



„DOGMA“ JA FELLINI TEATRISUVES
VASTAB PEETER JALAKAS

VELJO TORMISE „EESTI BALLAADIDE“
UUSLAVASTUS 2004

TÕNU TRUBETSKY JA „VENNASKOND“
FRIDRIK THÓR FRIDRIKSSONI „ILMAMAA INGLID“

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 83 31 33
marika@kl.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 83 31 32
madis@temuki.ee

Teater Madis Kolk

Muusika Tiina Õun
tiina@temuki.ee

Anneli Remme
anneli@temuki.ee
tel 6 83 31 35

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 83 31 36
sulev@temuki.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 83 31 34
jyri@temuki.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 83 31 37

Tekstitöötus Pille-Triin Kareda
tel 6 83 31 30

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 52 06 312

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
pille@temuki.ee
faks 6 83 31 31

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
Tallinn, Peterburi tee 64a

Praaeksemplari vahetamine trükikoja müügiosa-
konnas, tel 6 69 84 63

AJAKIRI „TEATER. MUUSIKA. KINO“ ILMUB
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI JA
EESTI KULTUURKAPITALI TOEL

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Mait Laas, Reet Neimar, Margus Pärtlas,
Olev Remsu, Riina Sildos, Helena Tulve

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 66 25 35
Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika“ välja-
andeid otsekorralduslepinguga.



Esikaanel:
„Vennaskonna“
ideoloog, punk-
kirjanik, anarhismi
piibli autor ja
filmimees
Tõnu Trubetsky
oktoobris 2004.
Vt lk 105.

Harri Rospu foto



Federico Fellini
„Orkestriproovist“
Roman Baskini
tõlgenduses.
Vt lk 31.

Toomas Tuule foto



Helilooja
Luciano Berio
viimane essee.
Vt lk 72.



Tõnu Kark teeb
Läti-Eesti
lastefilms
„Veepomm
paksule kõutsile“
ainsa eestlasena
säraga kõrvalosa.
Vt lk 102.

Rein Pakk	Avaveerg Naeru definitsioon	3
	Vastab Peeter Jalakas	5
<hr/>		
teater		
Jaak Allik	Mälestusi teatrisuvest	20
Sven Karja	<i>Noises off!</i> <i>„Orkestriproov“ Narva Aleksandri kirikus</i>	31
Kalju Uiho	Vastakaid muljeid ja meenutusi <i>Tampereen teatterikesä 2004</i>	35
Erkki Luuk	Ajaloo sümbolsus → sümbolne ajalugu → <i>new age</i> <i>„Eesti ballaadid“ Soorinna külas</i>	41
<hr/>		
muusika		
Evi Arujärv	„Eesti ballaadid“: verdtarretav, tundeline ja ülbe	46
Heili Einasto	Ballaadid pimedusest: mõtisklusi „Eesti ballaadidest“ Soorinna kütünis	52
Berk Vaher	Harjunud seebiooperiga – <i>Amici Whatever</i>	57
Toomas Velmet	Tubin pealinnas, Oistrahh suvepealinnas <i>„Eduard Tubin ja tema aeg“ (Tallinn, juuni 2004) ja</i> <i>David Oistrahhi festival (Pärnu, juuli 2004)</i>	60
Gerhard Lock	Klassikalisest muusikast popini <i>XIV Põhjamaade muusikateadlaste kongress</i>	70
Luciano Berio	Kutse <i>Helilooja viimane essee</i>	72

Umberto Eco	Kino ja nüüdisaegne maalikunst II	82
Peeter Torop	Umberto Eco ja koodiõpetus	85
Sirje Salmar	Inglite piiritus <i>Fridrik Thór Fridrikssoni „Ilmamaa inglid“</i>	90
Annika Koppel	Philibert'i filmid teevad end ise <i>Prantsuse dokumentalist Nicolas Philibert</i> <i>Pärnu filmifestivalil</i>	97
Aarne Ruben	„Mina magan ka päeval“ <i>Varis Brasla lastefilm „Veepomm paksule kõutsile“</i>	102
Tõnis Kahu	Vennaskondlik (anti)utoopia <i>Tõnu Trubetsky ja „Vennaskond“</i>	105
Tõnu Karjatse	Piire ületav Ken Saan: saatesari „Üle piiri“ Kanal 2s	112
Olev Remsu	Filmidraamatehnika V	116
	Persona grata Manfred Vainokivi	125



NAERU DEFINITSIOON

Mind on alati huvitanud naer. Mis see üldse on, kust ta tuleb, kuidas ta tekib? Ja miks ta tekib? Mis naeru esile kutsub?

Naer olevat pärit loomariigist, seal väljendavat naer üleolekut. Tugevam loom, lihasööja mõistagi, kes näeb teist, nõrgemat või näiteks haavatud looma, paljastab hambad, et edasi anda lihtne teade: nüüd ma söön su ära. Esiteks on tegemist vist siiski irvega, mis on kõigest üks võimalikke naeru vorme, sealjuures kõige pahatahtlikum. Ütleme, üks kõige vähem lõbusaid. Mõiste irvhammas kõlab sellise päritoluga kokku. Teiseks on see liiga evolutsiooniline lähenemine naerule, evolutsiooniteooria aga on tuntud suurte puuduste poolest. Seal, kus peaksid olema evolutsiooniprotsessi kõige olulisemad kohad, kõige suuremad kvalitatiivsed muutused, on hoopis suured augud. Selles mõttes on evolutsiooniteooria naeruväärne teooria.

Üks asi, mis kutsub esile naeru, on nali. Aga mitte ainult. Ja kahjuks mitte alati. Naerdakse vahel ka siis, kui polnud nalja, vahel isegi siis, kui ei sobi üldse naerda. Nii et nali ja naer ei ole vältimatus seoses.

