb; Martha istub näiteks, jalga üle põlve, ning kui tal kästakse tööd teha, siis ohkab tüdinult.

Film pole otseselt Šveitsi ühiskonnast kui sellisest, kuid Martha puhul rakendatavad Šveitsi elu protestantliku taustaga kokkulep-

"Kunstniku elu", 1999. Režissöör Lasse Naukkarinen. 59-minutises väga isiklikus Soome dokumentaalis väidetakse, et ainult laps võib nautida tõelist kunstniku elu. Autor jälgib kaameraga oma kunstnikust poega Esat kolmandast kuni seitsmenda eluaastani.



ped on siiski märgata. Näiteks see, et Marthal lastakse tööd teha. See on Peter Entelli järgi “väga šveitsilik” lähenemine. Kõik inimesed teevad tööd ja saavad selle eest raha. Nii ka Martha, kuigi tema jaoks pole sellel mingit mõtet. Ta ei hakka iialgi iseseisvalt midagi tegema. Aga kui talle tehakse töötamise žest, siis lisatakse sellele alati žest “hea”. Teiseks näiteks šveitsi lähenemisest on Martha lapsepõlves tehtud kaadrid sellest, kuidas tal lastakse puupulki pikkuse järgi ritta seada. Taas kord — Martha jaoks pole sel süsteem-susel mingit mõtet, tema jaoks võivad asjad ka segamini olla. Pealegi valitseb tegelikus maailmas kaos ning peale Šveitsi ühiskonna (Marthale mõistetamatu) mudeli ei tähenda need pikkuse järgi reastatud pulgad mitte midagi. Filmitegijale olevat avaldatud ka poliitilist survet, et ta näitaks, kuidas metsik, 12-aastaselt maas lamav ja hooldajat peksev kurt ja pime autist on kaksikümend viis aastat hiljem šveitsi väärtusnormide kohaselt tsiviliseeritud. Tegelikuses olemasolevaid mõistmistõkkeid väljendas ilmekaaimalt kaader 12-aastasest Marthast, kes seisab Alpides suurel lagendikul ning kobab arglikult sadade

meetrite ulatuses laiuvad tühjust enda ümber, oodates kokkupõrget millegagi. Millegagi, mida pole.

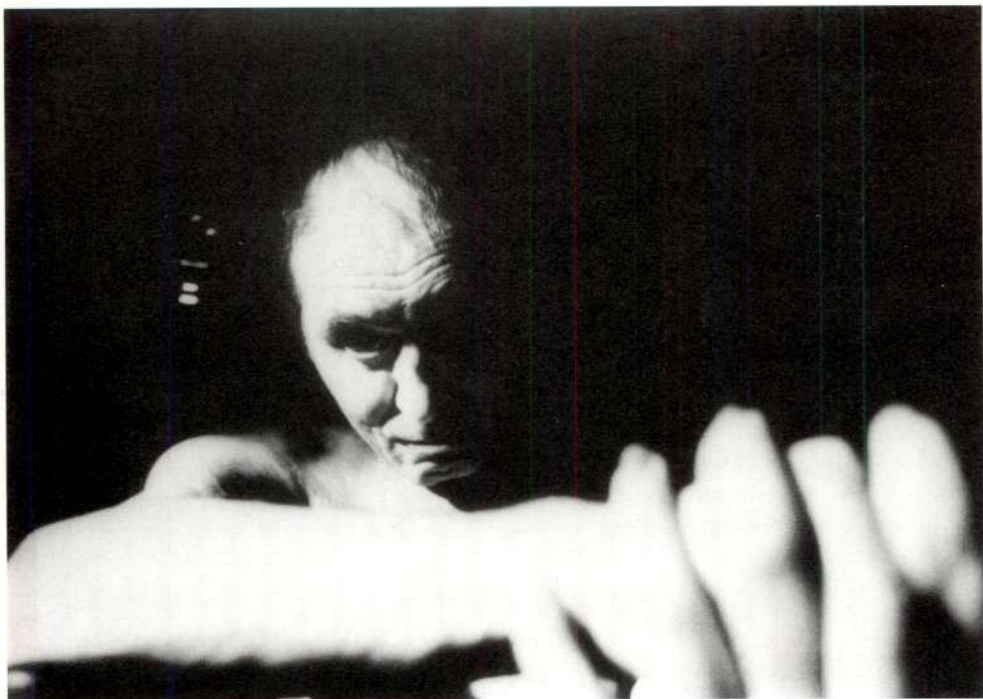
“Mu ühejalgne unelmate armuke” (Austraalia, 1998, 52 min, režissöörid **Christine Olsen** ja **Penny Fowler-Smith**) on küllaltki lustakas lugu ilma mõne jäsemeta inimeste ihalemisest. Filmi peategelane, ühe jala ning ühe käega raadiodiktor Kath Duncan rändab mööda Ameerikat ning kohtub erinevate ihalejatega ning teiste kõndistunutega. Tema esimesed kohtumised ihalejatega ei vasta just varasematele ettekujutustele — saledate noormeeste asemel näeb ta kiilastuvaid ja kõhukaid vanahärrasid, kes ajavad kahtlast juttu “värskest kraamist”, vaatavad videost amputeeritute erootikat ja albumist vastavaid fotosid. Tasapisi läheb pilt siiski mõnevõrra roosilisemaks. Julgelt seiklustesse viskuv Kath esineb ka ise modellina kõndistunutele spetsialiseerunud fotostudios. Kokkuvõttes on tegu laias mõttes elujaatava, positiivse filmiga. Siiski vist ka mitte rohkem.

Filmi “**Taevamineku päev**” (Venemaa, 1998, 26 min) režissööriks on **Nikolai Obuhovitš**, žürii esimees. Film linastus festivali infoprogrammis. Tegu on ühega sajast Mosk-

Lasse Naukkarinen koos oma poegadega Pärnu festivalil.
Mark Soosaare foto



Üks noore kunstniku Esa Naukkarineni taiestest.



“Löögihetk”, 1998. Režissöör Julia Loktev. Selles kurvas 115-minutises perekonnadokumendis jälgib autor Venemaalt USAsse emigreerinud perekonna saatust, ta on ise samuti selle liige. Peategelaseks on Julia ema, kes hoolitseb alates 1989. aastast mööduvalt autolt löögi saanud ja sellest saadik voodi külge aheldatud isa eest.

va filmist, tehtud Venemaa pealinna valitsuse tellimusel seoses 850. aastapäevaga. Filmis näidatakse moskvalaste elutegevust Puškini ausamba ümbruses suure vene poeedi 200. sünniaastapäeva künnisel. Muidu tavaline vene linnaelu, millest värvikamat osa — paari kodaniku põõsatagust viinaviskamist — olevat linnavalitsus püüdnud filmist välja tsensuurida. Selles oligi filmi efekt — et inimesed käitusid vene kirjanduse pühaku hiigelsuure kuju juures, nagu seisaks seal mingi post. Rahvale polnud mingit vahet. Ei mingit pidulikust. See oli ühe Moskva paiga võimalikult täielik kirjeldus. Igapäevast sebumist on seal nii palju, et rohkem polegi võimalik seda tabada. Kõik kaob silmist ja peast.

“Kolm päeva ja ei iial enam” (Venemaa, 1998, 53 min, režissöör Aleksandre Gutman). Filmis räägitakse Aleksandr Birjukovist, kes tappis sõjaväes oma komandöri, kes teda seksuaalselt ahistada püüdis. Aleksandri le määratud surmanuhtluse asendas hiljem Venemaa president eluaegse vangistusega. Filmi

tegevus toimubki vanglas, kuhu ema on saabunud viimast korda kohtuma oma pojaga. Film on ülimalt intensiivne emotsionaalne kommentaar Venemaa kummaliste seadustele, mis keelavad eluaegse vangistatu külastamise pärast sellist kolme päeva.

Et Venemaal on küllalt probleeme, millest sügava sotsiaalse sisuga filme teha, nähtub ka Sergei Dvortsevoi teosest “Leivapäev” (Venemaa, 1998, 55 min). Filmis näidatakse ühe Peterburi-lähedase küla pensionäridest elanikke oma igapäevast leiba “teenimas”. Inimesed lükkavad omaenda kondiauru jõul leivavaguni külla ning seejärel saavad sedasama leiba ka osta. Festivalil ühe kahest meisterlikkuse preemiast pälvinud film on tõeliselt dvortsevoilik — täidetud ülipikkade kaadritega (nagu ka 1996. aasta Pärnu festivali võidufilm “Paradiis”). Vanakesed lükkavad oma vagunit. Muudkui lükkavad ja lükkavad. Dvortsevoi justkui tsiteeriks iseennast.

Žürii teise meisterlikkuse eripreemia saanud film “Pavel ja Ljalja” / “Jeruusalemma armastus” (Venemaa, 1998, 30 min, režissöör Viktor Kossakovski) on poeetiline tõlgendus elu ja surma piiridest. Venemaalt Israeli siirdunud filmirežissöör Pavel Koganist, kes raskesti haigena heitleb olemasolu eest, ning

tema naisest, kes Paveli eest hoolitseb. Pavel on tasapisi kustumas, Ljalja esineb aga kohati ülitugevana, kohati murduvana. Vägaagi mõjuv film. Kõik inimest ümbritsevad lihtsad asjad tunduvad lausa füüsiliselt tajutavad — õhk, tuul, päike, igasugused ruumid. Samas jääb mulje, et kohati takerdub üldnimlik sõnum vihjetesse, mida pole vene dokumentaal-filmimaailma mittekuulujal eriti lihtne mõista. Et on veel mingi, sisemisele ringile suunatud sõnum. Võimalik aga, et see tundmus on petlik.

“Kunstniku elu” (Soomes, 1999, 59 min, režissöör Lasse Naukkarinen) on film ühest kunstniku elu elavast lapsest. Festivali žürii jättis kõrvale kõrgmeisterlikud Vene filmid, millest mõnele alguses küllaltki ilmselt esikohta pakuti. Vene raskekaaluliste filmide konkurentsi vapralt talunud *“Kunstniku elu”* oli seekordse festivali avastus (esilinastus samal festivalil). Žürii julge otsus Lasse Naukkarineni filmi peapremieerimisel kajastab sümboolselt Pärnu mitte eriti pompoosse filmifestivali omapära. Žürii esimees Obuhhovitš väitiski, et tegu on filmiga väikestest asjadest. Väike ei tähenda aga vist iseenesest veel ebaolulist.

“Kunstniku elu” on film Lasse Naukkarineni noorema poja Esa tegemistest kunsti vallas. Peale selle on film muidugi paljust

muustki, näiteks vabakasvatusest. Samuti võiks filmis näha kaudset viidet Soome ühiskonna viljakale mõjule isiksuse harmoonilises arengus. Või on tegu lihtsalt ühe koduse ringi askelduste kirjeldamisega. Siiski mitte vist ainult selliseid asju. Filmi võib ju vaadelda samas võtmes kui Peter Entelli *“Marthatki”* — küsides: kuidas me last mõistame? Kuidas tõlgendame tavalisest täiskasvanust niivõrd erinevat dokumentaalset *teist*?

Martha on väga staatiline. Ta ei muutunud ajas kuigivõrd. Lapsena on ta vaid pisut rohkem *“metsik”*, 37-aastasena aga rahulikum. Muidu on kõik sama. Ent seejuures pole tema sisemaailmast peaaegu midagi võimalik aru saada. Esaga on asi sootuks teisiti. Ta muutub kiiresti ning kunstnik sellisena kui filmis — üleni, kogu aeg kunstis elades — pole ta ilmselt tulevikus enam kunagi. Kui tast saabki täiskasvanuna kunstnik, siis on ta kindlasti juba žanripetsiifilisem. Lapsena on ta aga mingi lühikese aja vältel totaalne kunstnik.

“Seal, kus hinged puhkavad”, 1998. Režissöör Boyan Papazov. Vähe teada karakatšanide rahvusrühm on kaua elanud Balkani poolsaarel. Kuus tuhat hingelist sellest rahvakillukesest asub Bulgaarias ja 12 000 Kreekas. Nende poolt rändava eluviisi hävitas Bulgaaria valitsus 1950. aastate lõpul, mil nad kihutati kolhoosidesse. Neljakümneminutine etnograafiline film vaidleb vastu väljasureva rahva uskumustele, et koos viimase karakatšaniga lõpeb kogu maailm.



Lasse Naukkarinen on filmi tehes "süüdimatu". Ta loobub täiskasvanulikust positsioonist ning samastub oma pojaga. Või samastab vähemasti vaatlustasandi. Film pole "isalik", täis lapsevanema uhkust oma geniaalse järeltulija üle. Režissöör on justkui üks omaenese laste seas. Korra on ta sellisena kaadriski, filmides iseennast koos poegadega maja juures pingil. Naukkarineni naeratus on seejuures lapselik. Ta on osalev vaatleja.

Lapse tasandit rõhutab seegi, et kogu kaadritaguse teksti on sisse lugenud Esa. Teksti on küll kompileerinud režissöör, aga väidetavalt ainult sellistest ütlustest, mida ta oli varem Esa suust kuulnud või millistes Esaga kokku leppinud. Nii käib "Kunstniku elus" režissööri samastumine lapspeategelasega käsikäes kaine arvestuse ning distsipliiniga. Ning ega muidu vist oleks asjast asja ka saanud.

Kokkuvõttes võib öelda, et Pärnu selleaastasel dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalil oli näha mitmeid häid filme (millest käesolevasse ülevaatesse mahtus osaline läbilõige). Festivalil kui kompileeritud üritusel ei saagi vist väga selget üldteemat olla, kui seda eelnevalt vastavalt suunatud ei ole. Nii ei pääsenud **Mark Soosaare** poolt pärast filmide laekumist ja valimist siin ja seal väljakuulutatud kunstisuunitlus festivalil tegelikult eriti maksvusele. Kunstifilme oli küll rohkem kui tavaliselt, ent nad jäid üldjuhul marginaalseteks. Peale peavõidu filmi ja filmi "**Vene avangard. Revolutsiooniarmastus**", Venemaa, 1999, 54 min (rež **Aleksandr Krivonos**), polegi midagi eriti rõhutada.

Viimastel aastatel tavapärane filmide näitamine hommikust õhtuni oli seekordsel festivalil asendatud õhtuste ning öiste seanssidega. Viimased, kell 11 õhtul alanud filminäitamisid, toimusid Chaplini Keskuse hoovil suurel vabaõhukraanil, mis lisas üritusele kindlasti romantikat.

Festivali kohvikus joodi ära liitrite kaupakonjakit (mis on festivali traditsioon) ja piimakokteili (mis oli selleaastane uuendus). "Chaplini" söögitoas testiti festivali külaliste tolerantsust eesti rahvustoitade suhtes. Fuuroori tekitas kama, kuigi juba teisel hommikul eelistasid väljamaa filmitegijad ning žürii liikmed sellele maisihelbeid.

Pärnu festivalile erilisel iseloomulik Mark Soosaare korraldatud ekskursioon toimus seekord Manilaiule. Külalistelt kõlas küll pretensioone euronõuetele mittevastava kivise merepõhja kohta, kuid üldiselt möödus retk rõõmsas meeleolus. Krooni pani sellele kohaliku Manija memme kõrtideloopimine. Nimelt tassis tädi oma aidast välja kõik seal leidunud kõrdid ning heitis need ulja žestiga tema õuele kogunenud rahvusvahelisele naisterahvaste seltskonnale, kes seejärel pseudokihnuliku rahvatantsuansambli moodustasid. Ning see ehk oligi seekordse festivali sümbolne ning eluline lühikokkuvõte. Rahvusvaheline dokumentalistika poolenisti antropoloogilises vormis.

ÜLESKUTSE IDA-EUROOPA RIIKIDE KULTUURIMINISTRITELE

Meie, dokumentalistid, aitasime teil võimu haarata.

Meie rahvaid totalitarismi kütkeist vabastades andsid oma elu ka mitmed filmiloojad...

Nüüd, mil olukord on stabiliseerumas, ei vaja te enam tõsielufilmi ega telepublististikat kui rahvaste kannatusteraja ja tulevikulootuste peegeldajat.