Tihti arvatakse ekslikult, et on asju, mille üle naerda ei või. Tegelikult võib kõige üle naerda. Aga kas võib? Naer on karm ja võimas asi. Tõsiste asjade üle naermine on ohtlik, tõsiste asjade üle naermise eest on inimesi tapetud, muudest distsiplinaarsetest karistustest rääkimata. Tõenäoliselt on naerul mingi selline toime, et ta nõrgendab kontrolli olukorra üle. Kui juba naerdakse, ei ole olukord enam tõsiselt võetav.

Tundub, et naer on võimas lagundav relv, destruktiivne vahend. Naer võib võtta ära asjade sisu. Kuid mitte ainult asjade võltsi sisu, nagu ekslikult arvatakse. Naerame valitsuse või rahva või religiooni üle, et siis neid läbi naeru puhastada võltsidest elementidest. Ja järele jääb kõik väärtuslik. Ei. Naer võib tegelikult teha täiesti puhta töö. Ta võib asjad sisust täiesti tühjendada. Sest naer teab, et asjad – kõik asjad maailmas ja ka kogu see maailm ise ongi tegelikult tühjad. Sisimas. Oma põhiolemuselt.

Ideaalis võiks elu olla nii hästi korraldatud, et kui keegi, kes astus esile, et rääkida midagi tõsist, ja ta välja naerdakse, võiks kohe proovida hoopis midagi naljakat rääkida. Et igasugune naeruväärne traagika, paatos, igavus jne kvalifitseeruks kohe läbikukkumise hetkel automaatselt koomikaks. Kahjuks see nii ei ole, sest seesama tühjus, millele naer justkui viitab või millele toetub, on meie jaoks hirmus asi. Või peaks isegi ütleva: see tühjus, mis naeru esile kutsub.

Thomas Mann kõneleb „Doktor Faustus”, et naerab tühjus. Romaani peategelane on traagiline, ent naeruhimuline helilooja, kes on oma hinge müünud vanatühjale. Temap see tühjus ongi, mis nii hirmsat naeru toodab. Peategelase naer on hirmus just oma lõpuni minekus, oma tühistamisvõimes.

Ka luukere tundub meile õudne, näiteks Bernt Notke „Surmatantsus”. Luukere kehastab meie jaoks kibedat tõde kaduvusest, kurjast tühjust, mis meid varitseb ja ükskord meid niikuinii kätte saab. Samas, budisti jaoks on luukere naljakas, sest ta on tühi ja see teebki ta naljakaks. Walt Disney on teinud filmi „Luukerede tants” niisuguses lõbusas võtmes – aga ka see mõjub lääne vaatajale pigem kuidagi õõnsalt.

Draamakunst tunneb kahte teineteisele vastanduvat karakterit. Keegi ja Mittekeegi. Inglise keeles: Somebody ja Nobody.

Nobody on kõige sümpaatsem karakter, keda ma tean, ja Somebody kõige antipaatem. Somebody on ema Alfred Hitchcocki „Psycho“ dušistseenis. Somebody esineb peaaegu igas õudukas, kus „keegi tuleb“. See on keegi ja me ei tea, kes. Ja see on õudne. Mingi ilma näota jõud.

Nobody, vastupidi, on alati selgelt nähtava näoga. Nobody on näiteks Nobody Jim Jarmushi filmis „Surnud mees“, kõige lõbusam tegelane filmis üldse. Või näiteks Sergio Leone filmi „My Name is Nobody“ peategelane. Need tegelased on täiesti nähtavad, aga kui sa neilt küsid, kes nad on, ütlevad nad, et nad pole keegi. Nad on rõõmsad, vaimukad ega tekita mingit hirmu.

Olenemata sellest, kas need kaks karakterit on oma kontekstis parasjagu kujutlused või päriselt, tundub mulle, et Somebody on t ä i s ja Nobody t ü h i.

Nii et tühjus võib olla naljakas, mitte hirmus. Sest hirmus on seni, kuni me ei tea, mis on, aga kui me teame, et ei ole midagi, siis ei ole hirmus. Kui midagi ei ole, siis pole ka midagi karta.

Hirm tuleb inimese m i n a s t, aga naer ei tule minast. Naer tuleb kuskilt p ä r i s kohast, kuskilt objektiivsest tegelikkusest. Naer tuleb meile peale, ta ei sõltu meie tahtest. Naer pole meie valik. Vahel lihtsalt ajab naerma. Äkki tuleb naer isegi teispoosusest. Kuna Tühjus on puhas ja püha, näib mulle, et naerul on lunastav toime.

Naer on samamoodi reaktsioon nagu näiteks põlemine. Selles mõttes on naer element nagu tuli.

Ma arvan teadvat, mis reaktsioon see on. **Naer on reaktsioon, mis tekib siis, kui olev ennast meis liigutab. Välised tegurid, mis naeru esile kutsuvad, mõjutavad ainult reaktsiooni käivitumist, kuid mitte selle olemust.** Niisugune võiks olla lühike, kokkuvõtlik naeru definitsioon. Kommunikatsiooniakt ei ole küll vältimatu naeru esile kutsumiseks, kuid kindlasti soovitatav. Päril üksi naerab ainult jumal. Eks tema ole ka teistsugune kui meie, ülejäänud. Eriti just selle oleva poolest. Meile, surelikele, on naer terviseks ja Olev ilus eesti poisinimi.