Meile näib, et teie lühinägelik poliitika hävitab dokumentaalfilmi kui rahvuslikku eneseteadvust kõige täpsemini väljendava kunstivaldkonna ja kuivatab lootuse, et avalik-õiguslikud telekanalid hakkavad toimima rahvuslike kultuuriinstitutsioonidena.

Et ära hoida halvimat, kutsume teid, lugupeetud Ida-Euroopa ja endise Nõukogude Liidu aladel tekkinud riikide kultuuriministreid, ette võtma kardinaalseid samme tõelise filmi- ja teledokumentalistika päästmiseks.

Juhime teie tähelepanu asjaolule, et peaaegu kõigis Ida-Euroopa riikides puudub erinevalt Lääne-Euroopast kinoalane seadusandlus. Mitmete riikide seadustes on juba määratletud pornograafiat ja vägivalda propageerivad teosed, samas aga ei eksisteeri dokumentaalfilmi kui nähtust Ida-Euroopa riikide seaduseraamatutes.

Seepärast pöördume teie poole üleskutsega asuda filmi ja sealhulgas ka dokumentaalfilmi hõlmavate seaduste väljatöötamisele riigis, kus olete määratud täitma kultuurihoidja vastutusrikast rolli.

Peame hädavajalikuks:

- audiovisuaalseid kunste ja ringhäälingut haaravate seaduste viimist tõsiselt võetavale euroopalikule tasemele. Selleks soovitame valida juba edukalt toimiva filmiseaduse mudeli kas Skandinaaviamaadest, Saksamaalt või Prantsusmaalt, siduda see oma maa kultuurilise taustsüsteemiga ning saata eelnõu võimalikult kiiresti esimesele lugemisele oma kodumaa parlamenti.

Seadusloome juures tahame soovitada juba töötavaid mudeleid (Norra, Taani, Prantsusmaa), mis tagavad eelarveliste rahade maksimaalselt demokraatliku ja läbipaistva jaotamise ning samas ei võimalda pöörata ekraani ühe poliitilise jõu tööriistaks. Ootame, et tagate loodavaid kinoseadusi sünkroniseerides meie kultuuri-ruumi ühtsuse ja valmisoleku ühinemiseks Euroopaga.

- riiklikult toetada Euroopa filmiorganisatsiooni, eriti aga EDNi (*European Documentary Network*) kui ainsat dokumentaalfilme loovate autorite ja stuudiote ühendust Euroopas. See toetus peaks olema nii moraalne kui ka materiaalne vastavalt riigi võimalustele.

Teie kaasamõtlemisele ja –tegutsemisele lootma jäädes

Filmiloojad Armeenias, Aserbaidžaanist, Bulgaariast, Eestist, Kirgiisias, Leedust, Lätist, Rumeeniast, Venemaalt
Pärnus 6. juulil 1999.a.

6. juulil andis Mark Soosaar Chaplini Kunstikeskuse esisel väljakul kultuuriminister Signe Kivile pidulikult üle "Üleskutse Ida-Euroopa riikide kultuuriministritele". Vasakult jälgib toimingut bulgaaria režissöör Assen Vladimirov.





Soome režissöör Pia Andell sai Manijal kingiks Kihnu rahvariided ning festivali žürii tunnistas tema 56-minutilise filmi "Laevareis" auhinna vääriliseks.



Šveitsi režissöör Ulrike Koch oli festivalil alati kaameraaga. Tema tõsisest kiindumusest oma ametisse kinnitas 110-minutine etnograafiline film "Tiibeti soolamehed", mida žürii pidas parimaks põlisrahvaste kultuuride ellujäämise jäädvustuseks.



Tartu Ülikooli prantsuse filoloogia õppejõud Eva Toulouze on aastaid kuulunud Pärnu festivali meeskonda.



Eesti Rahva Muuseumi teadusdirektor Art Leete aitab juba mitmendat aastat järjest kaasa festivali filmide valikul.

Mark Soosaare fotod

ART LEETE (sünd. 19. II 1969 Tapal) on Tartu Ülikooli rahvaluule õppetooli doktorant, Eesti Rahva Muuseumi teadusdirektor.

Suur auhind festivali parimale filmile
"Kunstniku elu", 1999, 59 min, režissöör
Lasse Naukkarinen, Soome.

Žürii eripreemia
"Pavel ja Ljalja", 1998, 30 min, režissöör
Viktor Kossakovski, Venemaa.

Žürii eripreemia
"Leivapäev", 1998, 55 min, režissöör
Sergei Dvortsevoi, Venemaa.

Parim film põlisrahvaste kultuuride ellujäämisest
"Tiibeti soolamehed", 1997, 110 min,
režissöör Ulrike Koch, Šveits.

Parim teaduslik jäädvustus
"Ütle mulle, härra söpöletaja...", 1998, 58 min,
režissöör Sophie Audier, Prantsusmaa.

Pärnu Uue Kunsti Muuseumi auhind parimale
kunstifilmile
"Vene avangard", 1999, 54 min, režissöör
Aleksandr Krivonos, Venemaa.

Pauligi auhind sügava kunstilise reportaaži eest
tänapäeva sotsiaalsest probleemist
"Kolm päeva ja ei iial enam", 1998, 53 min,
režissöör Aleksandre Gutman, Venemaa.

Pärnu käsitöömeistri Ella Põldsoo auhind aneka ja
õrna lähenemise eest filmis
"Kõik, mis sünnib maailmas, pole hea
mennonitidele", 1998, 58 min, režissöör
Lut Vandekeybus, Holland.

Eesti Rahva Muuseumi auhind
"Seal, kus hinged puhkavad", 1998, 40 min,
režissöör Boyan Papazov, Bulgaaria.

Žürii auhind moodsa filmikeele eest
"Alandatud", 1998, 64 min, režissöör
Jesper Jargil, Taani.

Žürii auhind rahvusliku eneseiroonia eest
"Laavareis", 1999, 56 min, režissöör
Pia Andell, Soome.

Auhinnad määras rahvusvaheline žürii
koosseisus: Simona Bealcovschi (Rumeenia),
Margit Venesaar (Eesti), Nikolai Obuhhovits
(Venemaa), Andreas Steinmann (Taani),
Jaak Allik (Eesti).
9. juuli 1999.

MERE ÄÄRES

"ÖINE NAVIGATSIOON". Režissöör Marko Raat, stsenaaristid Jüri Ehlvest ja Marko Raat, kunstnik Jasper Zooya, operaator Viktor Koškin, muusika: "Borax" ("Öine navigatsioon" ja *Rainbow around the sun*) ning Jaak Joala "Laul verelilledest" (Daniel/Karjahärm), heli: Mati Schönberg ja Ain Lepp, monteeriija Kadri Kanter, režissööri assistent Ly Pulk, režissööri abi Agne Sander, operaatori assistent Andrus Prikk, valgustaja Raivo Tenno, grimeeriija Tiina Leesik, kostümeeriija Malle Järve, rekvisiitor Signe Kaljulaid, pürotehnik Armin Altrov, lavamees Andris Tuvikene, administraator Maie Kerma, produtsendid Erik Norkroos ja Reet Sokmann, juhendaja Arvo Iho. Peaosades: Pille Vassar (Paula), Kaido Veermäe (Mark), teised osatäitjad: Signe Lomp, Kristel Sarnet, Taavi Teplenkov, Jan Uuspõld, Väino Laes, Külli Teetamm (Paula monoloogid), Tarvo Sõmer (elektritraatide hääled). Filmis on kasutatud katkendeid Jüri Saarma raamatust "Kohtupsühhiaatria", "Valgus", 1970. 16 mm, 27 min, mustvalge. © "Rühm+0" ja "Eesti Telefilm", 1998. Esilinastus Kinomajas 12. märtsil 1999.

Üheksakümnendatel aastatel on filmikunsti žanriliigendus eesti keeles tublisti muutunud. Mõned nimed, nagu *action* või *thriller*, on laenatud otse inglise keelest; veel rohkem on aga omakeelseid väljendeid ja vasteid, mida leiab igas telekavas. Nende seast on väga neutraalseid, nagu *draama*, *komöödia*, *seiklusfilm*, *ulmefilm*, *eepline film* ja isegi *filmilugu*; kuid on ka emotsionaalselt markeeritud, nagu *põnevik* või *märul*. Aeg-ajalt kohtab rudimente varasemast, tunduvalt lihtsamast liigendusest, millele osutavad *multifilm* ja *mängufilm*.

Marko Raadi "Öine navigatsioon" on telekava kategooriates raskesti määratletav teos. Kui seda siiski peaks tegema, tarvitaksin meelsasti üht neist viimastest, uude aega ära eksinud mõistetest. Nimetaksin teda *mängufilmiks*, kasutades meelega ära selle sõna naljakat ambivalentust, mille tõttu ta ühelt poolt viitab fiktsioonile (näitlejad "mängivad" etteantud rolle), teiselt poolt aga seostub hulga analoogselt moodustatud liitsõnadega — *mänguasi*, *mänguplats*, *mänguruum*, *mängustiil*, *mängukirg*, *mängupõrgu* ja *mänguõnn*... Teatavate mängude mängimine on silmanähtavalt filmi teemaks, ja selles mõttes on ta tavalisest rohkem *mängufilm*, isegi kui mängudest kumab läbi raskesti määratletavat ängstust ja õudu.



"Öine navigatsioon", 1998. Režissöör Marko Raat. Signe Lomp. "Oh, heldus, miks te ometi nii morn välja näete?" — "Mul on depressioon." — "Millest siis?" — "Kuidas millest? Mul on alati depressioon. Kõigest."
Viktor Koškini foto



Paula teeb päevikumärkmeid, viibib unenäolistes olukordades, hakkab lõpuks minema maale vanaema juurde ja usub, et teda tahtakse arreteerida. Ähmases ootuses kulgenud filmi lõpetab Paula toores enesetapp, mille järel näeme mere äärde jõudnud tegelasi.

Kuna Paula tegemisi kujutavaid kaadreid lõpus hakkab saatma jutustaja hääl, hakkavad need sündmused sarnanema tegelaste endi improviseeritud lugudega. Jutustav hääl

"Öine navigatsioon". Kristel Sarnet, Kaido Veermäe (Mark) ja Signe Lomp. "Sa oled nii tundeline. Kõige vägevamad on need rohelise käe lood. Ühes mustas, mustas majas oli must, must... Selles mustal, mustal toal oli üks ainuke must aken."

Režissöör Marko Raat ja Pille Vassar (Paula) "Öise navigatsiooni" võtetel.
Viktor Koškini foto

Need mängud on ennekõike verbaalsed mängud. Rühmake noori inimesi on asunud teele mere äärde, nad improviseerivad lugusid ja püüavad aeg-ajalt üksteist üle trumbata. See kergemeelne situatsioon ei mõju aga kergemeelselt, lugude sisu kisub makaabriks, need sarnanevad õudusunenäudega ega lõbusta kedagi. Situatsiooniga paralleelselt liigub mingil teisel ajatasandil paranoilistest hallutsinatsioonidest vaevatud Paula lugu.





domineerib, teekond mere äärde on ise kellegi jutustus teekonnast mere äärde. Iga stseen paigutub millegi raami, mõjub kommenteerituna: teekond mere äärde ja Paula lugu raamivad teineteist vastastikku.

Selline raame raamistav ülesehitus on väga iseloomulik Jüri Ehlvesti proosale. Filmi stsenaaristidena on küll nimetatud Ehlvesti ja Marko Raati, kuid arvan, et lavastaja taotles pigem skripti muutmist filmipärasemaks. Kohati tundub, et film pole niivõrd Raadi ja Ehlvesti koostöö, kuivõrd nende omavaheline maadlus. Mõnikord on see Raati nähtavasti inspireerinud, mõnikord pidurdanud.

Kõige soodsam külg on "Õise navigatsioon" juures ta eksperimentaalsus. See võinuks esile tungida isegi veel reljeefsemalt. Kui ees on keeruline stsenaarium, mis mängib jutustuse ja jutustamisviisidega, miks siis mitte teha keeruline film, mis mängib kaadri ja näitamiskiisidega? Igas mõttes mängu-film? Praegu on "Õises navigatsioonis" midagi veel teostumatut, see on nagu kokkulepitud kohtumine, mis pakub teatavat rahuldust, aga ei tähenda veel täitumist.

MARKO RAAT (sünd. 1. VII 1973 Tallinnas) on lõpetanud 1998. aastal Tallinna Pedagoogikauilikooli filmi ja video õppetooli režii eriala. Töötanud režissööri assistendina ja kunstniku assistendina mitme täispika mängufilmi tegemisel, avaldanud filmi- ja telekriitikat

"Õine navigatsioon". Kristel Sarnet, Kaido Veermäe (Mark), Jan Uuspõld, Signe Lonp ja Taavi Teplenkov. "Mul oli kunagi sõbranna, kel olid üsna kummalised toitumisharjumused. Kord meil olles söi ta terve vaagnatüüe õunu ära ja toppis kõik õunasüdamed diivani polstri pragudesse."

ajakirjanduses. Ta oli saatesarja "Kanal 2000/ Laboratoorium" (1997. aasta sügishooaeg, kümme saadet "Kanal 2-s") üks käivitajaid ning autoreid. ETVs tegi ta ühe režissöörina hooajal 1998/99 saatesarja "8 pilku eesti muusikale" (portreesaadet Helena Tulvest, Mari Vihmandist, Jüri Reinverest, Mart Siimerist). Filmid, videod ja näituseprojektid: 1993 "Pehmed jalad" (10 min, S-VHS+35 mm, stsenaarist ja režissöör); 1993 "Merehaigus" (8 min, 35 mm, näitleja, režissöör: Rainer Sarnet); 1995 "McCulloch" (18 min, 35 mm, stsenaarist ja režissöör); 1995 "Autompsyko Superveegos" (20 min, Beta SP+S-VHS, rühmatöö); 1996 "ESS-TUIKK" (30 min, Beta SP, rühmatöö); 1997 "Öökull ja kana" (15 min, HI-8, rühmatöö); 1998 "Õine navigatsioon" (27 min, 16 mm, režissöör, stsenaarist koos Jüri Ehlvestiga); 1998 "Elamise kvaliteet" (HI-8 video ja suurem osa näituse "arvutifotodest" ehk staatilistest videokaadrikest, Eesti Arhitektide Liidu näitus Rotermanni Soolalaos); 1998 "Infopankade muusikaline esiettekanne" (9 min, Beta SP, autor, eetrita telesaade "Laboratoorium"). "Õist navigatsiooni" on näidatud järgmistel festivalidel: VIII Cottbusi filmifestival Saksamaal 1998, 28. rahvusvaheline üliõpilafilmi festival "SehSüchte" Saksamaal 1999, V rahvusvaheline lühifilmi festival "Of Drama" Kreekas 1999, X São Paulo rahvusvaheline lühifilmi festival 1999.

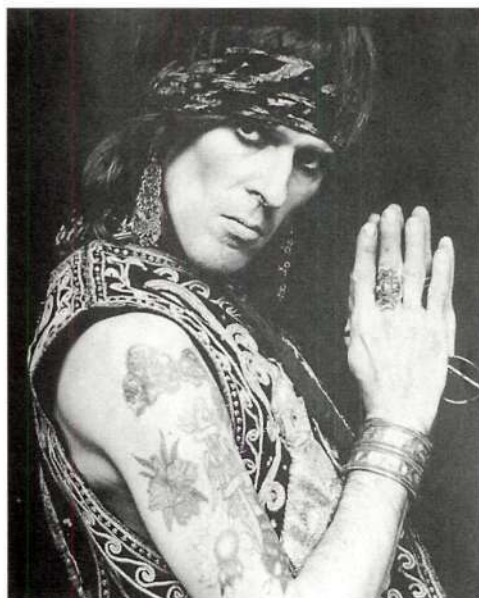
ROKKARI DROOG JA ŠAMAANI SEENED

"THE REAL McCOY". Režissöör Pekka Lehto, käsikiri: Beatrix A. Wood ja Pekka Lehto, muusika: Andy McCoy, operaatorid Esa Vuorinen ja Pekka Uotila, heli: Risto Iissalo ja Johan Hake, monteerija Arne Eklund. 35 mm, 93 min, värviline. © Tootja: KinoFinlandia Oy, kaastootjad: Aurora Films Ltd. (Inglismaa) ja Little Big Productions Ab (Rootsi), 1999.