REIN PAKK

(Ettekanne 9. – 11. septembrini Tartus toimunud teatrifestivalil „Komöödia“)

VASTAB PEETER JALAKAS

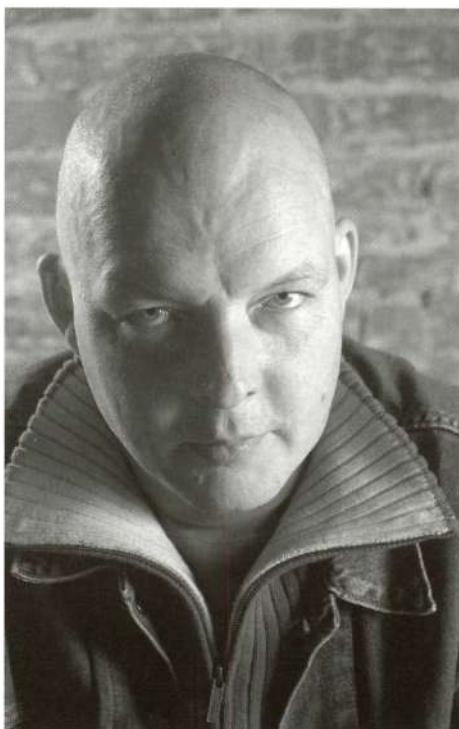
Kas su teatrihuvi sai alguse juba lapsepõlvest?

Lapsepõlves ei käinud ma üldse teatris. Eks sinna ikka viidi, aga mingit emotsiooni küll ei mäleta, pigem piinlikkustunnet. Kuna mu tädi oli „Sõpruse“ kinno operaator, siis pärast kooli veetsin päevad hoopis seal. „Sõpruse“ kõrval oli pontšikubaar, parimad mälestused sellest ajast ongi need, kui kott pontšikutega oli pihus ja läbi luugi sai järjest vahitud kõiki filme, mida näidati. See on tagantjärele tarkus, aga midagi see õpetas, see liikus pilt iseenesest... Mingid üksikud kaadrid on meelde jäänud ja ju nad on kuidagi ka minu tänast tegevust mõjutanud. Igatahes rohkem kui see, mis teatris toimus.

Kas selle teatris kogetud piinlikkustundegi saab tagantjärele tarkuse-na ilustada kujundlikuks „piinlikkustundeks eesti teatri pärast“, mis tänaste tegemisteni suunanud?

Mitte midagi sellist. See tundus lihtsalt mõttetu sebumisena, mis absoluutselt ei huvitanud. Pigem oli tollane huvi igat sorti muusika, mingi aja üritasin ka bändi teha ja nn noorukieas sai kõvasti diskosid tehtud. Tollal olid veel sellised veidrused nagu kuulamisdiskod, mida püüdsime siis visuaalsete kujunditega huvitavamaks muuta. Ilmselt ma oleksin seda isegi jätkanud, aga kroonu tuli vahele ja seal otsustasingi, et lähen muusikat õppima. Ma ei ole isegi muusikakoolis käinud, teadmised muusikast olid suhteliselt haprad ja noodilugemisoskuski paras veerimine, aga kuidagi suutsin ennast rääkida Peda orkestrijuhthimisse. Kui väitsin, et hakkam helirežissööriks, mida ma mingi aja ka „Telefilmis“ tööpoolest olin, pigistati nagu pool silma kinni. Kuna samal kursusel õppisid väga head muusikud, siis sain juba esimesel aastal aru, et see tuleks katki jätta. Tuligi üks klaveriarvestus, eelmisel päeval oli veel pidu olnud, enesetunne oli suhteliselt kehva ja varahommikul pidi minema mingit Mozarti lugu mängima. Juba esimese või teise akordi virutasin valesti, panin klaverikaane kinni ja ütlesin: „Mu daamid, mulle sai selgeks, et ma olen valinud vale elukutse, nägemist!“

Kuna Peda teatriosas oli palju ärksaid inimesi, siis otsustasingi sinna proovida. Korra enne kroonut olin isegi lavaka peale mõelnud, aga see tundus väga eluvõõras ja kaugel ning ma ei suutnud endale kuigi tõsiselt ette kujutada, et ma läheksin





Peeter Jalakas oktoobris 2004.

Harri Respu fotod

mingitele katsetele ennast näitama. Päevasesse poleks ma enam saanud, seetõttu läksin kaugõppe vastuvõttu. See kursus, kus olid Elmo [Nüganen] ja Noormetsad, hakkas just sõjaväkke minema ja kuidagi sellega seoses tuli mul mingit sõjaväeteemalist etüüdi teha. Igal juhul suutsin ma vastuvõtukomisjoni veenda ja mind lubatigi päevasesse osakonda.

Selle kursuse põhjal sündisid ka esimesed teatritrupid?

Jah, kõigepealt Tudengiteater, mille jaoks käisime korduvalt Moskvas põhikirja kinnitamas, et seda üldse legaalselt teha. Pärast ülikooli sai sellest VAT Teater. Ka kursa ümbert lisandus inimesi. Näiteks Saatpalu ja Emil Rutiku, kes tollal ei olnud veel muusik, vaid lihtsalt üks lahe kutt Tartust. Kui Emil tuli ühte proovi, kassett pihus, ja ütles, et tal on bänd, võtsid kõik seda naljana, sest ta ei osanud siis inglise keeltki; aga läks pool aastat mööda ja selgus, et Eesti parim bänd.

Kas pärast Pedagoogilise Instituudi lõpetamist oli mõttes ka mõni riiklik teater või oli rahulolematum ametliku teatristruktuuriga juba siis teadlik. Suunamised ju kehtisid?