Real fake...

Me näeme vana varemis kino, mille lagunemisaste üksnes süvendab pompoossust ja rõhutab vastuolu siin kunagi valitsenud hiilguse ja räbaldunud tänase vahel. Praegu on selle amfiteaterliku hoone kõrvalkambriid, -käigud ja katakombid koduks heidikuile, kellest üks, hambutu eit (endine *n ä i t l e j a t a r*, unustatud ekraaniprimadonna), on ka kaadritagune jutustaja. Muus mõttes on film tumm. Jutustaja monoloog ehitab tervikpildi vilhma läbilaskvate müüride vahele tekkinud kogukonnast. Näeme *n a i s t*, kes on selle paiga matroon, hea ja kurja mõõdupuu, kes mõõdab õigust ja kaitseb siinolijaid, kasutades selleks oma kunagi politseis töötanud *m e h e* sidemeid. Näeme *p e r e k o n d a*, kes koha rümpasuse kiuste on suutnud usina igapäevatööga leivale lisaks ka kodutehnikat muretseda ning organiseerinud kinovaremetesse nabi, ent piisava elektrivõrgu. Näeme 15-aastast *n e i u t*, keda ka ületunde nõudev lõbutiidrukumet veel marjamaale pole aidanud. Neiu mõnekuune laps ukerdab üksi rõdurinnatistel, mängides saatusega. Ent õnneks valvab teda *n a i s e* kõikjale jõudev perenaisekäsini...

Jah, selline võiks olla kaadritagune hambutusuuine jutt, ning miski ei sunniks meid kahtlema, ent selline see pole. Siin kirjutaja fantaasiale vastupidiselt selgitab jutustaja näha olevat pilti hoopis teisest vaatevinklist: nimelt polevat *n a i n e* keegi muu kui seadustega pahuksis olev nõiaella, kes kohalike elu oma tüüranniaga veelgi tülgastavamaks muudab. Tema mees on lausjoodik, kel jaksu veel vaid rõdurinnatiselt allakukkumiseks — ja edasi-joomiseks. *P e r e k o n d* on tavaline kamp sulisid, kes tüüsamise ja vahelttegemisega oma kodu garantiijata elektroonikat täis korjanud; "maksuvaba" elektri on nad mõistagi vedanud vaid oma punkrisse. Ja *n e i u* pole mingi lits, vaid õnnetu kodutu,



"The Real McCoy", 1999. Režissöör Pekka Lehto. Kolmekümne kuue aastane Andy McCoy on soome rock 'n' rolli elav legend.

korralik ja usin, kes kõigest hingest kasib oma beebit.

Ära nuta, Vitja!

Selline lugu, seesinane sissejuhatus. Usutav seegi. Nagu oleks usutavad ka kolmas ning neljaski kaadritagune versioon ekraanil nähtavate piltide interpretatsiooniks. Toodud näide ("Cinema Alcázar", 10 min, režissöör Florence Jaugéy), mida sellekevadisel Tampere lühifilmifestivalil näha sai, on hea näide sellest, kui võrd võimas on objektiivsuse prentensiooniga manipuleeriv dokumentaallirežissöör publiku hinnaskaalat kas või diametraalselt eri suunis suunama. Nii nagu oli puhas luule siin kirjutaja versioon esimeses lõigus, võis seda olla ju ka autori esitatud "tõde" teises. Sest ükski kinematograafilise keele element selles filmis ei suutnud tõestada, et nähtu on sajabrotsendiline tõde. Seda suutis

ühelt poolt üksnes vaataja hädavajalik usaldus, kollektiivne soovunelm näha dokfilmis tõde ja ainult tõde; teisalt dokumentalisti ausus, mis usaldatavasti(!) seda dokumentalistika (seniseks?) olemasoluks hädavajaliku — vaataja ja tegija vahelist — vastastikust vaikivat kokkulepet ei murra! Nii oli üksnes usaldus see, mis nähtu vaataja peas õigeks tunnistas. See võib olla vankumatu, usaldus on alati habras, mille viimaste aegade poolmänguline murendamine *fake*-dokumentalistika näol on oluliselt avardamas-analüüsimas dokfilmi metakeelt ja moraali. Nii et kas vaatluse all on väljamõeldis ehk *fake* või “puhas kuld” (ehk *real mccooy*), see küsimus jääb vastuse ta mitte ainult eelkirjeldatud filmi puhul.

Ja vaevalt aitab vastusele kaasa ka teine äärmus — režissööri lihalik osavõtt filmist, kus justkui miski ei jää tõestamata, kus mikrofon “unustatakse” vajaduse korral ka tupp, kus kaamerat pole, ent pahaaimamatu filmikangelase monoloog ometi linti võetakse. Sellise lähenemise näiteks oli Tampere Viktor Kossakovski pooletunnine konkursifilm “Pavel ja Ljalja”. Kõigel näidataval näikse siin olevat vankumatu aja-, koha- ja tegevusühtne loogika, mille kulminatsiooniks saab episood, kus naistegelase nutune monoloog oma raskest saatusest (abikaasa on voodihaige) ka kaadritaguse režissööri kaasa nutma saab, nii et naine oma juttu katkestama peab: “Pole vaja, Vitja, pole vaja!” Naine saab oma pisa-raid põllenurgaga jagu, ent režissööri nuused ilmestavad helipilti veel omajagu... Kui meil Mark Soosaar mõneteist aasta eest kaadritaguste kommentaaridega ažiotaazi ja dokumentaalfilmi esteetika ümber teoretiseerimist tekitas, siis kuidas kommenteerida nuuksuvat Vitjat!

Todellinen Hulkko

Puhtkalambuurselt ajas puhast kulda taga aga “*Real McCoy*” — Tampere festivalil suurima publikuhuvi pälvinud Pekka Lehto poolteistetunnine dokumentaali ja mängufilmi miksiv musikaalne essee *rokistara Andy McCoyst*, Lapimaal sündinud ja Rootsist emakeele saanud Antti Hulkkost “Teadvusel, aga ei orienteeru ajas ega ruumis” — selline võinuks olla siinse loo tabav pealkiri, kui jutt oleks olnud üksnes kõnealusel filmist. Just sellise rabava diagnoosiga iseloomustati TV uudiste saates 1998. aasta mais Helsingi kesklinnas kolmanda korruse rõdult asfaldile sadanud elavat(!) rockilegendi pärast tolle toibumist haiglas. Ja sellisena võib iseloomustada kogu Andy McCoy filmiaegset ja -eelset eksistenti, sedavõrd omas maailmas “ära” viibib see Soome kuulsaim maailmamustlane. Kunagise “Hanoi Rocks” katkenud tähelennu

järel USAsse elama ja “kitarrima” jäänud McCoy on viimasel ajal taas endise kodumaa üles leidnud, ning (paljus tänu abikaasa Angelale, kunagisele “Guns’n’Rosese” grupile) tekitab *juntti*-kultuuri peale sülitamisega jätkuvalt kõmu.

Filmist enesest ei pruugi kohe arugi saada, kas tegemist on üht kirevat elulugu kokku võtva memoriaaliga või meisterlikult kokku pandud promoaktsiooniga juhata-maks sisse McCoy kodumaist kambäkki. Kuid režissööri jutt pressikonverentsil kahtlust ei jätnud: tegu on promoga. Küll aga sooritab film kokkuvõtte ühes teises žanris, nimelt kirjutab McCoy läbi kogu filmi raamatut, oma elulugu, st Andy dikteerib ja Angela toksib kirjutusmasinasse, mis kaasas kõikjal — Helsingis, Lapimaal ja Indias. Film on niisiis muusika, kes kirjutab raamatut; ja sellisena päris sümbioosne vaatamisväärsus. Filmis sooritab McCoy oma tavapäraseid vägitükke nii loomingulises kui ka eraelus. Eraviisiliselt on ta valdavalt purjus ja/või pilves, kakleb Angelaga; loominguliselt etendab iseennast filmi tarvis lavastatud videoklippides, ja on praeguse koosseisuga ringreise tehes samuti valdavalt purjus. Bändikaaslasteks on tal filmis soome rocki vanad konkarid Pelle Miljoona ja Dave Lindholm, kellest vähemalt viimase ülinimlik ponnistus kaamera ees Andy McCoyga samas jauravas fiilingus esineda head muljet ei jäta. Liiga näideldud on Lindholmi rockivanale kohustuslik konventsioonivaba olek ja liiga süva-olemuslik on see McCoyle. Ühe osaks on olla igavene laps, teise suust kukub vaid igavaid lapsusi. Ja rohkem kui miski muu iseloomustab just seesama “liigikaaslastevaheline” kuristik McCoy iseolemise kogu haaret, pannes igatahes järele mõtlema — kas meile mees ise meeldib või ei — igamehe igavese õiguse üle olla või mitte olla keegi. Jah, igav ei hakka.

Finlandia soi

Filmi kujundikeel ja rütm mahuvad ühise paragrahvi alla Ken Russell ja “The Who” “Tommy” (1975), Milos Formani “Hairiga” (1979), Oliver Stone’i “The Doors” (1991), paljude (Indias filmitud) episoodide tagant kumav töömaht tagab tasavägise võrdluse ka “Indiana Jones” ja Bondi-lugude *action*-episoodidega. Mitmed nii taustal kui ka suusünkroonis kõlavad laulud on valmistatud eraldi seisvate klippidena: “Keys of Heaven”, “I’m Your Superfly”. Viimase klipi stsenaariumi lugedes polnud McCoy kuidagi aru saanud, kuidas ta Bombay tänavate kohale lendama pannakse, hoolimata sellest, et väidab end jonnakalt eelmise elu kärbsena

Indias veetnud olevat. Karma ja karistavad ümbersünnid on jutulõngajupike, mida McCoy filmis mitu korda suhu võtab, enesele truuks jäädes üle paari lause sellelegi teemale pühendamata. Et siis veerand tundi hiljem tavapärase rockimehe "Jesus fucking Christ" asemel kuulutada: "fucking Buddha"! Sama erakordne ja siiras on ka tema selline arusaam: "Maailm on ikka üks kummaline paik, kui ühes kohas on jää ja teises palmid — ja seda ühel ja samal ajal! Ei noh, normaalse inimese pähe see ei mahu..." Maaailma külgetõmme oli tugevam kui tema, kirjeldab ta vaba lange-mist rõdult ning mäletab esimest ja viimast mõtet pärast asfaldile prantsatamist: "Siia mina nüüd kuulun!" McCoy keelekasutus on pidev pidžing, üritagu ta kommunikeeruda siis inglise, rootsi või soome keeles; isegi slängist on ta teinud omatäpseid idiolekti. Ja nagu ikka, artikuleerimiseks ta oma seeneram-mestuses lõualuid eriti ei kurna.

Teadvusel, aga ei jaga maast ega ilmast — see diagnoos passib "Real McCoy" maa-ilma motoks mitte üksnes pisukese sõnamän-gu pärast, vaid ka seetõttu, et filmi pikitult

"The Real McCoy". Andy McCoy oli soome kõige edu-kama kultusliku punkbändi "Hanoi Rocks" rajaja ja kitarrist ning Iggy Popi kitarril saatja.



moodustavad just haiglaepisoodid tugeva ja kogu filmi püstitoidva karkassi. Haiglasse naastakse üha ja üha, filmitakse operatsiooni, kuulatakse kilemütsikeses McCoy monolooge, lavastatakse klippi. Hoolimata režissööri ilmselgeist püüdeist palatistseene huvitavaks lavastada mõjub igakordne haiglalõik filmi muude seeneauruste mässukatsetuste kont-tekstis ootamatult turvaliselt ja kaine-stavalt. Mis muu kui lesimine haiglapalatis saab polariseerida selle mürkidest läbiimbunud seikleja vägitegusid maailmatänavail ja rockikolkais. (Ehkki tugeva tuimestuse all, on selge, et niivõrd kainen McCoyd me mujal ses filmis ei näe!) Sestap oli kuumstav kuulda režissööri kurtmist pressikonverentsil, et kõige muu paratamatu kõrval kujunes ka McCoy rõdult kukkumine ja haiglaelu filmitegemisele takistuseks ja ajaraiksua! Polnuks haiglat, puudunuks filmist "sotsiaalne lepe", kus väikekodanlik sotsiaalhoole-kanne ja sotsiaalsetele normidele sõja kuulu-tanud mässaja end paratamatult teineteise embuses leidsid olevat: McCoy ei pääsenud riiklikult operatsioonilaualt, maksimumsja-palgalised tohtrid aga mässumeelstult kult-i-veerivast filmist! Polnuks haiglat, polnuks ka (vähemalt nii head) filmi. "Õnneks" oli McCoy kärbes vaid eelmises elus, praeguses lõppes lennukatse asfaldil.

Ja õnneks on temalegi miski aeg-ajalt püha: "Kõik tasa nüüd! Täna on Soome 70... ää, ei, 80. aastapäev. Ja "Findlandia" kõlab!" manab ta kontserdilavalt publikusse. Kümme aastat ees või taga, see pole palju mehele, kes mürsikuna jättis kooli ning käesolevalgi hetkel "ei taju aega ega ruumi". Tema roll on olla staar ja seda ta ka on, hinnas tingimata. "Mina jätsin kooli kaheteistkümnenda-aastaselt, mul pole teiega midagi ühist!" tõrjub ta üliõpilase-hakatisi, kes Helsingi väljakuil vappu-joodiku õhinaga ta ümber parvlevad.

Andy meets handi

Pekka Lehtole ja Mark Soosaarele olid festivali tegijad korraldanud ühise pressikon-verentsi. Esiteks muidugi põhjusel, et mõle-malt oli Tampere pikki konkursivälise teos ("Real McCoy" ja "Isa, poeg ja Püha Too-rum"), teiseks polnud korraldajad aga kitsid filmide vahele hulgaliselt olemuslikke paral-leele vedama! Et handi šamaan tarbib seent ega ütle ära viinast, ja, näe, Andy kah paneb pidevalt narkotsi või on lihtsalt purjus. Ja et rocki raskema suuna puhul olevat laulutekstid võrreldavad šamanistliku loitsimisega. Ja et Soosaar, kes väidab end uskuvat handi šamaa-ni juttu kõikjal peituvatest vaimudest, just seetõttu ei erinevat(!) permanentes vines vegeteerivast McCoyst, kuna see omakorda

usub juttu karmast ja eelmisest elust kärbsena... Andy meets handi — võinuks vabalt olla "pressika" pealkiri.

Kui kaugele võib või peab filmides/monteerides minema dokirežissöör, ja kuhu maale saab filmijat usaldada filmitav, selle üle mõtlemiseks pakuvad ainet mõlemad tööd. "Toorumit" on näha tahtja ise näinud, "McCoy" puhul torkab aga silma režissööri pieteet(?) teatud ohuhetkedel. Iga kord, kui segimineku/uinumise piiril laveeriv McCoy äkki "ärkab" ja beavis-buttheadiliku tramburairi lõpetuseks tõsimeelselt ähvardab: "Ja mida sa siin molutad!" või: "Pane see kuradi kaamera kinni, enne kui ma selle segi lõõn!", nii kaader ka lõpeb, ehkki just selles filmis kõlvanuks McCoy imikusiiruse kõrval ka režissööripoolset lõpuni minekut kogeda. Kui ähvardab, siis kas... Ja kui kas, siis keda... Sest kes virutab kaamerasse, virutab vastu vahtimist ka vaatajale, ja viimase anonüümsuse tõttu kogu maailmale — selle tõestuseks poleks raske dokiestetika kallal keelt väänata.

Reede, 13.

Agaga ega kadestama hakka vaataja seda vaimset lumpeniaanat hetkeksi. Muidugi on ilus see episood, kus täiesti kurnatud Andy korra näitlemise unustab ja stuudios Remu Aaltoneni plaadile soolot üritab peale saada: nina tilgub higi ja tatti, kurk puhub, käed raiuvad, aga — ei saa kohe mitte hakkama vaene mees... Kui Angela filmis kurnatuse piiril tuikudes hüsteeritseb: "I don't want to relax myself to die!", siis on meil ühevõrra hale nii sellest hetkeseisundist, kuhu filmi tege-lanna jõudnud, kui ka kogu sellest oleskelust, mille allavoolus igaüks ükskord sellise seisundini triivib. Tõesti, empatiseeruda pole küll kellegi ega millegagi.