Ikka olid suunamised, aga Pedas ei õpetatud ju otseselt lavastajaid ega näitlejaid, vaid pigem kultuurimaja juhatajaid, kuigi vastu võeti näitlejaoskuste järgi. Õnneks keegi kuhugi ei kutsunud ka, mine tea, kuidas elu siis oleks läinud, ja ise ma samuti väga paaniliselt ei otsinud. Selle asemel et sobitada ennast mõnda olemasolevasse kooslusse, tundus õigem tekitada ise mingi ruum, kus oleks mõnus tegutseda. Kui panna eesti maalikunstnikud olukorda, kus kõik peaksid töötama ühesugustes tingimustes, ühesuguste värvide ja ühesuguse tähtajaga, siis tunduks see veider ja inimesed ei oleks sellega nõus. Kuidas on siis võimalik, et teatris saavad kõik hakkama täpselt ühesuguste mängureeglitega? See tundub mulle ebaloomulik. Ma arvan, et Eestis on üsna mitu geeniusi, kes veel ei tea, et nad on geeniused ja võib-olla ka kunagi teada ei saa, sest kõigil on nii selge, milline teater peab olema. Õnneks on tänapäeval juba natuke vähem selge.

Pedas tuli ju ikka õppida näitekunsti kanoonilisi tõdesid?

Ma arvan, et ma olin üks hästi vastik üliõpilane, üsna trotslik ja ennast täis. Millegipärast olid siis Rahvusraamatukogus teatriramatud suletud sektsioonis, nende lugemiseks pidi olema luba, aga kuna keegi neid seal eriti ei lugenud, sai selle loa suhteliselt lihtsalt ja nii ma käisingi seal üsna usinalt võõrkeelseid teatriramatuid võtmas. Hiljem hakkasin kirja teel suhtlema Eugenio Barbaga, kes saatis samuti oma raamatuid, kuni lõpuks läksingi tema juurde õppima.

Just Pedas hakkaski koitma, et tegelikult on maailmale ikka võimalik ka hoopis teistmoodi läheneda. Umbes sama innukalt lugesin ju ka *performance'*i ajalugu ja kujutava kunsti alast kirjandust. Loomulikult pani see koolis õpetatavasse üleolevalt suhtuma, nagu ikka selles vanuses. Viimasel aastal käisin peamiselt ainult arvestustel, aga kuna need olid mul korras, siis mingit probleemi ei olnud. Enamikuga õppejõududest olin küll tülis, aga asjad, mis nõuti, olid tehtud. Lõpuks sain isegi mingi medali ja Ristlaane higise käepigistuse.

Nii et kool õnnestus läbida nõnda, et Stanislavski pärand möödus jälgi jätmata?

Ei, üks need Stanislavski raamatud said samamoodi läbi tuulatud ja see oli ka

omamoodi põnev; lihtsalt see ajas vihale, et tegelikult räägiti ju mingist lahusest. Kui vett valada järjest ja järjest tee hulka, siis võib-olla jääb ta kergelt roosakas, aga mitte mingil moel ei meenuta ta enam seda teed ennast. Loomulikult sain ma aru, et kõik on kuskilt alanud, aga see, et õpilaste õpilaste õpilased räägivad oma õpetajate õpetajate õpetajast, tundus kuidagi lahja ja ebausutav.

Praegusel hetkel ei meenuta ma seda aega sugugi nii halva sõnaga. Eks muidugi oleks võinud olla rohkem värskust, aga teistpidi on ka trots, vähemalt minu puhul, innustav jõud. Kui sulle hästi selgelt öeldakse, et see on nii, siis ma hakkas teistpidi tegutsema kas või ainult selleks, et lõpuks oma eksimusest aru saada. Võib-olla ma poleks muidu viitsinudki raamatukogus istuda. Aga tegelikult pean ma oma hariduseks ikkagi seda, mis järgnes Pedale, see oli n-ö sissejuhatus teemasse.

Suurimaks mõjutajaks ja õpetajaks on siis Barba?

Jah, täitsa kindlalt. Minu elu ja tegemisi on mõjutanud kaks itaallast, Taanis Eugenio Barba ja Saksamaal Roberto Ciulli. Elus on olnud nii palju asju, mis on toimunud juhuse tõttu, nii oli ka Barbaga. Praeguse Von Krahli Teatri ruumides oli siis Pinna rahvateater, kus tegime Tudengiteatriga proove; keegi meie omadest oli saanud Raekoja platsil tuttavaks mingi ravitsejavõimetega veidrikust Rootsi teatraaliga. See oli Robert Jakobson, kelle teatrit „Albatross“ olen hiljem ka paaril korral Eestisse toonud. Temalt saingi Barba kontaktandmed.

Kui kool oli läbi ja VAT Teatergi juba valmis, tundus äkki kogu teatrimaailm mõttetu ajaraiskamisena. Alates sellest, et asjade kohta, mis tundusid ilmselgelt valed ja mitte tõsiseltvõetavad, lugesid lehest, kuidas Pegasus ikka tõusis ja lehvitask tiibu. Ka VAT ise oli minu jaoks liiga vähe radikaalne, ta hakkas nagu samas suunas minema ja mul oli tunne, et ma peaksin kõik ära lõpetama ja tegelema ainult enese koolitusega. Ega mu tollastel kaaslastel ei olnud kerge mõista, mida ma tegelikult tahan. Lõpuks näiski, et ilmselt on teater midagi sellist, millest minul lihtsalt ei ole antud aru saada. Kui kõik näevad, et seal on üks imeline asi, ja minule tundub, et see on mõttetu jama, siis tõenäoliselt näen mina valesti. Mingi aja pesin Soomes aknaid, et raha teenida, ja siis hääletasin läbi Rootsi Taani, jõudes lõpuks *Odin Teatret*'i ukse taha.

Kas Barba puhul tuleks tema paljuski vastuolulist interkultuurilise teatri kontseptsiooni ning sisulist näitlejametoodikat täiesti lahus vaadelda?

Need on ikka lahus, jah. Tema raamatud sellest, kuidas näitlejana materjali käsitleda, peaksid olema kohustuslik kirjandus, need on lihtsad ja selged, mida ei saa aga öelda tema lavastuste kohta. Need on paljuski konstrueeritud ja vähemalt minu jaoks jäänud oma aega, sellesse märgikeelde ja rütmi. Loomulikult on tal üle ilma oma *fan club*, kes koos tema endaga vananeb ja sellest suunast lugu peab, kuid seda tulebki vaadelda kui museaalset nähtust. Umbes nagu mõni vana rockbänd, enam-vähem selline bändielu seal ju oli, väga keeruliste omavaheliste suhetega, et kellel on kellega laps jne. Seal võtsin ka põhimõtteks, et mitte mingeid trupisiseseid suhteid, aga lõpuks läks muidugi teisiti.

Temast kui pedagoogist pean aga väga lugu. Metoodika oli mulle hästi lähedane ja arusaadav, teiseks see, kuidas üldse käsitleti teatriruumi ja inimest selle sees. Ka kunstniku, kui soovid, vastutust maailma ees; kõik see eetiline pool oli hästi muljetavaldav. Ja seal mulle tunduski, et mitte mina ei saanud valesti aru, et tegelikult on ikkagi võimalik ka teisti.



Peeter Jalakas
tudengina
„Peda folgil“.

Siis läksin Saksamaale, kus tegutses Roberto Ciulli ja *Theater an der Ruhr*, mis oli sel hetkel üks Saksa põnevamaid teatreid. Nüüdseks on ta maha käinud, kui uus maja sai valmis, siis teatrit enam ei olnud, nagu seda sageli ka muudes eluvaldkondades juhtub.

Kes on veel mõjutanud, ka muusika ja filmi vallas?

Teatrist eeskätt Richard Foreman, Laurie Anderson, John Jesurun, *Wooster Group*. Euroopast kõige rohkem Pina Bausch, ka Turkka, kuigi vahetult vähe näinud, aga umbes samal moel nagu Grotowski. Muidugi ka *butó*-vanakesed, nagu Min Tanaka.

Muusikas need, keda oleme harjunud kutsuma minimalistideks: Glass, kes tõi mind üldse ooperile lähemale, ja Reich. Siis sellised autorid, kes liigituvad plaadi-*poes* kord klassikariiulisse, kord *new age*'i, kord aga kuhugi *easy listening*'i valda,

nagu Nyman, Andriessen, Bryars, Wim Mertens, Brian Eno ja Laurie Anderson. Stravinski jt möödunud sajandi avangardistid avastasid enda jaoks teises suunas, minimalistidest tahapoole. Ka need on hingelähedased, keda oleme Olariga [Elts] tõlgendanud, nagu Kagel, Gruber jt. Suhteliselt vastuvõtlik olen ka rahvamuusikale. Minu jaoks ongi muusika kõigest kunstiliikidest üks õilsamaid, see puudutab mind inimesena kõige rohkem ja ka lavastuste puhul on heliline pool alati väga oluline, isegi kui see on vaikus.

Filminduses Tarkovski ja Fellini, varasematest Buñuel, hilisematest Greenaway, vist üldse kõige suurem filmišokk oli mulle tema „Kokk, varas, tema naine ja tolle armuke“. Kõigepealt kuulsin Nymani muusikat, olen tema asju ka ise üsna palju kasutanud ja isegi ühe tema ooperikese teinud, ja alles pärast seda nägin filmi ennast, see oli võimas. Üldse see inglise uus laine ja „Dogma“ filmid.

Kas Tormise ja *butó* interkultuuriline ühendamine „Eesti ballaadides“ on ka kuidagi Barba-mõjuline?

Teadlikult küll mitte. Lihtsalt *butó* on mind paelunud juba sellest ajast, kui ta oli veel Euroopaski uus asi. Kahju, et see meist nii mööda läks, sest kõrgaeg oli ikkagi tükk aega tagasi. Aga ma ei tea ühtegi teist tantsulaadi väljastpoolt Euroopat, mis oleks nii selgelt mõjutanud Euroopa tänapäeva tantsu. Ühel või teisel moel on ka kõik praegu tegutsevad nimekad koreograafid sellega suhestatud. Aki [Suzuki] ei ole küll otse Hijikata õpilane, aga ta on temaga kokku puutunud. Selles mõttes oli see minu jaoks täiesti loogiline, samas on lavastuse ülesehitamise printsiip iseenesest suhteliselt sarnane kunagiste „Ruto Killakunna“ asjadega, midagi erilist või enneolematut seal meie endi jaoks ei olnud.

Tahtsingi seda küsida. Vastukajades „Eesti ballaadidele“ on kasutatud palju selliseid märksõnu nagu „totaalsus“, „universaalsus“, „arhetüübid“ jne, võiks öelda, isegi kuuekümnendate aastate teatriretoorikat. Samas märkisid Von Krahli Teatri tehnoloogilised katsetused paljude jaoks teravat vastandumist sellisele universaale otsivale teatrimõttele, märksõnadeks „katkestus“, „klišeed“ jne. Ometi, kui meenutada kas või „Pööret Piritä kloostris“ 1991. aastal, on „Eesti ballaadid“ sellele isegi mõneti loogiline jätk? Millest sellised vastandused tekivad?

Inimestele meeldivad lihtsad lahendused. Mina ei näe siin aga mingisuguseid vastandusi, olen kogu aeg sama asjaga tegelnud, lihtsalt väljendusvahendid on olnud erinevad. Aeg on teine, võib-olla need asjad lihtsalt haakuvad paremini. Eks me olnud seekord ka põhjalikumad, meil oli rohkem võimalusi ja saime tõesti minna nii lõpuni, kui oskasime.