Samas ei saa nõustuda ka Lehto väitega pressikonverentsil, et Andy olevat kui abitu laps, kes ilma kõrvalise toeta sotsiaalses olmes toime ei tuleks; et ei osanud ta kahe aasta jooksul tuua režissööri-le-produtsendile tagasi ühtki taksotšekki jne. Kord helistanud ta Lehtole, et "Jumalauta, too kohe kas või sada marka, isegi õlut ei ole, ja Angela voolab verd, tal on sidemed otsas, too sidemeid..." See näide, mis justkui pidanuks tõestama McCoy saamatust, tõestab sama hästi ka vastupidist: mõnel inimesel kohe on vaistu kellegi teise kukil ringi ratsutada, kas või endast kahe aasta jooksul filmi teha lubades. Ja mis see siis muud on kui justament eriti osav "sotsiaalne hakkamasaamine"! Vahet ju pole, kust papp tuleb, *sosiaalitoimisto* või režissööri käest.

Igatahes, kui uskuda igivanu käibetõdesid, et "kunstnik, see on stiil" ja "rock, see on harmoonia", siis on küll Andy McCoy



"The Real McCoy". Andy McCoy ja tema naine Angela Nicoletti toovad filmis oma elu vaatajate ette, Andy iseloomustas seda sõnadega "tuulest viidud".

sügavalt olemas nii kunstnik kui ka rock. Ja huvi peaks ta sellisena lisaks kriminalistile ja psühhiaatrile ka kultuurantropoloogile pakkuma, seda viimast saavad eneste kohta öelda aga väga vähesed rocki suveräänid.

Filmi komertsiaalne esilinastus toimus reedel, 13. augustil, ja siis (seejärel?) peaks juba ka põhjaeestlane filmi oma silmaga ära nägema.

P.S. Tõe huvides nentigem, et nii nagu McCoy pole muusiku nimena sugugi originaalne, nii ka "The Real McCoy" nimeliste filmidega on maailmas varemgi maha saadud.

TORMI JA TUNGI KASINUSVANNE

VESTLUS PETER SCHEPELERNIGA

Aprillis alustas Kinomajast ringkäiku Eesti vähestes kinodes tänavu Berliini festivalil "Höbekaru" võitnud Taani film "Mifune viimane laul" (*Mifunes sidste sang — dogme 3*, 1998). Üsnagi ootuspäraselt kulgeva filmi teeb eriliseks see, et üle kolmekümne aasta seisab filmi taga ennast kindlate reeglitega sidunud ja seda manifesteerinud rühmitus. "Dogma 95" võib olla intellektuaalne huumor, ent manifesteeritud kasinuse saavutused ületavad väikestele kinematograafiatele maailma tohutus filmitoodangus jäetud niši.

"Dogma" initsiaatori ja peamise autori **Lars von Trieri** töö "Idioodid" (*Idioterne*, 1998) on võrreldes vaimsete vendade filmidega isegi vähem tähelepanu ärganud. **Søren Kragh-Jacobseni** "Mifune" kombib vaoshoitud huumori ja humaanse paatosega radikaalse kino-keele ja traditsioonilise narratiivi piire: kus võiksid need kokku puutuda, kus teineteist kahjustades hapra filmitegelikkuse purustada. "Dogma" ei ole seltskondlik nali, vaid eksperiment publiku, kriitikute, filmitegijate ja meedia arusaamadega. Kui manifest äratav võõristust, siis seetõttu, et tegelikult toimivate filmidogmade triviaalsus on muutunud paljude silmis normiks. Millist filmitooriat ka rakendada, statistiline vaataja ootab emotsioone, millesse paariks tunniks muretult sulanduda. "Dogma" paistab esmapilgul roostetanud raudrüü või ringleva anekdoodi moodi seeõttu, et püüab olla pühendunud, kompromissitu ja tõepärane. Kes usub enam põhimõttele muudatuse saabumist revolutsiooni läbi? Ent ka simuleeritud mässud võivad viia tulemusteni, kas või selleks, et teadvustada intellektuaalse kriisi võimatust nüüdisaegses kinos.

"Mifune" esilinastuse eel heitis taani uue filmi fenomenile lühikese loenguga valgust filmiteadlane **Peter Schepelern**. Ta on Kopenhaageni ülikooli filmiprogrammi õppejõud, suurepärase lektor, kogenud ja leidlik uurija. Kui ta räägib Lars von Trierist, on jutus aimatav kerge ironia, aga ka respekt kunagise õpilase vastu, kes filmikooli üsna pea pooleli jättis. Samasugust ambivalentust võib tajuda tema hoiakus kogu taani filmi suhtes.

Schepelern kõneleb "Dogma 95st", filmimanifestist, mis on taani kino vastu sama elava huvi ärganud kui kahel järjestikusel aastal võidetud välismaise filmi "Oscarid" 1980ndatel. Peter Schepelern juhatas loenguga sisse "Mifune" linastuse ka Tartus ja Narvas. Muigega räägib ta, kuidas seksuaalselt üsna avameelse filmi publik Narvas oli organiseeritud kooliõpilastest. Kui mitte loeng, siis vähemalt film tekitas neis hulga küsimusi.

"Dogma" ideed said alguse manifestist, mille Trier 1995. aastal kirjutas. Tal oli see kontseptsioon juba enne filmi "Laineid murdes" (*Braking the Waves*, 1996) tegemist. Peamine eesmärk oli ilmselt taas poleemikat tekitada, aga tegelikuks ajendiks sai kino 100. aastapäevale pühendatud konverents Pariisis. Trier tahtis esitada uut nägemust kinost. See oli üks tema järjekordseid ideesid. Tal tuleb neid kümneid päevas, ja viis kuni kuus neist on täiesti head. Me kõik teame, et ta on geenius ning ta teab seda ka ise.

Mul on Trieriga pidev kontakt olnud juba kakskümmend aastat, kui ta alustas õpinguid ülikoolis, kus ma õpetan. Ta tuli sinna, et proovida teha oma filme, ega olnud kunagi akadeemiline tudeng. Trier tahtis filmitegemise lähedale pääseda. Igatahes, enne Pariisi sündmust ta helistas ja küsis, millal on filmist viimati manifest avaldatud. Sellest on üsna kaua. Viimati kirjutati tõeline manifest 1962. aastal, kui kaks saksa režissööri astusid Oberhausen manifestiga välja konservatiivse saksa kino vastu.

Trier arvas, et peaks kirjutama uue manifesti. Ta saatis mulle materjale, ma kirjutasin nende kohta kommentaare ja saatsin tagasi. Sellest kujunes põhi "Dogmale", niinimetatud kasinuvandele, kus on kirjas kümme keeldu. Ettekande asemel lasi Trier Pariisis saali ette alla hiiglasliku eesriide, kus oli "Dogma" manifest. **Thomas Vinterberg** on samuti algsele "Dogmale" alla kirjutanud, kuid see on tegelikult puhtalt Trieri idee. Ta on alati olnud väga individualistlik; nüüd tahtis Trier aga luua väikese mõttekaaslaste grupi, kus ta võiks esineda kui suur naerataw isa.

Kunagi lõi ta oma projektide teostamiseks filmikompanii "Zentropa", millest on saanud Taani suurim filmistuudio. "Dogma" ideid võib näha samasuguse taotlusena, aga erilisemana, Trier püüdis luua uut talentide klubi. Selle asemel, et pidevalt teha suuremaid ja suuremaid filme, jõudmata kunagi Ühendriikide tasemel eelarveteni, otsustas Trier nüüd



Taani filmiteadlane, Kopenhaageni ülikooli filmiprogrammi õppejõud Peter Schepelern.
Ingmar Muusikuse foto

odavalt läbi ajada. Aeg-ajalt on Euroopa filmis püütud teostada hiiglaslikke projekte, aga praktiliselt pole see hea idee. "Dogmaga" tahab Trier öelda: teeme midagi, kus erinevad hoiakud on selgelt näha. Dogmad on religioossed printsiibid, mis seisavad väljaspool diskussiooni, ja see on Trierile tüüpiliselt omane ironia.

"Dogma" kaotab filmist kõik populaarse. Lihtne oleks piasjajade arvel aega kokku hoida, mitte panna näitlejatele meiki vms. "Dogma" pühib filmist kogu sädeleva pinna, illusioonid, trikid, väljamõeldise, et jõuda sügavamale essentsiaalse tuumani, nagu Lumière'id filmi mõistsid. Film jäädvustab dokumentaalselt, kuidas inimesed midagi teevad. "Dogma" läheb selleni tagasi, koorides kinolt keeldudega maha kõik liigse.

Kasutada ei tohi kunstlikku valgustust, võttekohale ei tohi tuua mujalt rekvisiite ega kostüüme. Pilti ja heli ei tohi eraldi üles võtta, seega puuduvad ka eriefektid. Keelatud on üleloomulikud sündmused, relvad ja autodega tagaajamisid. Filmida tuleb antud aegruumis, tegevus peab toimuma siin ja praegu. Režissööri ei pea tiitrites kirjas olema, kuigi kõik teavad seda niigi. "Dogma" programm hoiab kokku hulga aega. Kui tavaliselt peab näitleja ootama tunde, kuni valgustust paika

seatakse ja duubleid ette valmistatakse, siis siin toimub kõik hetkega. See annab näitlejatele suure vabaduse. Trierile meeldib välja mõelda reegleid. Oma esimese filmi "Mörva-element" (*Forbrydelsens element*, 1984) filmimisel keelas ta endal ristmootaazi. Kui kaks tegelast vestlevad, siis harilikult näidatakse üht nägu, järgneb lõige, ja näidatakse teist nägu. Selle asemel eksleb kaamera filmis vahepeal mööda seinu ja lage.

Veel hiljuti tehti Taanis filmiks hulgaliselt kirjanduslikke adapttsioone. See sai alguse 1980-ndatel, kui kahel aastal järjest võitsid kaks Taani filmi välismaise filmi "Oscari". (Gabriel Axeli "Babette pidusöök", 1987 ja Bille Augusti "Vallutaja Pelle" järgmisel aastal — K.F.) Kirjanduslik adapttsioon sai mudeliks: miks ei võiks neid veel teha, kui edu on? Tallinnas näidatud Nils Malmrosi "Barbara" (1997) pole lihtsalt ajalooline film, vaid samas laines sündinud teos. Kuid film on esimesi vahetult kaasajaga tegelevaid meediume. Minevik pole filmile päriselt kohane aines, ta peaks näitama kaasaega.

"Dogma 95" ja prantsuse uue laine vahel on sarnasusi, kuid uuel lainel puudus kindlapiiriline programm. Samuti polnud neil manifesti. Kui vaadata uue laine filme, Agnès Varda, Jean-Luc Godard'i, François Truffaut' töid, siis need koosnevad erinevatest situatsioonidest. Uus laine oli fokuseerimata. Seal tegutses rühm noori, kes sattusid erinevatesse olukordadesse. Nagu ka vene klassiku Dziga Vertovi tööd, otsivad ja jäädvustavad nad sündmusi enda ümber. Kaasaega jäädvustatakse vahetult ja dokumentaalselt. Kuid Vertov tahtis lammutada täispikka mängufilmi. "Dogma" filmid keskenduvad loole. Kui võtta filmilt kõik kinematograafiline, valgus, kostüümid ja paikapandud pildikompositsioon, siis jääb järele kaks asja: näitlejad ja stsenarium.

"Dogma" filmid on üles ehitatud just nendele. Ma rääkisin pärast Thomas Vinterbergi "Perekonnapeo" (*Festen*, 1998) võtteid seal mõjukat perekonnapead mänginud näitlejaga. Peostseenide filmimiseks aias kulus kaks päeva. Selle aja jooksul ei hakanud ta vahepeal rollist välja tulema, sest stseeni ettevalmistamisele aega ei kulunud ja kõik toimus väga kiiresti. See oli kaks päeva kestnud pidu, kus näitleja vahepeal ei teadnud, millal teda parajasti filmitakse. Filmimise kergus ja kiirus mõjuvad kõigile asjaosalistele vabastavalt.

"Dogma" ideed pärinevad Trieril juba ajast, mil ta tegi televisiooni jaoks "Kuninga-

riiki" (*Riget*, 1994). Enne seda oli ta Taani publiku jaoks tundmatu. Filmihuvilised teadsid, kes ta on ja mida võib oodata, kuid suurt publikut Trieri filmid ei kogunud. "Kuningriigi" seriaali filmides tekkisid tüüpilised probleemid: aega kulub palju, kuid protsess peab olema kiire. Kõige rohkem aega võtab valguse üles seadmine. Trier ütles: teeme ilma valguseta. Tehniline meeskond loomulikult väitis, et nii ei saa. "Kuningriik" valmis siiski Trieri tahte kohaselt ja sai väga populaarseks.

Tegevustik "Dogma" filmides on sarnane. See tuleneb manifesti reeglitest, sest kui üleloomulikud sündmused on keelatud, tuleb otsida sündmusi tavalisest elukeskkonnast. "Perekonnapeo" jaoks sai Vinterberg ainet ühest raadiosaatest. Tegemist on tõestisündinud looga, ja suguvõsa juht, kes filmis perekonnast välja heidetakse, muutus homoseksuaalseks, haigestus aidsi ja suri hiljem.

Teine oluline taani filmi mõjutanud sündmus peale "Dogma" on olnud lühifilmide rahastamise skeemi väljatöötamine 1990-ndate algul. Kuni selle ajani peeti lühifilme veidi alaväärtlikuks žanriks, millega pole midagi peale hakata. Riiklikud filmiasutused ja eratelejaamad töötasid välja programmi, mis tõi kaasa lühifilmi renessansi. Valminud töid näidatakse televisioonis ja nende vastu valitseb huvi.

Vähesed taani režissöörid on tulnud filmi väljastpoolt filmikooli. Tugevaid iseõppijaid leidub alati, nii alustas ka Nils Malmros filmidega Taani väikelinna miljööst. Filmikool annab tegelikult ligipääsu tegemise võimalustele.

"Dogma" võib olla see mudel, kuidas väikesed filmimaad rahvusvaheliselt edu võiksid saavutada. Näitlejad ja stsenaarium on siin peamised.

PETER SCHEPELERNI jutut kirjutat üles ja refereeris KARLO FUNK

"Dogma 95" manifest on ilmunud TMKs 1999, nr 5, samast leiab Andres Maimiku arvustuse Thomas Vinterbergi "Perekonnapeole", mis oli rühmituse esimene film, ning intervjuu režissööriga. Lars von Trieri "Idioote" on Maimik ja Rainer Sarnet käsitlenud TMKs 1999, nr 4.

"MIFUNE". (*Mifunes sidste sang* — dogme 3). Režissöör Søren Kragh-Jacobsen, stsenaarist Søren Kragh-Jacobsen ja Anders Thomas Jensen, operaator Anthony Dod Mantle, monteeri Valdis Oskarsdottir, heli: Morten Degenbol ja Hans Møller, muusika: Thor Backhausen, Karl Bille ja Christian Sievert, produtsendid Birgitte Hald ja Morten Kaufmann. Osades: Anders W. Berthelsen (Kresten), Iben Hjejle (Liva), Jesper Asholt (Rud), Sofie Grabol (Claire), Emil Tarding (Bjarke), Anders Hove (Gerner), Paprika Steen (Pernilla), Mette Bratlann (Nina), Susanne Storm (Hanne), Ellen Hillingsø (Lykke), Sidse Babbett Knudsen (Bibbi). 35 mm, 98 min, värviline. © Nimbus Film II ApS, Taani-Rootsi, 1998.

"Mifune" sisu kokkuvõte

Kresten on hiljuti abiellunud. Tema mõnus ja muretu elulaad ning ühtlasi suurejoonelise karjääri lootused töökohal Kopenhaagenis satuvad ohtu, kui talle helistatakse kodupaigast Lollandi saarelt ning teatakse, et isa on surnud. Kresten on kogu aeg oma perekonna maha salanud, nüüd peab ta aga nii mõnelegi inimesele sellest rääkima. Esimene mure, mis teda Lollandil ootab, on tema vaimselt alaarenenud vend Rud. Kresten ei ole mitu aastat kodutalus käinud ning selle ajaga on Rudi mõistus veelgi rohkem metsa poole läinud. On selge, et ilma hooldajata ta enam hakkama ei saa. Krestenile on alati tema tähtsusetu talupoeglik päritolu meelehärmi valmistanud. Kui nüüd aga selgub, et ta peab veel mõneks ajaks tallu jääma, hakkab ta oma naisele Claire'ile telefoni teel igasuguseid valesid esitama. Samas hakkab ta üha paremini mõistma Rudi ning vendade vahel tekib hingeside. Ühtlasi jõuab ta otsusele, et Kopenhaagenisse harjumuspärase elu juurde naasmiseks tuleb leida

1947. aastal sündinud, 1970 Praha filmikoolis FAMU dokumentalisti diplomini saanud Søren Kragh-Jacobsen tegi kolmanda "Dogma" filmi "Mifune", mis võitis tänavu Berliini festivalil "Höbekaru". Ta on varemgi saanud mitmeid auhindu kodu- ja välismaal, eriti suurt tähelepanu on leidnud tema laste- ja noortefilmid. Taanis hinnatakse teda kõrgelt ka kui populaarsete laulude loojat ja nende esitajat.



koduabiline. Kuulutus pannakse ajalehte. Kujutlustes väljajoonistunud tavalise talutööde tegija ja hooldaja asemel ilmub kohasoovijana silmatorkavalt kauni välimusega Liva; see pöörab kõik Kresteni kavatsused ja otsustused pea peale. Ent Liva ei ole üldsegi selline naine, nagu esmapilgul paistis, kui ta tuli kohta taotlema... Samal ajal muutub Claire Kopenhaagenis ikka rahutumaks ja temas tekib kahtlus.

Üks ootamatu külaline teise järel tuleb tallu. Keset kogu tekkinud kaost hakkab Rudi mõistus selginema, kuigi Kresten püüab oma valedega teda hullumeelsusesse tagasi viia; ühel hetkel tajub ta, et on kõrvuni armunud Livasse.

"Mifune". Anders W. Berthelsen (Kresten), Iben Hjejle (Liva) ja Jesper Asholt (Rud). Igaüks on täis valesid, mõni aga rohkem kui teised. Minevikust pole aga pääsu läbi valede. Nii võib sõnastada filmi põhitõed.



"Mifune". Sofie Gmbøl (Claire) ja Anders W. Berthelsen (Kresten). Õnnelikud päevad pärast pulmi Kopenhaagenis.

"Mifune". Anders W. Berthelsen (Kresten). Tagasi-pöördumine lapsepõlvemängude juurde, mil vendade lemmikkangelaseks oli kuulus jaapani näitleja Toshiro Mifune, Akira Kurosawa "Seitsme samurai" ja tema teiste filmide peaosatäitja. 1997. aastal surnud Mifune oli otseseks ajendiks režissöör Søren Kragh-Jacobsenile oma uuele filmile nime panekul.



"Mifune". Kresten (Anders W. Berthelsen) üksinda keset laiuvat viljavälja, Liva sõbrannad Kopenhaagenist on teda äsja karistuseks mõnitanud.

KLIPP-OOPER KUI 90-NDATE MINAPILT

"LIHTNE LUGU, LÕPUGA". Stsenarist ja režissöör Ain Prosa (Karl Ristikivi novelli "Minu sõber David" põhjal), assistent Katrin Kuusik, muusika: ansambel "Vennaskond", kunstnik Killu Mägi, operaatorid Meelis Kadastik ja Priit Vehm, helirežissöörid Mati Jaska ja Jüri Vaher, valgustajad Jüri Hindremäe ja Kaljo Nikker, montaaž: Kalle Käärik, Aivar Müür, Hendrik Reindla ja Peeter Tobbi, arvutimontaaž: Kaido Strööm, konsultant Marek Toompere, pürotehnik Toivo Rohiväli, jumestaja Reet Urbsoo, kostümeerija Annely Pahman, rekvisiitor Esta Undo, lavakujundus ja ehitus: Samuel Tääger, Peep Ojaveski ja Heiki Vellavere, produtsendid Elo Selirand ja Vilja Palm. Peaosades: Külli Koik (Carmen), Külli Teetamm (Diana), Üllar Saaremäe (Roland), Veikko Täär (David), teised osatäitjad: Toomas Tuul, Birgit Lilienthal, Jana Davidjants, Kaur Sinissaar, Sten Gavronski, Allan Selirand, Martin Tordik, Vladimir Tamm, Indrek Saul jt. Video Beta SP, 48 min, värviline. © ETV "Teleteater", 1998.



"Lihtne lugu, lõpuga", 1998. Režissöör Ain Prosa. Külli Koik (Carmen). "Minu vanemad olid pisut romantilised ja natuke naeruväärsed inimesed. Seega ei ole minu süü, et minagi mõjun naeruväärselt. Mitte ainult minu nimi. Aga ma ei taha olla naeruväärne."

*Tulime siia selleks et elada.
Selleks et armastada.*

"Klipp "Vennaskonna" teemadele Karl Ristikivi novelli "Minu sõber David" põhjal." Nii on autor ja lavastaja Ain Prosa oma telelavastuse "Lihtne lugu, lõpuga" žanri määratlenud. Et hämmelduses hulpivat vaatajat veelgi narritada, on ta tulemust vürtsitanud tsitaatidega Tšehhovi näidenditest ja Piiblist. Saadud segu võiks, enamikul juhtudel, üsna triviaalne ja õudne olla. "Lihtne

lugu, lõpuga" on huvitav, mitmetasandiline, rikka pildikeelega ja kirka mõttereaga telelavastus.

...on elu see, mu kallis, mis meid jalust maha lööb...

Mille osaliseks meid siis "Lugu" vaa- dates võetakse? Nagu tekstide ning muusika kooslus, võib ka stoori asjasse pühendamatu- lise triviale tunduda. See räägib armastusest ja armastuse ihalusest. Püüust näida iseendast vägevam ning väarikam. Soovist olla keegi

teine. Uhkusest ja hirmust. Hirmust näida naeruväärne.

Minategelane Carmen (Küllil Koik), kes kolmveerand tunni jooksul vaatajale oma loo jutustab, on üsna tavaline ilus tüdruk. Armunud. Edukas. Heal majanduslikul järjel. Elab turvatud maailmas, mis enne seda hetke, mil ta astub meie vaatevälja, piirnebki põhiliselt kolme armukesega: peigmees Roland (Üllar Saaremäe), televiisor ning selle reklaamiklipilik tehiskirgede möll ja Tšehhov.

Tulles ühel tavalisel öhtul koju, avastab Carmen oma maalt linna tulnud sõbranna Diana (Küllil Teetamm) Rolandiga voodist. Et mitte olla alandatud ehk naeruväärne, mõtleb Carmen endale välja salaaustaja, ideaalidega ning rikka Davidi (Veikko Täär). Ja loob oma kahest inimesest koosnevale publikule uue, omatehtud maailma, Davidi maailma. Ideaalse armastuse, harmoonia ja majandusliku sõltumatus võluriigi. Mis nagu ei erinegi suurt seebiooperi võltstegelikkusest. Kuni viimaste kaadriteni välja.

Võluriik maksab aga palju vägagi reaalselt raha. Õnneks töötab Carmen pangas, kus seda teatavasti liigub.

Ja nagu muinasjuttudes sageli, saab unistuste prints David tõeluseks. Ent kujutelmadele ehitatud võlukuningriik variseb paratamatult põrmu.

Carmenil jätkub siiski jõudu valida lõppudest see, mis tema meelest tundub kõige vähem naeruväärne.

Miks just see lugu — lihtne, lõpuga — puudutab ja liigutab, naerutab, külmaks ei jä-

ta? Vastata polegi nii lihtne. Esiteks pole kerge panna sõnadesse tõde sellest, missugune eriti peidetud sopike meie muidu paksu sarvkesta all varjuvust armetust siseilmast pinnale kis-



"Lihtne lugu, lõpuga". Küllil Teetamm (Diana).
"Ma tean, ma tegiu sulle väga haiget. Mul ei ole mitte midagi enda kaitseks öelda. Ma lähen juba täna minema." — "Kuhu, milleks. Midagi ei ole juhtunud. Kõik sai lihtsalt selgemaks. Ma suudan nüüd ise otsustada, ma suudan valida."



"Lihtne lugu, lõpuga".
Üllar Saaremäe (Roland). "Oled mind siis kogu aeg temaga petnud." — "Aga sina?" — "Mina küsisin esimesena." — "Sa ei peaks midagi küsima." — "Olen seda kogu aeg teadnud. Sellepärast see Dianaga juhtuski. Tema mõistab mind, sina mitte."

takse. Siin kirjutaja peab, riskides ka ise olla naeruväärne, tunnistama, et mitte esimesel vaatamisel ei avanenud telelavastuse varjatud kihid. Emotsionaalne ning visuaalne tasand haaras esmavaatamisel sedavõrd kaasa, et sügavamaid hoovusi jõudis märgata vaid aimamisi.

...me rõõmsameelselt, regulaarselt, sãrasilmil kulgeme...

Kes pole algmaterjaliga tutvust teinud, sellele tundub Ristikivi novell "Minu sõber David" Prosa telelavastuse põhjal uskumatult tänapäevane. Kes algallika olemasolust üldse midagi ei tea, võiks "Lugu" pidada pigem Trubetsky või Prosa põlvkonna maailmapildi impressiooniks. See osa tekstist, mis võikski kõlada 90-ndate noore suus mõnevõrra kunstlikuna (näiteks Tšehhovi näidenditest pärit kirjad), muutub osaks Carmen'i kui interaktiivse teleriniimese pateetilisusest. On ju teler, videomakk, arvuti ning mobiiltelefon saanud möödapääsmatuks osaks meie mina-



"Lihtne lugu, lõpuga". Külli Koik (Carmen) ja Külli Teetamm (Diana). "Kas David ei tulegi." — "Ei. Ma ütlesin sulle, et ta sõitis ära Inglismaale, aga ta kirjutab." — "Kas siis ainult kirjadest piisab?" — "Küllalt. See on vist isegi hea, et ma teda iga päev ei näe. See on ju nagu narkootikum."

pildist. Mobiil on tugipost, arvuti kark ja telekas armuke. Niisuguse aja lastele ei tule pähegi, et keegi võiks vabalt tsiteerida suuri kirjanikke, ja loomulikult ei tule neile ka Anton Pavlovitši tekst tuttav ette. Prosa lavastus on nii mitmekihiline, et mäng Tšehhoviga käib kusagil teisel või kolmandal mängutasandil. Ent siin kirjutaja jaoks oli üks lavastuse kõnekamaid ja mõttetäpsemaid stseene, kuidas lahkuv Carmen kingib Rolandile Tšehhovi teose. Otsekui öeldes, et nii lihtne oluks tema pisikest maailmaloomismängu paljastada.

...lõputa helbeid on silmade sees...

Tegelikult võib üsna rahulikult Ristikivi autorsuse küsimuse enda jaoks taandada. Ristikivi filminovellist pole Prosa võtnud rohkem kui idee ja üldise joonise. Peaaegu kõik, kaasa arvatud osa tegelaste nimesid, on muudetud. Rääkimata loo sisemisest kulgemisloogikast ning tegelaste tegutsemisajenditest. Midagi on siiski Ristikivilt veel. Kusagilt sealt on tõenäoliselt alguse saanud Prosa loo pealkiri "Lihtne lugu, lõpuga". Ristikivi kirjapanu on tõesti lihtne, ja ka konkreetse lõpuga. (Tegemist ongi ju ainult filminovelli sünopsisega.) Prosa "Loos" on tõeline suhete sasi-pundar ja harali lõpud. Õnneks.

Nagu autori žanrimääratlus lubab, dikteerib loo rütmi "Vennaskonna" muusika; novelli kõrvale on see teine ja tundub, et tugevamgi mõjutaja. "Vennaskonna" muusikale iseloomulik üheksakümnendate hoogne rütm saadab peaaegu kogu Carmen'i lugu, sunnib liikumise pooljooksuks, montaaži tihedaks. Laulutekstid ei ole kogu aeg ühevõrra domineerivad, ent olulistel kohtadel saavad sõnadki tähenduslikeks. Siis kõlavad need nagu teadvuse tagaotsa kummitama jäänud laulukatked — lähevad segamini ja asetuvad kohtadele teistmoodi kontekstis. Väga täpselt, väga saatustmääravalt, samas — taas vist üheksakümnendate meelelaadi peegeldajaina — kommentaarina kõrvalt.

...ta tuleb nagu filmis...

Niisiis on Prosa selle lavastuse juures olnud nii lavastaja kui ka dramaturg. Telenäidendi struktuur on saanud keerukas ja tempokas, rütmiline. Pildilahendus lähtub žanrimääratlusest: klipp-oooper. Montaaž on tihe, kaadrid efektsed ja ilusad. Tähelepanelik vaataja tunneb siin-seal ära postrite ning klantsajakirjade pildikeele. Nii näiteks siseneb (selle seebi)ooperi peategelane lennujaama kui kauaoodatud superstaar: üleni valges, kujutletavaid imetlevaid pilke ja välklambi sähvatusi vargsi naeratusega registreerides. Koos Davidiga lennujaama turvatsooni sisenedes peatuvad-tarduvad nad hetkeks uksele mõõdetult kaunis ja paljutähenduslikus misansteenesis. Kaader, kus Carmen lamab põrandal selili laiali pillatud jumalaviljade lopsakas lohakuses, meenutab väga üht kunagi nähtud lehekülge terviseajakirjast. Rääkimata sellest, et tema omalooodud maailma pühapildiks saab tohtu suuri poster Davidist, mille Carmen oma uue kodu (loe: maailma) seinale riputab ja mille najale ta vajalikul

hetkel kaunilt nõjatub. Posterkaadrite vahele ilmub hetkiti veel üliisuureks paisutatud detaile meelastest huultest ja ilusatest silmadest. Iseloomulik on, et reaalsus murrab neisse klantspilt-vaikeludesse sisse mobiilside või teleripuldi kaudu — meie aja jumal sekkub ikka nõnda. Kui üldse.

Oma ikooni paneb Carmen nagu *puzzle* kokku. Ta teeb endale ise uue peigmehe — sõna-sõnalt. Või peaks ehk ütlema pilt-pildilt. Silmad, käsi, naeratus, teine käsi. Põrandal sünnib printerist A4 formaadis väljasülitatud värvilise paberi tükkidest Uue Maailma Jumal: saagu ta parem kui eelmine. *David pidi olema parem kui Roland*. Ain Prosa "Lihtne lugu, lõpuga" on väga ironiline lugu. Ja see ironia muudab lihtsa loo omamoodi feministlikuks teoseks.

...maailma lõpus on kohvik, kus kunagi kohtume kõik...

Sümbolitega Prosa selles ironiamängus kokku ei hoi. Neid kõlab nii Piibli, "Vennaskonna" kui ka Tšehhovi tekstidest. Neid on rohkesti pildis. Ent kummalisel kombel ei hakka need sugugi üksteist tapma ega sunni tüdinult nina kirtsutama postmodernistliku pillamisvaimustuse suhtes. Siinses kontekstis toetab üks sümbol teist selle väljajaermisega;

muuseas, mida rohkem kordi "Lugu" vaadata, seda rohkem naerda saab. Prosa ironia ja huumor on siin küllaltki peidetud.

Telelavastuse dramaturgiline ülesehitus põhineb seitsme loomispäeva mudelil. Carmen, oma maailma Looja, suudab seda sama kiiresti, kui tema kuulus eelkäija.

Esimene sümbolne stseen toimub peaaegu kohe alguses ja nagu tšehhovlikku mõtterida kas või tinglikult jälgivalt loolt oodatagi, teeb see püss hiljem ka paugu. Aga alguses põgeneb Carmen pargis pättide eest ning jõuab vaevu-vaevu takso peale. Siit edasi — kogu "Loo" vältel, põgeneb ta sama moodi ka reaalsuse eest. Käitumismalli, et reaalsusele võib ka vastu astuda, annab Prosa kätte mõni aeg hiljem. Taas sama park. Pätt on seekord küll eelmistest õudsem. Aga nüüd virutab Carmen talle pikalt mõtlemata jalaga kubesse. Kaamera jälgib päti jalgade vahelt minema tormavat Carmenit, "Vennaskond" laulab:

siis oleks vabadus

siis oleks vabadus

siis oleks hea.