Inimesega tuleb rääkida keeles, millest ta aru saab. Samu asju olen aga otsinud ka sellest pildiga mässamisest. On mingid pildid, mis on kuskilt lapsepõlvest silme ette jäänud, mingid hästi konkreetseid ja klišeelikud kujundid. Kliše ongi oma-moodi arhetüüp. Mulle meeldib tegelda sellega, mis on nende asjade taga. Miks näiteks on nii, et kui filmis on hämar tuba, kuuvalgus, kardin lehvib, siis see kõik vajutab sinu sees nagu täpselt ühele nupule? Ja kui see pilt on natuke teisiti, kas ta siis ka nii mõjub? See on ikkagi samade teemadega mängimine. Ideaal oleks muidugi, kui nad kõik oleksid ühes ruumis kokku põimitud.

Teatris, kus kasutatakse videot, loovad tervikut üldjuhul erinevad inimesed: lavastaja toimib ruumiga talle harjumuspärasel moel, pildiga tegeleb keegi selle



TPEDI näitejuhtide kolmanda kursuse eksamitöö, H. Ibseni „Peer Gynt“ 1985. aastal. Seisavad (vasakult): Piret Kahu (Piibur), Hiie Fluss, Kaia Kapsta, Peeter Jalakas, Jaak Arula, Rein Kirss, Tiina Rebane, Aare Toikka; istuvad: kursusejuhendaja Inna Taarna ning Franka Vakkum; kõige ees Ragne Simson (Tõniste).

ala asjatundja. Aeg-ajalt on siis nii, et lavaline osa on tugev ja pilt on taga nagu tapeet, aeg-ajalt aga vastupidi, kuigi ideaalis peaksid need moodustama ühe terviku. Olen aru saanud, et tervik sõltub n-ö raskuskeskme asupaigast, olgu siis teadlikult või ebateadlikult. Kui liikuv pilt on üksinda, siis tavaliselt on tema raskuskeske ekraani taga, ruumi sügavus avaneb vaataja suhtes teisele poole, teatris tuleb püüda asetada see intensiivne koht ekraani ette, pilt peab olema piisavalt hõre, et ta täitaks energiaga siinpool ekraani. Vastasel korral venitab ta ruumi lihtsalt pikaks ja ebaloomulikuks ning hajub ka see vähene, mis seal muidu võiks olla. Ma ei tea, kui selgelt see kõlab teise inimese jaoks, aga mulle on see hästi selge loogika. Ent jällegi, kui sa selle teada saad, siis see muutub igavaks.

Tegelikult oli mul ka „Eesti ballaadide“ jaoks ette valmistatud palju pildimaterjali, aga kui me hakkasime seda kohapeal kokku panema, tundus see kõik üleliigne, nii et alustasime taas nullist. Üldine rütm oli enam-vähem algusest peale teada, aga näitlejate suhestumine ruumi ja publikuga oli absoluutselt teisiti mõeldud. See oli selge, et mingit lugu pole laval mõtet jutustama hakata, regivärsis korrutatakse seda niigi, oluline oli ikkagi leida meeoleolu, see *m i s k i*, mis on teksti taga. Algselt välja mõeldud värvide, märksõnade jm süsteem aga ei toimunud.

Aga võimalik hingekaaslus kuuekümnendatega, Eesti mõistes siis näiteks Toominga ja eriti Hermakülaga, kelle otsinguid märkisid kohati samasugused poimepunktid? Võrdlust nendegagi on vist korduvalt kasutatud?

Hermaküla ma küll tundsin, ta oli tollal Draamas ja lasi meil „Rutoga“ proovisaalis trenni teha, aga üks teine inimene ajas meid sealt jälle välja, öeldes, et pärast

iga proovi jääb saali higitõhn. Ütlesin siis, et kui meie oleme ainsad, pärast keda jääb siia higitõhn, siis mina siia majja rohkem ei tule. Eks mingi taust ja mõjutajad, Grotowskist Jungi ja Castanedani välja, olid ikka mingis mõttes sarnased, aga see, kuidas me neist aru saime, ilmselt küll suhteliselt erinev. Tooming ja Hermaküla on jälle üks hea näide sellisest suhtumisest, et on niimoodi ja on teistmoodi ja kõik teistmoodi on ühtemoodi teistmoodi. Et Picasso juba tegi ja Dalí üritas jälgendada.

Igasugune viis, kuidas inimene on olusid trotsinud ja siiralt oma tõde otsinud, on alati sümpaatne. Samamoodi Toominga ja Hermaküla aeg. Aga mind on alati häirinud see, et eesti teatri lähiajaloo on olnud siis üks juhtum, kus on püütud teisiti teha, kui seda aga väljastpoolt Eestit vaadata, on erinevus tunduvalt väiksem. Ja minuga on see juhtum kogu mu tegevuse vältel kaasas käinud, kogu aeg olen kuulnud, kuidas Tooming ja Hermaküla tegid paremini, või et nad tegid juba sedasama, või et nad tahtsid seda teha, aga veel ei jõudnud, – kogu aeg ole nendega nagu mingisuguses suhtes. Ma ei teagi ju üldse, mida nad nii täpselt tegid, kas tänane vaatajagi teab.

Aga see niimoodi ja teistmoodi suhtumine pole sugugi omane ainult kriitikutele ja teoreetikutele. Praktilise poole pealt võib see väljenduda näiteks epi-goonluses. Kas oled seda tajunud?

See on muidugi naljakas. Kui meil oli *black box*, tõsteti see mingi aeg erilise au sisse, kõigil oli vaja müstilist *black box*'i, mis ei ole aga iseenesest mitte mingisugune väärtus. Seda tõlgendatigi lihtsalt mustaks värvitud ruumina, aga see, et seal on tehniliselt hoopis teine loogika, unustati täiesti ära. Itaalia lavaga traditsioonilises teatrisaalis on lambid lakke fikseeritud, mustas kastis riputatud need aga sinna, kuhu konkreetsel juhul vaja. Siis aga hakati ehitama fikseeritud valguspargiga musti kaste, mis on iseenesest täielik nonsens.