Tegelikkust Carmen jalahoobiga ei murra. Juba vanaemad õpetasid, et süües kasvab isu, et üks vale sünnitab teise. Ja polegi tähtis, kas välja mõeldud maailm talle meeldib

Režissöör Ain Prosa pärast "Lihtsa loo" lõpetamist, tugitoolis istub Üllar Saaremäe. Toomas Tuule fotod



või tahab ta rohkem veenda teisi selle tõelisesuses: ta ei suuda peatuda.

...kui inimestel lemmikraamatus...

Hea on, et Prosa oma kohatises lõikavas ironilisuses ei püüa ometi maailma parandada või vastuseid pakkuda. Tema ja näitlejate loodud tegelaskujud on puhtad, karged inimtüübid. Natuke seebiooperlikud, aga selle tingib juba loo esteetika. Prosa "Loo" naised — brunett ja blond, Carmen ja Diana — on rohkem ihalejad ja ilulejad. Mehed aga, Roland ja David, sportlikud, sensuaalsed ja seksapiilsed. Muinasjutu David on muidugi lisaks veel ka ideaalkuju ja poet. Nii et kõik peaaegu arhetüübid ja kõik omamoodi ihalusväärased.

Kui oskaks, peaks siinkohal kiitma pikalt näitlejatöid. Noore näitlejanna Külli Koigi mäng on vaat et meisterlik, ent kõik neli on täpsed, veenvad ja huvitavad. Pole kerge ironilis-dramaatilist laadi videoteose suureplaani-mängus usutav olla. Nemad olid.

Tõelise *deus ex machina*'na ilmub lõpuks kohale tõeline David. Piltilus politseiuurija, poiss jumala posterilt, kelle nimi on tõepoolest David. Või kas ongi? Võib-olla on nimigi osa mängust, mida ta — ja see on kõige uskumatum ses loos — oli kauni kurjategijannaga nõus kaasa tegema? Muinasjutu-printsid on siis ikkagi olemas. Mis sest, et kättesaamatud.

Ja miski mu sees ütleb kõik on ju möödas ei kõik on veel ees.

PEETER LINNAP

KÕIGELE VAATAMATA: TÄHENDUSTE KONSTRUEERIMISEST SAAREMAA BIENNAALILE II

(Algus TMK nr 7)

Võõras kunst ja meie

Saaremaa biennaal esindab (taas) pöördumist temaatilise kunsti juurde, mida meie kultuurikontekstis, nagu praktika näitas, võib tõlgendada isegi naasmisena sotsrealismi põhimõtete juurde või kui "sotsiaalsuse ajutine lastehaigus".

Huvitavamat, ehkki siin kirjutaja jaoks arusaamatut mõtet väljendab Hasso Krull, nimetades uut "temaatilist" kunsti koguni evasiooniks — kunsti pahupidiseks (varjatud) eskapismiks kohustusliku esteetika ja obligatoorse eskapismi enese eest, seega olevat tegu vaid näilise liikumisega elu enese suunas.¹ Adekvaatsena ei toimi siiski ei üks ega teine seisukoht: kui sotsrealismi temaatilisus oli riigi kontrolli all, siis postmodernismi teemakesksus on tihti riigi jm võimude suhtes lausa opositsiooniline. "Evasiooni" mõiste omakorda ei haara tänapäeva kunsti põhiolemust kas või juba seepärast, et suur osa nüüdiskunstist tõepoolest tegeleb nn eluliste probleemidega, tekitades meis, erinevalt asjakohastest teaduslikest distsipliinidest, nende valdkondadega hoopis tundlikuma või tundelisema suhte.

Kuigi üldjoontes suhtuti Saaremaal näidatud kunstitöösse üsna soosivalt, võiks siinkohal huvi pakkuda seesama info "kohalejõudmine", mis loengutegi puhul. Tundub, et seni veel üldises modernismimeeles hinganud

¹ Krull, Hasso. Invasioon ja evasioon: Saaremaa biennaali probleemistikast. "Eesti Ekspress" 8. VIII 1997.

haritumal kunstipublikul oli 90-ndate kunstiga kohati ka valulisi probleeme. Olgu selleks kas või eesti kunstnike kurtmine, et "visuaalselt pakkuvat see väga vähe"², või siis märgatav tõrge teoste suhtes, mis sisaldavad teksti ja pildi sümbioosi.

Modernistlikule kontekstile tüüpiliselt mõjuvad Tartu noore ajakirjaniku Esta Tatriku uiud: "Näitust saadab pidev ja katkematu tekstifoon. Teooria ja arvustused, lahti- ja kokkuseletused. Teksti invasioon kunsti. Verbaalsus, mis ületab visuaali. Kohati võib Saaremaa biennaali vaadelda kui terrori ohvrit. Invadeeritud."³

Isegi kui tekstiga nn kujutatavkunstis ka vahel liialdatakse, ei anna see meile siiski põhjust oletada, et kunst peaks vaid kauni, püha ja puhta visuaalsusega tegelema. Tatriku resoluutne seisukoht tuleneb ilmselt vaid mingist Eesti traditsioonist ja selle absurduse diagnoosib kõige paremini Katrin Kivimaa: "Jutt verbaalse/keele sissetungist visuaalsesse/kunsti mõjub lihtsalt ignorantsusena, kui meenutada, et antiik-, keskaja-, renessanss- ja rene ja rene kunst on läbivalt literatuurne. ...väited sõna tungimisest kunsti valdkonda jäta- vad mulje, justkui koosneks kunstiajalugu väikesest killust hedonistlikust või kunsti enda vormiprobleemidega tegelevast praktikast!"⁴

Endiselt tekitasid Eesti kontekstis tõlgendusraskusi meie kunstiajalugudes käsitlemata probleemid. Üheks sääraseks on kaamerameediumide illusoorne läbipaistvus. Nii nagu McLuhani-eelses maailmas, peab ka Andrus Laansalu identseteks objekti natuuris ja selle fotograafilist piltkujutist: "...pole suurt vahet arusaamises, kas ma näen videoekraanil toimuvat vahetult või näen ma seda läbi teise ekraani. ...sama asi on fotoga. Mul on täiesti ükskõik, kas ma näen mere ääres rippuvaid fotosid sealsamas mere ääres või näen ma fotot sellest rippumisest."⁵ Probleem ise kuulub tegelikult ajastusse, mil fotot peeti aknaks, mitte objektiks, mis sõnumi moodustamisel motiiviga võrdselt kaasa räägib. Sellele küsimusele leiti aga veenev lahendus juba

1960-ndatel — nii MoMA-s John Szarkowski kureeritud näitusel "Mirrors and Windows" kui ka kontseptualistliku kunstniku John Hilliardi loomingus, kus eriti selgelt paljastub asjaolu, et foto ei ole mingi süütu ja läbipaistev aken, vaid eriti rafineeritud uskuma panemise vahend, millel nähtav/tõlgendatav sõltub nii kadreeringust, pilti saatvast tekstist kui tuhandest muust seigast. Laansalu näites on eriti kurioosne just see, et ta ise ajakirjanduses töötab, kus just seda vahet, mida tema ei näe, eriti sihiteadlikult *brainwash*'i huvides iga päev(!) ära kasutatakse. Meie ees on indikatsioon sellest, et kui väliselt pürib Eesti "arene- nud kultuuride" ritta, jäävad meile "akuut- sed" probleemid kunstis tihti toppama veel Lääne 1960-ndatesse aastatesse.

Ühedimensiooniline tõlgendus

Postmodernse kunsti üheks tunnus- likumaks jooneks on teoste pakutavate sõnu- mite paljukihiilisus, mis väljendub võimaluses teoseid paljutähenduslikult interpreteerida — tõlgendusviis sõltub adressaadi taustinfor- matsioonist, kultuurikontekstist jms. Saare- maa biennaali vastukajades lööb aga kohati välja otse vastupidine, ilmselt totalitaarühis- konnast pärit ühetähenduslik tõlgendus, mis tunnistab kõike üheselt selge ja lõplikuna. Kõige krestomaatilisem näide säärasest ret- septsioonist kipub kuuluma Ants Juskele⁶, kes kirjeldab teoseid ilmselt selle põhjal, mida parasjagu näeb tema silm. Biennaalil kaks korda esinenud norralanna Vibeke Tandbergi tööd, kes "abiellus" dokumenteerimise huvi- des kahekümne viie mehega päevas, näidates meile ühtaegu feministlikku üleolekut tuum- perekonnast ning usaldamatust massimeedia (ajakirjanduse) vastu, — leiavad Juske poolt defineerimist kui vaid "ateljeefotod abiellu- jatest". Prantsuse kunstnik Anne Testut, kes keerukas vormis, uurimise eesmärgil, (taas) lavastab vahakujude muuseumi laadis oma suguvõsa koosviibimisi, olevat Juske meelest kõigest "fotod perekonnaalbumist" ja soom- laste Dunckeri (Tuunase) interaktiivsed, sot- siaaluurimuslikud lavastused kannavad eestindatult nime "olmestseenid farmerite elust". Seda võib muidugi võtta kui "jaburat huumorit", kuid tegelikult on huumor mustavõitu ja selle põhjused peituvad vana-

² Vt Mari Kurismaa sellist seisukohta Barbi Pilvre artiklis, "Eesti Ekspress" 18. VII 1997.

³ T a t r i k, Esta. Invadeeritud silmapiir. "Postimees" 18. VII 1997.

⁴ K i v i m a a, Katrin. Invasiooni võimalikkusest Eestis. "Kultuurimaa" 23. VII 1997.

⁵ L a a n s a l u, Andrus. Valikute raamat. Allika otsasaamine. "Postimees" 8. VIII 1997.

⁶ J u s k e, Ants. Viktoriaanlik biennaal Saaremaal. "Pühapäevaleht" 5. VIII 1995.

nenud meetodis. Kui kriitika püüab 1990-ndate kunstikäsitles rakendada pelka vormianalüüsi, siis ei saagi uuemat kunsti tõsiselt haarata ning järeldused, nagu toodud näites, muutuvad ilmselgeks pulaks. Selliseid, pehmelt öeldes, kohtlasi tagajärgi võib muidugi anda ka kirjutaja sõnavara puudulikkus.

Meie kunst võõra silmade läbi

Üheks biennaali eesmärgiks oli eesti kunsti paraad välispublikule. Võõramaist aja-kirjandust sirvides nähtub selgesti, et "nende"



1997. aasta Saaremaa biennaali "Invasioon" peakülaline, kunsti- ja kultuuriteoreetik, California ülikooli professor Victor Burgin koos Peeter Linnapiga.

lemmikud erinevad tublisti kodumaisest panteonist. Heaks näiteks öeldu kohta on Mart Viljus, kelle edu sai alguse just Eestist väljaspool ning kelle tööd esindavad strateegiat, mida võib sõnastada kui kohalike probleemide esitamist rahvusvahelises kunstikeeles. Selline, selgelt edu tagav sümbioos "kohalikust sisust üldmõistetavas keeles" on aga palju omasem näiteks leedu kunstile. Vytautas Stanionis esimeselt ja Gintautas Martynaitis teiselt biennaalilt kaunistasid enamiku välisajakirjanduse artikleid kui siinse (Baltikumi) kunsti tippnäidised. Ühel teemaks esimene Nõukogude pass, sellega seonduv identiteedi kaotus, teisel omaenese mälestused Siberi vanglastest. Mõlema edu näitab muidugi, et maailma ettekujutus meist on ikka endine, võrdsustades meid pigem meie (nõukoguliku) ajalooaga kui uute märkidega. Sellega tuleb aga leppida niikaua, kuni suudame neid uusi märke või ikoone või embleeme ükskord ka

leida, luua ja levitada. Seni tuleb paratamatult taluda eesti kunsti samastamist nii tüütu Baltikumiga kui ka meie meelest vähearenenud Ida-Euroopaga.

Nimetatud *locus*'e kunstile rakendatav märgisüsteem on seni veel ühine, ja paraku on mineviku tundlikul esitamisel poolakas Prazmowski, valgevenelane Savtšenko või leedulane Stanionis meie kunstnikest tublisti parem ja põhjalikum.⁷

Nii et väga mõtlematult nimetab meie kaheksakümnendate aastate "kunstidiiva" Raoul Kurvitz sääraseid töid "Ida-Euroopa magedusteks"⁸.

Biennaal kui positsioonivõitlus. Kuraatori isiku demontaaž

Saaremaa biennaali on korduvalt tõlgendatud võitlusena mitmetel rinnetel. Geograafilises mõttes tähendab see nii Lääne- kui ka Eesti ajakirjanduse rõhutavat "Eesti suutlikkust olla nagu teised", üksikutel juhtudel pannakse aga meie liigset sarnasust "korrallike Lääne biennialidega" isegi pisut pahaks⁹. Hoopis intrigeerivamad on juhtumid, mil biennaali kui tervikut tõlgendatakse kuraatorite võimuambitsiooni kehastusena: "Iga geograafilise või kultuurilise areala kunstielu vajab vähemalt kahte seltskonda, et toimuks mingi võitlus ja leiaksid aset sündmused. Nendevaheline rivaliteet on arengut ja muutumist käivitav mootor..."¹⁰

Devalveerivad retseptisioonistrateegiad I: "Diktatuuriõht" ja selle läbinägijad

Osa Saaremaa biennaali arutlustest näib tuginevat sisetundele, mille kohaselt oleksid nagu võõrad tunginud "meie" territooriumile.

"Meie" moodustub siin ilmselt mingist korporatiivsest fillingust nagu Eestis ikka: ühised õpingud Kunstiinstituudis (kunstnikkond) või TÜ ajaloo-osakonnas (kriitikud); töö-, ühingu- või klubikaaslus jms. Et Saaremaa biennaali kuraatorid ei kuulunud ühtegi säärasesse, olid nad, sarnaselt väliskülalistega,

⁷ Viimaste kohta lähemalt vt kataloogi "Ajaloos Vabrik". Kaasaegse Foto Keskus, Tallinn, 1995, lk 31 ja 43.

⁸ Kurvitz, Raoul. Olev ja tema tabamatu süda 1997: subjektiivne kunstielevaade. "Eesti Ekspress" 23. I 1998.

⁹ Juske, Ants. *et al.*

¹⁰ Kelomees, Raivo. Kunstiajalugu kui seltskondade sõda. "Eesti Ekspress" 4. VIII 1995.

ilmselt pisut "võõravõitu" tüübid, kes on "meie" reviiroid ületanud ja keda tuleb esmalt pisut uurida. Piiriületaja kohta avaldatavates arvamustes on esmahuvitatv ehk see, et neisse siirdatakse omaenese käitumisloogika — à la "mida ma ise oleksin sellises ettevõtmises oma eesmärgiks pidanud". Nii on Johannes Saare arvates kogu ürituse põhjuseks kuraatorite kontrolli saavutamine Eesti kultuuriruumi üle ning oma positsiooni kindlustamine kunstiajaloo¹¹ ja Barbi Pilvre arvates "...pürib Linnap pärast pingsat, suures osas ühepoolset võitlust institutsioonidega — nüüd ise institutsiooniks"¹². Raivo Kelomees püüab sõnastada "alternatiivse" kunstinähtuse etableerumise tseremooniat: "Tähtis on sündmuste rekvisiitide tootmine ja loodetava mõju programmeerimine: kataloogid, rahvusvaheline ja "alternatiivne" ekspositsiooniruum, vastuvõtud, klepsud, plakatid, joogid, väliskülalised ja ... koordineeritavad kirjutajad ... Nii töötab kunstisündmuste vabrik ... Keegi kujude rajamise "hukkamõistja on aga ise ronimas postamendile"¹³. Walesi skulptor Tom Gilhespy, kellele kuraatori ameti "pahupool" ilmselt kodust tuttav, tahab oma hoiatusõnu ka võõral maal jagada: "Praegune kuraator on ambitsioonikas tegelane, keda huvitab peamiselt iseenda ja oma ideede upitamine. Kunstniku teosed on Kuraatori nägemuses sekundaarse tähtsusega. ...seejärel rõhutab kuraator oma autoriteeti ja tähtsust luksuslikus kataloogis, mis läheb ajalukku ja mida saab siis kasutada uurimiseks, viitamiseks ja õigustamiseks."¹⁴

Kuigi nimetatud tendents pole biennaali retseptioonis valdav, on see ometi märgatav ja vilksab läbi isegi muidu täiesti mažoorsetest artiklitest. Nii on Reet Varblasega, kes biennaali suhtes vägagi poolehoidvasse kirjutisse siiski millegipärast poetab kuraatorite võimaliku (tulevase?) "dikteerimishimu": "...iga ümberhindamisega — vanade kriteeriumide ja võimuhete lõhkumisega — kaasneb alati soov uute (ja sedapuhku ainuõigete) kriteeriumide kehtestamiseks ja eelistuste tegemiseks, millega omakorda võib kaasneda oht kogu eelnevale kriipsu pealetõm-

bamiseks ja "vanniveega ka lapse väljaviskamiseks". Peeter Linnapi vihased võitlused süütute tuuleveskitega, à la "kuivnõelujate", "akvatintistide" ja "kunstimuuseumi kanakarjaga" kipuvad seda ohtu kinnitama... Vaatamata soovile Ajaloo Vabrikut peatada, teisiti käima panna, inimlikumaks muuta, hakkas kogu näitus kui tervik ometi funktsioneerima uue Ajaloo Vabrikuna..."¹⁵ Võib-olla eneselegi märkamatu hoiatatakse siin "uute ainuõigete" kriteeriumide kehtestamise eest ja toites seda mõtet kunstnikust kuraatori imagoloogiliste näivustega, jõutakse kujutluste pinnalt üsna tõsise hoiatuseni laadis "inimesed, olge valvsad!". Enamikus niisugustes näidetes on sümptomaatiline see kergekäelisus, millega omavahelise üksmeeleni jõutakse; näib nagu toimiks siin ikka nõukogudeaegne vaenlasevajadus, millest õhutatuna moodustataks justkui üksmeelset rinnet kujuteldava vaenlase vastu.