Järgmise asjana pidid kõigil teatritel olema videoprojektorid, sest ilmselt käib see tänapäeva teatri juurde. Kulkas oli terve rida taotlusi ja meie oma muidugi see kõige viimane, kuigi me ei vajanud seda mitte sellepärast, et popid ja noortepärased olla, vaid tahtsime selles keeles rääkida. *Mainstream* on alati äärmustest energiat ammutanud ja seda sulandanud, samamoodi on äärmus võtnud sealt tuge oma tegemistele, kas siis oponentides või edasi arendades. Selles ei ole iseenesest midagi erilist, halb on see, kui äärmuslikumad asjad pannakse kõik tühte patta.

Käibib veel üks palju ekspluateeritud vastandus: Tallinna Linnateater – Von Krahli Teater? Kuidas sellesse suhtuda?

No mingis mõttes peab see ju paika, aga üldiselt näitab see taas seda, et inimestele meeldivad lihtsad lahendused. Eeldatakse, et sinu olemasolu õigustus ongi see, et sa oled millegi suhtes teistmoodi. Kui Krahli ja Linnateatrit võrrelda, siis ei ole see küll kummagi taotlus, igasugune veiderdamine eesmärgina on rumal ja kohatu.

Ma loodan aga, et meil ei teki kunagi sellist majanduslikku olukorda nagu Linnateatril. Teater peab olema kogu aeg natukene alafinantseeritud. *Too much love will kill you!* Ma ei tea geniaalsemat teatridirektorit kui Raivo Põldmaa, aga teatri jaoks liiga hea ei ole hea. Ma arvan, et neil on vaja üsna keerulisi otsuseid teha. Nad alustasid ju ikkagi tões ja vaimus, mitte konjunktuurselt mõeldes, mis



Peeter Jalakas ja Evald Hermaküla „Ruto Killakunna“ päevil.

inimestele peale läheb. Aga tänases päevas on see masinavärk, inimesed, kes on sellega seotud kas otseselt või siis oma ootuste ja lootuste kaudu, nii pööraselt suur, et tuum, mis seal sees on, ei toida enam kogu süsteemi ära.

Millised on aga sinu enda mälestused ajast institutsionaalse teatri juhina?

Ma olin parajasti New Yorgis, kui helistas tollane Lääne-Viru maavanem Ants Leemets ja kutsus Rakverre tööle. Meil oli parasjagu mingi suhteliselt ulakas koosviibimine ja selle ajal ma umbes nii vastasingi, et jaa muidugi, igal juhul Rakverre. Eestisse jõudnud, ütlesid paljud, et ära seda tee, see on surnud koht. Aga nagu ikka, kui kõik väitsid nagu ühest suust, et nii ei tule teha, siis ma just nimelt seda tegin, mind kuidagi võlus Leemetsa innukus, kes väga tahtis, et seal oleks hea teater.

Huvitav, kust sai alguse selline avantüristlik mõte, et teater vaja jalule aidata, helistaks Jalakale?

Seal olid ikka mitmed juba ära ka öelnud. Et mõttekaaslasi toeks saada, kutsusin Hussari dramaturgiks. Teatrisaalis võis läbi lae tähti näha, etendusi anti kultuurimajas, mis oli samuti tollal remontimata. Käisime ühel etendusel, kus peale meie oli kaks vanatädi ja kolm lampi põlesid. Istusime Hussariga seal kahekesi, pärast ei tahtnud tükk aega rääkida, see näis nii nukker, kuhu olime sattunud.

Üks minu tingimus oli see, et ma ei peaks hakkama kedagi vallandama, vaid vastupidi, saaksin hakata inimesi tööle võtma. Ikkagi läks vastupidi, aga kohutavalt halb on vallandada inimesi, keda ma isegi ei tea. Palusin lavastajatel teha mingi valiku, et kellega nemad tööd jätkaksid, aga ega see päris õige lõpuks ei ol-

nud. Tagantjärele tarkusena oli minu põhiline viga see, et ma olin liiga leebe. Ikka tekivad sellised kriteeriumid, et kellel mees joodik ja lapsed toita jne. Aga kollektiivi suhtes olnuks ausam lähtuda üksnes kunstilistest printsiipidest. Ma loodan, et sellist olukorda rohkem elus ette ei tule.

Kuid kokku võttes mulle meeldis see aeg, inimesed said armsaks, koht sai armsaks. Sellest, mida ma lootsin seal teha, ei tulnud midagi välja, aga siis mõtlesingi, et kui tahetakse teistsugust, üritame siis seda nii hästi, kui saab. Sain aru, et mina seda teistsugust kaua vedada ei suuda, aga õnneks oli lavakat lõpetav kursus valmis tulema terve kambaga ja Indrek Saar oli nõus direktoriks hakkama. Remont ei saanud küll valmis, aga vähemalt sai hoo sisse. Seda, et suur saal vajas remonti, oli inimestele suhteliselt lihtne selgeks teha, aga mulle tundus, et alustada tuleks sellest, mida on raskem põhjendada. Praegu oleks ju väga kurb, kui seal seda musta saali ei oleks. Aga Rakvere hetkeseis on mõistagi selle praeguse seltskonna töö. Mina käsitlen enda panust kui kaheaastast ajateenistust.

Mis see täpsemalt oli, mida Rakveres teostada ei õnnestunud? Loominguliselt ikka midagi analoogilist Von Krahliga?