Hämmastavalt vähe erinevad need seisukohad Peeter Toominga 1992. aasta kiibitustest, mille kohaselt tervet Saaremaa sündmust olevat motiveerinud vaid üksainus eesmärk — püüe isiklikule heaolule: "Mitte kunst pole Linnapile tähtis, vaid kõik seda ümbritsev: inimesed, kuulsus, tutvused, äri, kaunid naised ja peened viinad."¹⁶

Ühena vähestest püüab sündmuse eesmärgi sõnastada tunnetuslikus võtmes Heie Treier: "Olles varem tulemuslikult rännanud Euroopa riikides, suhtusid Linnapid sellesse, mida nad Eesti kunstielus nägid, üsna kriitiliselt. ... taheti korraldada rahvusvaheline sündmus, mis oleks sajaprotsendi-

¹⁵ V a r b l a n e, Reet. Ajaloo Vabrik ja artell Saaremaal. "Postimees" 16. VIII 1995.

¹⁶ T o m i n g, Peeter. "Liivimaa Kroonika", 27. VIII 1992.

Ants Juske samal aastal "Invasioonil".



¹¹ S a a r, Johannes. Aggressor Linnap. "Postimees" 18. VII 1997.

¹² P i l v r e, Barbi. Ajaloo Vabrik tegi ajalugu. "Eesti Ekspress" 4. VIII 1995.

¹³ Kelomees, Raivo. *Ibid.*

¹⁴ G i l h e s p y, Tom. Ettevaatust — kuraatorid! "Vikerkaar" 1995, nr 11, lk 110 jj.

liselt mitteformaalne ja looks uue taustsüsteemi eesti kunsti hindamiseks.¹⁷ Ent seegi naiivsus nähakse läbi ja vähimigi poolehoid saab nimetuse "klakööri poolt koordineeritav kriitika"¹⁸.

Devalveerivad retseptisioonistrateegiad II: "Suurkujude" demontaaž ja kontekstuaalne demagoogia

Iga kunstisündmuse mainet määravad kokkuleppeliselt ka "kõrgelt koteeritud" külalised, kes moodustavad olulise osa sündmuse "kaubamärgist" ja juhtumi uusi tõdesid kehrestavast võimest. Et sellega seoses võivad vaimusilmas muutuda küsitavaks nii senised hindamiskriteeriumid kui ka kehtivad hierarhiad, siis tundub vajadus ohtlikke "superstaare" devalveerida üsna loomulikuna. Kõige selgemalt ilmnes see 1995. aastal, kui siin-seal püüti distorseerida biennaali keskse esineja Thomas McEvilley isikut ning tema seisukohti. Kuluaarides näiteks levisid jutud korüfee "lohakast välimusest" ning ajakirjanduses kasutati rohkesti suvalise pikkusega ja kontekstist lahtirebitud katkendeid tema loengute.

Sääraste "parimate" suvatõlgendajate kohti jagavad Eesti kunstikriitikas juba pikemat aega Ants Juske ja Linnar Priimägi, kes oma järeldustes, kõigele vaatamata, jõuavad alati välja sinna, kuhu just nemad jõuda tahtsid. Kaitstes modernismi igipõlisuse printsiipi, suudab Juske isegi McEvilley'st, modernismi vaenlasest number üks, hoobilt tõupuhta modernisti teha: "...isegi kõige mainekam kohalviibinud kriitik Thomas McEvilley ütles, et postmodernism on modernismi põhmell."¹⁹

Hoiak postmodernismi suhtes on siin selgelt halvustav ja pandud suhu McEvilley'le, keda me ju ometi (Juskest märksa enam) usume. Lugesed aga absurdijäreldusele taustaks teisi allikmaterjale, sh näiteks ajalehte "Helsingin Sanomat"²⁰, avaneb Juske metoodika meile oma täies hiilguses kui demagoogiline "Topeltnelson /Ants tagurpidi", kuna algne mõte oli täpselt vastupidine(!) McEvilley'le: "Postmodernism on kui ärkamine modernismi pohmellist... mille käigus

selgub, et kõik senine oli vaid halb unenägu..."²¹ Vabastusliikumine kui pohmell on tõesti saavutus, mis väärib kõrgeimat autasu. Lisades siia McEvilley tituleerimise "ime-loomaks" (Mihkel Mutt), tema sarjamise "liigses lihtsuses", anakronistlikes seisukohtades jpm muutub nähtavaks veel üks oluline hoiak: uuega suhestumise eeltingimuseks eesti kunstikriitikas on partneri esmane taandamine omaenese üleolekut võimaldavas konditsiooni.

Rahvusvaheliste korüfeede demontaažiks kasutatakse paindlikult teisigi strateegiaid. Näitena võib tuua 1997. aasta biennaali peakülasel Victor Burgini, kes, erinevalt McEvilley'st, polnud haavatav ei väljanägemise ega intellektuaalsete omaduste poolest. Asjatu olnuks aga loota, et Burgin seetõttu lihtsalt ja kohe "heaks kiideti". "Eesti Ekspressist" näiteks leiame intervjuu²², mille esmaseks pilkupüüdvaks elemendiks on pealkiri "Olen sotsialist", väide, mis teatavale tõesusele vaatamata annab meie spetsiifilises kultuuri-kontekstis *per se* edasisele sõnumile juba kahtlase negatiivse eeltooni.

Meenuvad näiteks Jaak Kangilaski samasugused "kavalused" tema võitluses vasakpoolsuse vastu — siingi mängitakse just sellisele, postsotsialistliku teadvuse "tingrefleksile", mida vältimatult tekitab igasugune "sotsialismi" nimetamine. Need kaks näidet peaksid olema küllaldased, et demonstreerida meie oskusi kaastähendustega manipuleerida.

Krestomaatiliseks näiteks demagoogilisest tõlgendusest on Linnar Priimäe kirjutatu. Alustades biennaali hooga kirjasaatjana juba 1995. aastal, asendas ta esmalt "Altti Kuusamo puuduvaid teadmisi modernismi emakeeles".²³ Kaks aastat hiljem, 1997 aga polnud suvatõlgenduste kirjutamiseks tarvis enam biennaalile kohalegi sõita. Toetudes Katrin Kivimaa argumenteerimata ajaleheväitele, et enamik kunstnikke olevat näituse "teemast mööda hiilinud"²⁴, teeb Priimägi hoobilt järgmise kokkuvõtte: "kuraator kui selline" on üldse mittevajalik (nurjunud,

¹⁷ Treier, Heie. "Vikerkaar" 1995, nr 11, lk 56.

¹⁸ Kelomees, Raivo. *Ibid.*

¹⁹ Juske, Ants. *Ibid.*

²⁰ Päiväsaari, Harri. *Postmodernismi on vapautusliike*. "Helsingin Sanomat" 29. VII 1995.

²¹ Päiväsaari, Harri. *Ibid.*

²² Kivimaa, Katrin. Olen sotsialist. Intervjuu Victor Burginiga. "Eesti Ekspress" 8. VIII 1997.

²³ Linnar Priimägi paneb Altti Kuusamole suhu väljamõeldud sõnad: "Ainus keel, milles me kõnelda saame, on modernismi emakeel." Vt Priimägi, Linnar. Nägemine ja lugemine. "Pühapäevaleht" 12. VIII 1995.

²⁴ Vt Kivimaa, Katrin. Invasiooni võimalikkusest Eestis. "Kultuurimaa" 23. VII 1997.

vägivaldne) elukutse, mis kaduvat maa pealt õige varsti.

Biennaali toimumiskoht — perifeeria poolt ja vastu

Tõsise rahvusvahelise biennaali toimumine pealinnast väljaspool on Eesti tavade järgi ebaharilik ja veider seik, mis kutsub esitama küsimusi. Iseäranis pikantseks tegi Saaremaa kui näituspaiga seegi, et tänapäeva kunstiga pole Kuressaarel teab mis erilist suhet olnudki. Biennaali puhul olid "väljarännu" põhjused tegelikult väga lihtsad. 1992. aastal kutsuti meid festivali organisatoreiks ilmselt professionaalse asjatundlikkuse tõttu — kohapeal lihtsalt vajalikku ajukapitali ei jätkunud.

1995. aastal, kui Saaremaa ürituse kunstibiennaaliks muutisime, ilmsesid paiga muudki head omadused. Näiteks osutus seal võimalikuks end teiste kunstiaktivistide kontrolliva pilgu eest varjatult tunda ja sellele liisaks avastasime, et Kuressaare linnus on tegelikult Eesti suurim näitusepaik. Et ülejäänud on väljamõeldis, võiks meile siinkohal huvi pakkuda fantaasiate sisu, seda enam, et Kuressaare kui kuurortlinna sobivus või ebasobivus suureks kunstiürituseks eristus retseptisoonis lausa ühena pealiinidest.

Osa "kunstigeograafilisi" arutlusi lülitab kõnealuse "kunstiemigratsiooni" lihtsalt nüüdsesse kultuuripoliitikasse: "Saaremaa biennaal nii kunstisündmuse kui geograafilise mõistena "müüb" paremini kui tsentrumi üritus. Perifeeria on moes, marginaalsus aga tähelepanu keskmes."²⁵ Korduvalt märgiti Kuressaare liigset (tehniliselt tülikat) kaugust Tallinnast ja väikelinna häirivalt kuurortlikku õhkkonda tippkunsti areenina.²⁶ Korraldaja vaatevinklist ei tundu(nud) kaugus mulle erilise probleemina, küll aga osutas tõsist vastupanu Kuressaare teatav "kuurortlik" loidus ja see tänaseni kestev "isolatsioonitunne", mis saarlasti vajalikust pealehakkamisest, initsiatiivist ja entusiasmist, eriti otsustavatel hetkedel, tagasi kipub hoidma.

Näitusepaigad: loss ja varemed

Traditsioon jaotada näidatav põhinäituseks ja "alternatiivseteks" väljapanekuteks tekkis iseeneslikult juba 1992. aasta fotofesti-

valil, kus *grand show*'st väljajäänud korraldajad (osaliselt ka protestiks) oma näitusi, ning jätkus kõikidel üritustel. 1995. aastal hakkas alternatiivnäitus toimima mõnevõrra "martüüriumi" seaduspärade järgi: kes "alternatiivne", seda kaitstakse ja pooldatakse ning selle populaarsus tõuseb nii kriitikute kui ka publiku silmis automaatselt. Meenutagem siinkohal "Ajalooteatrit" ja selle noore kunstnikkonna edasist käekäiku. Alternatiivsete, galeriitegevuseks kohandamata näituse pinnad üldjuhul meeldisid eesti kirjutajatele ning välisretseptisooni kritiseerib neid haruharva²⁷ — sedagi pigem teoste tervise üle muretsevast ohutundest kui esteetilisest vaatepunktist.

Kuressaare piiskopilinnus ise on tõepoolest väga komplitseeritud, kuid huvitav näitusepaik. Selle hindamisel jagunevad kriitikud rõhult kaheks, omavahel vastandlikuks leeriks. Need, kes lossist negatiivsel arvamusel, toovad kriitika põhjusteks enamasti ehitise liigse intensiivsuse, mis eksponeeritud kergesti üle mängima või lausa n-ö "ära tapma" kipub.²⁸

Samas on isegi kõige rahulolematumad nõus sellega, et hea õnne korral täiendab "kohaspetsiifilisust" eksponeeritavaid töid üsna märkimisväärselt. Vastupidise arvamuse esindajad märgivad nii seniste teemade kui ka tööde sobivust just sellisesse keskkonda ning nimetavad kohaspetsiifilisust koguni üheks biennaali põhiväärtuseks.²⁹

(Järgneb)

²⁵ K e l o m e e s, Raivo. Saaremaa biennaal ja rituaalne tarbekontseptualism. "Postimees" 16. VII 1997.

²⁶ Vt Juske, Ants. *Ibid.* Kelomees, Raivo. *Ibid.* Pilvre, Barbi. "Eesti Ekspress" 18. VII 1997 jt.

²⁷ Erandiks on kaks Taanis ilmunud kirjutist: H a n s e n, Heening. Saaremaa fotofestival. "Katalog" 1992, märts, lk 54 ja D a m s g ä r d, Helle. *Fabrique d'Histoire*. "Katalog" 1995, september, lk 56.

²⁸ Vt Varblane, Reet. *Ibid.* Juske, Ants. *Ibid.* Kelomees, Raivo. *Ibid.* jt.

²⁹ Pilvre, Barbi. *Ibid.* Laurits, Peeter. ETV saates "Ajalooteatrit" I, 1995, jpt.



INDREK LAUL on sündinud 22. veebruaril 1968 muusikute peres. Tema ema Reet Laul on pianist-kontsertmeister, isa Venno Laul tegutseb samuti siiani aktiivselt muusikas — dirigendi, õpetaja ja organisaatorina. Ka Indreku õde on mõnda aega klaverit mänginud. Indreku esimeseks klaveriõpetajaks oli ema. Tõsisem muusikategemine algas aga 1975. aastal Tallinna Muusikakeskkoolis, kus Indreku õpetajaks sai Ell Saviauk.

Esimene murrang toimus siis, kui Indrek oli kaheteistkümneme aastane. Paralleelselt õpingutega Muusikakeskkoolis oli Indrek käinud Mererajooni spordikoolis ja teinud tugevat tennisetrenni. Võistlused viisid teda Eesti koondise liikmena siit ka väljapoole. Kuid innukast tennisemängust ja klaveri harjutamisest hakkasid käed väsima ja valutama ning tuli teha valik. Siis võitis Indrek Muusikakeskkoolis toimunud konkursi, mis viis ta rahvusvahelisele konkursile Tšehhoslovakkiasse. Võit seal saigi määravaks: Indrek tegi otsuse klaveri kasuks. Nüüd oli klaverimäng muutunud kohustusest vajaduseks, rahvusvaheline tunnustus lisas entusiasmi, silmaring hakkas avarduma...

Muusikakeskkooli viimastes klassides oli Indreku õpetajaks ka Kalle Randalu, kellega koos tehti tõsist tööd. Käidi Moskvaski, kus Indrek mängis oma õpetaja hiljutisele õpetajale Lev Vlassenko ette Chopini kaheksa etüüdi ja Mozarti Fantaasia c-moll. Kõik ikka selleks, et minna edasi õppima Moskva Konservatooriumi. Ent sinna sisseaanut oodanuks kohe Nõukogude armee. Lev Vlassenko soovitas veidi oodata, sest suur sula oli N Liidus juba alanud.

Konservatooriumi astus Indrek 1986. aastal siiski Tallinnas. Esimesel kursusel võttis ta osa vabariiklikust pianistide konkursist ja sai III koha ning eripremia eesti teose esitamise eest. Konservatooriumi klaverikateedrisse oli parasjagu jõudnud kutse Arbo Valdma meistrikursustele Jugoslaavias. Belgradi saadetigi Indrek Laul ning kursuse lõppedes tegi Arbo Valdma talle ettepaneku tulla seal sisse muusikaakadeemiasse õppima. Koju tagasi jõudnud, arutas Indrek pakkumist Kalle Randaluga, kes seda igati toetas. 1988. aastal ei olnud aga ühe Nõukogude kodaniku jaoks

välisriigi õppeasutusse sisseastumiseksamite tegemine niisama lihtne. Kuna vabariikliku konkursi preemiaga käis kaasas ka turismireis vabalt valitud riiki, sõitis Indrek nüüd Jugoslaaviasse. Leppinud rühmajuhiga kokku paariks päevaks teise linna "hüppesse" mineku, läks ja tegi ta ära sisseastumiseksamid Belgradi Muusikaakadeemiasse. Arbo Valdma oli täpselt selleks ajaks kutsunud kokku klaverikateedri komisjoni ning Indrek saigi sisse. Sellisel viisil poolenisti sundolukorda pandud Moskva ministeerium rahuldab eesti tudengi välismaal õppimise taotluse ja määras talle isegi stipendiumi.

Arbo Valdma klaveriklassis Belgradi Muusikaakadeemias läks töö kohe lahti. Kaks nädalat pärast kohalejõudmist toimus Indreku esimene kontsert, kolme kuu pärast osales ta juba mitmel konkursil ning võitis kahel neist, Jugoslaavia muusikakõrgkoolide vahelisel pianistide konkursil ja Jugoslaavia vabariikide vahelisel pianistide konkursil esimese, Belgradi Raadio konkursil — teise ning *Jeunesses Musicales'*i rahvusvahelisel noorte pianistide konkursil III preemia. Järgnesid edukad esinemised Jugoslaavia esindusorkestritega (Belgradi Raadio Sümfooniaorkester, Skopje Sümfooniaorkester jt). Noore pianisti tuntus ja tunnustatus tegid temast Nõukogude saadiku lemmiku, mille tulemusena sai Indrek harjutada saatkonna suurtel headel klaveritel. Ometi hoiti tal silma peal ning kord kutsuski saadik Indreku välja, tahtes teada, miks ta saab nii tihti Ameerikast kirju. Pärast edukaid konkursivõite oli Arbo Valdma soovitanud noorel pianistil minna õppima Ameerikasse, see idee oli hakanud idanema. Indrekule pakuti saatkonnas stipendiume küll Saksamaale, Prantsusmaale, muidugi ka Moskvasse, ent mõte minna Ameerikasse hakkas sel ajal juba teoks saama. Dokumendid vormistati siiski päris viimasel minutil ning 1990. aasta kevadel sõitiski Indrek sisseastumiseksamitele New Yorki, kus sai sisse **Juilliardi Muusikakooli**.

Indreku klaveripedagoogiks sai Peter Serkin, kelle õpetamismeetod osutus ettearvamatuks, kuid väga huvitavaks. Kuigi Serkin ei plaaninud algselt tol aastal uusi õpilasi võtta, kutsus ta ometi Indreku endale koju ette mängima. Hoolimata sellest, et Indrek mängis Liszti Sonaati (Liszt osutus heliloojaks, kelle muusika interpretatsiooni Serkin ei õpeta!), võeti ta Serkini klassi vastu. Kahe nädala pärast tuli juba mängida Brahmsi Teise kla-



verikontserdi kahte esimest osa, veel kahe nädala pärast kolmandat ja neljandat, seejärel Mozartit, Beethovenit, Bachi... Nii kiire uue repertuaari omandamine oli kogemus omaette.

Käesoleva aasta mais jõudis Indrek Juilliardis lõpusirgele. Doktorantuuri lõpetav dissertatsioon käsitles klaverimeistrite ja interpretide koostööd ja selle tulemusi ning näitas, kuidas see on mõjutanud selle pilli arengut. Indrek peab seda teemat väga põnevaks, seda enam, et selline koostöö käib ju tänaseni. Ometi ei ütle praegune kontserdiarvustaja instrumendi kohta tavaliselt mitte midagi ja ega pianist ise oma pilliga kontserti andma tulegi. Kunagi oli aga nii, et kui Mozart mängis Johann Andreas Steini valmistatud klaveril oma teost, käis arvustus ka pilli kohta; Chopini salongikontsertideks mõeldud klaver Lisztille mängimiseks ei kõlvanud jne.

Indrek peab üheks oma eesmärgiks Ameerikas "Estonia" klaveri maine tõstmist rahvusvahelisele tasemele. Väga suur osa "Estonia" pillidest lähebki praegu Ameerikasse. Bostoni, New Yorgi, Philadelphia, Toronto, Los Angelese jt linnade suurtes saalides on juba olemas "Estoniad". Indrek püüab, nii palju kui võimalik, anda kontserte just neil kodumaistel klaveritel. Mängida seal eesti klaveril eesti muusikat ja pärast vastata Eestit puudutavatele küsimustele — seda peab Indrek samuti oma tegevuse põhisuunaks.

Indreku repertuaari põhiosa moodustab romantilis-virtuoosne klaverimuusika, mille esitamine eeldab käe suurt ulatust. Indreku käeulatus on koguni oktav ja sekst ehk *do*-st järgmise oktaavi *la*-ni ja nii mängib ta meelsasti Rahmaninovi, Liszti, Chopini, ka

Beethoveni sonaate ning tahab kunagi kindlasti põhjalikumalt süveneda Bachi loominguksse. Eesti klaverimuusikast kuulub Lepo Sumera "Pala aastast 1981" Indreku repertuaaris erilisele kohale, seda on ta esitanud lausa paarsada korda. Ameerikas on Indrek esinenud ka koos orkestritega, näiteks *Duluth-Superior Orchestra*, *Federal Way Philharmonic Orchestra*, *Juilliard Orchestra* ja mitmete kammerorkestritaga, rohkem on ta sel mandril andnud siiski soolokontserte (Dallases, New Yorgis, Bostonis, Philadelphias, Chicagos jm). Tihe koostöö seob teda heliplaadifirmaga "Consonant Works", praegu käib töö sooloplaadiga, mille kava sisaldab Liszti kaks legendi, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*'i ning Sonaadi *h*-moll. Sonaadi lindistus toimub oktoobris "Estonia" kontserdisaalis ja jälle mängib Indrek Tallinna Klaverivabriku "Estonial". "Consonant Works" on käivitanud ka suurema projekti, mille käigus plaadistatakse "Estonia" kontserdisaalis rida kuulsaid instrumentaalkontserte. Projektis teeb kaasa Indreku kõrval Eesti Riiklik Sümfooniaorkester, mida dirigeerib Arvo Volmer. Praeguseks on salvestatud neli kontserti: Tšaikovski Esimene, Rahmaninovi Teine, Liszti Esimene ja Griegi Klaverikontsert. Oma esinemised katsubki Indrek alati siduda plaadistamisega, mis muu hulgas tähendab seda, et ka juhuslikke möödalaskmisi kontserdil olla ei tohi. Kui Indrek 1997. aasta oktoobris soleeris ERSO ees Griegi Klaverikontserdis, märkis arvustaja hiljem, et esitus oli plaadistuse vääriline, teadmata sealjuures, et järgmisel päeval hakataksegi teost salvestama.

Et suurteos esitusvalmis saaks, vajab Indrek küllalt pikka küpsemis- ja settimisaega, mõnikord ehk aastatki. Harjutamine peab olema regulaarne, arvab Indrek, hoolimata sellest, kas päev selleks on sobiv või ebasobiv. Mõne minutiga on võimalik häälestada end just sellele lainele, mis on antud muusikaga kontakti leidmiseks vajalik. Võib-olla on siin omamoodi kaasa aidanud ka malemäng, mida Indrek viimasel ajal on harrastama hakanud.

Praegu elab Indrek põhiliselt New Yorgis, Eestis käib ta aastas kolm-neli korda. Esinemistele (viimane neist toimus Dallases augusti lõpus, kavas Liszti Sonaat *h*-moll ja Chopini etüüdid) ja plaadistamistele lisanduvad meistrikursused, mida Indrek on juhendanud USAs ja Taivanis. Järgmine kontsert Eestis on esialgu veel "pliitsiga paberile pandud".

Küsitles KAJA IRJAS

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1999
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".
 EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC
 EDITORS: TIINA ÖÜN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR:
 MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

ANDRES LAASIK. The Wisdom of Creating Light (14)

The author analyses the dramatic techniques of Madis Kõiv, one of the most prolific and fascinating contemporary Estonian playwrights.

SVEN KARJA. Ecce Homo Esticus! (16)

Over recent years, a number of young playwrights have emerged in Estonia. Sven Karja offers a thorough review of Jaan Tätte's first play "The Highway Crossing" and Mart Kivastik's drama "Happy Birthday, Leena!". In addition he describes the activity of the playwrights' workshop at the Higher Drama School of the Estonian Music Academy.

JAANUS ROHUMAA. There Are Directing Skills Which Can Be Learned (19)

An interview with Jaanus Rohumaa, director of the Tallinn Linnateater, who was the first Estonian to take part in the month-long programme for theatre directors and playwrights at the Royal Court Theatre in London.

AARE TOIKKA. You Can Do Anything on Stage, Except Lie (25)

Aare Toikka, head of the VAT-theatre, speaks about his impressions of children's theatre festivals in Germany and Norway. The productions give a picture of the theatre meant for children and clearly reveal its message: children are being taken seriously, and must never be told lies.

ANU ALLAS. The Broken Stage (34)

Anu Allas, a young Estonian art historian, has researched the usage of film and video in Estonian theatres. She analyses the experience of the last thirty years, starting with the 1967 Youth Theatre's revue performance "You, My Time", and ending with the computer game-productions at the Viljandi theatre Ugala staged in recent seasons.

MUSIC

ROMAN MATSOV answers (3)

Roman Matsov (born in 1917 in St. Petersburg), an eminent Estonian conductor, graduated from the violin (under the supervision of J. Paulsen) and the piano (T. Lemba) classes at the Tallinn Conservatory in 1940. He later furthered his education in Berlin (with G. Kulenkampff and W. Giesecking) and at the Leningrad Conservatory. Matsov conducted the Estonian Symphony Orchestra since 1944, between 1950 and 1963 he was the chief conductor; since 1977 a professor of conducting and chamber ensemble at the Tallinn Conservatory. The interview also touches upon his interesting origins, but focuses on his musical preferences.

PRIT KUUSK. The World of Music 1998/99, II (43)
 Opera premieres and music anniversaries of the last season.

SIMON FRITH. Shaping the Future (49)

Simon Firth, professor of media and film and a rock columnist analyses the development of music against the background of futurology and digital technology. One of his major observations is that the futurologists who advise, amongst others, also the music industry are by no means satisfied with just predicting the future — they are trying to shape it and "sell" it. Firth stresses that music has long time ago anticipated the modern digital world, because music has always ignored state borders and national problems.

IVALO RANDALU. Reflections from Nuremberg (52)

An overview of the 48th Nuremberg International Organ Week (ION) held in late June-July. This year, the Estonians also participated, presenting amongst others, Rudolf Tobias's "Jonah's Mission" and Artur Kapp's "Job".

JOOSEP SANG. The 34th Jazz Summer in Pori (57)

"Pori Jazz", one of the leading festivals in the world which took place for the 34th time this year, offered both pleasant and unpleasant surprises. Several old-timers like Ray Charles, Max Roach and Ray Brown presented intelligent, alert music. One of the major performers, the middle-aged blues man Johnny Winter, on the other hand, was a disappointment. The reviewer found that the best music was not performed at the open-air concerts with huge audiences, but in the evening club concerts.

Persona grata INDREK LAUL (93)

Pianist Indrek Laul (born 1968) has graduated from the Tallinn Secondary Music School, studied at the Belgrade Music Academy (with prof. Arbo Valdma) and has graduated the Juilliard Music School. Currently works as a pianist and representative of the "Estonia" pianos in New York.

CINEMA

ART LEETE. Shrewd Pictures. The 13th Annual Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival (61)

The longer article by Art Leete, research director of Estonian National Museum, gives an overview of the Pärnu Film Festival which took place between 2 and 9 July, and analyses the more significant films shown there. "Appellation to the East European Ministers of Culture" agreed upon by the participating film-makers has been included in the article. The appellation points at the crisis situation in

East European documentary-making, caused by a short-sighted cultural policy and the lack of elementary laws in this area. The author also mentions the awards won at the Pärnu festival; the first award went to the Finn Lasse Naukkarinen's film "Artist's Life".

HASSO KRULL. *By the Sea* (71)

A review of Marko Raat's (born 1973) short film "Night Navigation" (1998; producers "Rühm+0" and "Eesti Telefilm"). Krull regards experimentality as the most fascinating side of the film, but at the same time points out that the co-operation between the co-author Jüri Ehvest and the director Marko Raat partly resembles a fight which has sometimes inspired and sometimes restrained Raat.

PEEP PEDMANSON. *The Rocker's Drug and the Shaman's Mushrooms* (74)

An overview of last spring's Tampere festival of short films. The author mostly focuses on Pekka Lehto's 90-minute documentary "Real McCoy" which attracted keen interest at the festival. The film tells about Andy McCoy, the megastar of rock music. The film reached Finnish cinemas in August.

KARLO FUNK. *Promise of Chastity of Sturm und Drang*. Interview with Peter Schepele (78)

Our cinemas are currently showing the Dane Søren Kragh-Jacobsen's film "Mifune - Dogma 3" (*Mifunes sidste sang — dogme 3*, 1998) which won the "Silver Bear" at the Berlin Film Festival. During the premiere showing, Peter Schepele, an eminent Danish film critic, lecturer at the Copenhagen University was here in Estonia. Karlo Funk interviewed him about the famous manifesto "Dogma 95".

Vabandame trükivigade pärast TMKs 1999, nr 8-9: Lugeda lk 76 "Alfred Karjus" asemel "August Karjus" ja lk 82 "Aleksander Pranno" asemel "Aleksandra Pranno".

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
ÜLO VILIMAA

GERDA KORDEMETS. *Clip-Opera as Reflection of the 1990s* (82)

A review of Ain Prosa's (born 1967) TV drama "A Simple Story, with an Ending", based on Karl Ristikivi's short story "My Friend David". The production also contains numerous quotations from Chekov plays and the Bible. This kind of mixture could well be rather trivial and awful, but in the reviewer's opinion Prosa has managed to produce an interesting, multi-level TV drama with rich pictorial language and vivid ideas.

PEETER LINNAP. *Despite Everything: Construing Meanings for the Saaremaa Biennial, II* (87)

Second part of the overview about the 1992, 1995 and 1997 Saaremaa photography and art biennials. The first part was published in the magazine's July issue.

26. augustil kanti Tallinnas endise tselluloosivabriku katlamajas ette Wolfgang Amadeus Mozarti Reekvium. Teose esitasid Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, "Vox Clamantis", solistid Marian Sjölander (Soome), Patricia Bardon (Iirimaa), Mati Turi (Eesti) ja Antti Suhonen (Soome); dirigent Tõnu Kaljuste. Kontsert oli pühendatud Kosovos hukkunute mälestusele. Ettekande salvestas Soome telekanal MTV3, selle alusel valmib aastaks 2000 maailma kriisikoldeid käsitlev dokumentaalfilm.

Harri Rospu foto

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävåla pst. 10
AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehti-Maja (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiga 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" toimetuse).

NB! *Prankeksemplariid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolne sissekäik), tel 6 200 489.*

Toimetuse: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 1. 10. 1999. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.





Hetk Pärnu teatri "Endla" suvisest vabaõhuprojektist
"Piknik Reiu jõel". Autor: Jaan Tättle. Lavastaja: Raivo Trass.
Kunstnik: Toomas Hõrak.

Ants Liiguse foto