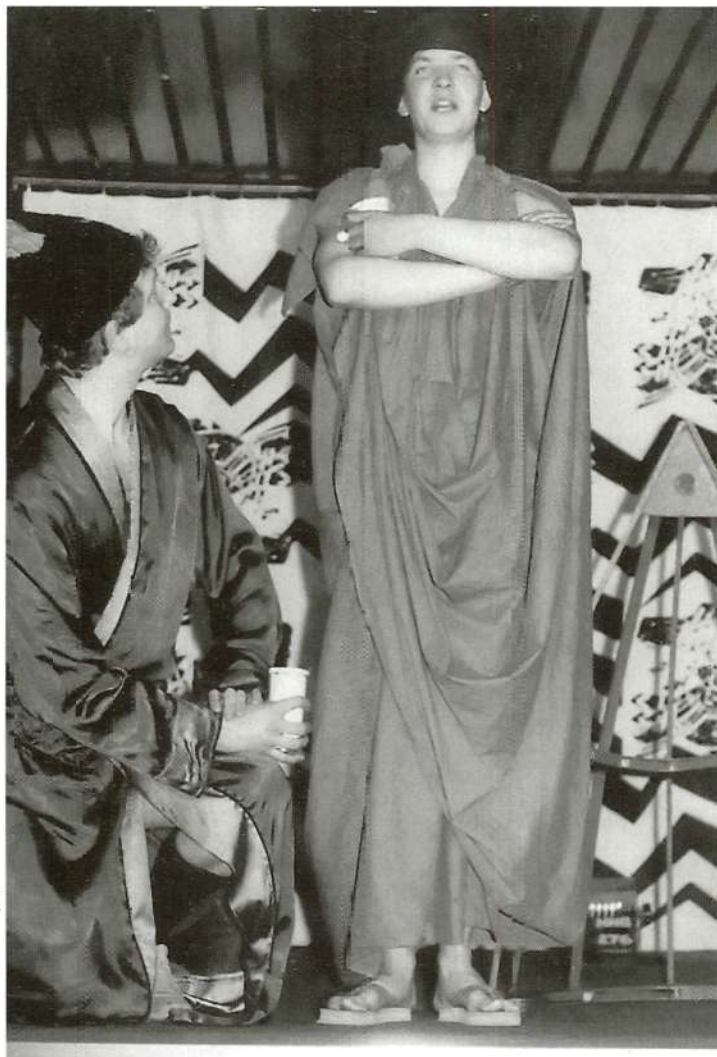
Nojah, ma tahtsin palju jõulisemalt rahvusvahelist elu arendada. Et väikeses saalis toimuksid lisaks etendustele ka seminarid, *workshop*'id jne. Kuidas kutsuda siia häid tegijaid? Kuna meil raha ei ole, siis järelikult peab olema toimiv ja mõnusa õhustikuga teater, kuhu tahetaks tulla, ja teiseks peab olema midagi, mis muidu läheks neile palju maksma. Siis ma mõtlesingi, et kui see struktuur niimoodi välja ehitada, et seal on ööbimiskohad ja saal, kus inimene saaks tasuta oma lavastuse välja tuua ja mõned etendused anda, siis vastutasuks töötaks ta siinsete inimestega. Mulle tundus tollal, et nii väikeses linnas lihtsalt teatrit käigus hoida ei tasu ära, et adressaat võiks ikkagi olla vähemalt kogu Eesti, aga selleks peaks seal tehtama midagi sellist, mida mujal ei tehta. Ka „Baltoscandal“ kolis sel ajal sinna. Kõike seda korraga alla neelata oli ilmselt liiga palju, aga seegi on hästi, et „Baltoscandal“ seal lõpuks omaks võeti.

Arhetüüpidest ja n-ö püsiväärtustest juba rääkisime, kuid Von Krahliga on ikka kaasas käinud ka teatav sotsiaalne furoor, Erik Söderblomi lavastatud „Connecting People“ kujunes lausa kassatükiks. Kui siiras ja oluline see poolus on?

„Connectingus“ oli just nimelt hästi palju arhetüüpe, sest see on ju sisuliselt kuninga ja kerjuse muinasjutt, lihtsalt väänatud sellisesse vormi, mis inimesi erutas. Muidugi ma aimasin teatavat elevust ette, aga lavastus rääkis ju ikkagi asjast. Lihtsalt intrigeerida on täpselt sama totter kui teha lihtsalt teisiti, see oleks mõttetu ja tühi ja sellesse oleks raske elu sisse puhuda. Ühe nüansina on see aga siiski oluline. „Connectinguga“ juhtus aga see, et me oleksime võinud seda veel mitu aastat mängida, ilma et publikupuudust oleks tulnud. Kui me käisime sellega Soomes, siis tundus, et midagi on lahti, kõigile meeldib: näitlejatele meeldib mängida, kriitikutele meeldib, vaatajatele meeldib, korraldajatele meeldib, ja siis tundus, et nüüd tuleks lõpetada. Õnneks oli kõigil nii palju kainet mõistust, et nad olid päri.

Kuidas Turkkale endale meeldis?

Turkka tänas meid selle eest väga südamlikult, sest tema jaoks oli see nagu



Artur Alliksaare
„Nimetu saar“
VAT Teatris 1987.
aasta kevadel.
Lavastaja
Peeter Jalakas.
Pildil Rein Kirss
ja Valdo Lauri.

uus tõus, isegi „Kauppalehti“, mis muidu teatrist ei kirjuta, võttis selle ette. Turkale tähendas see seda, et kohe ilmusid tema kaks raamatut, ta sai tööd ja tema näitemängu võeti uuesti teha.

Väga palju valmisdramaturgiat sa kasutanud ei ole. Milline on sinu arvates ideaalne dramaturgia?

Ettekujutus on, aga kahjuks abstraktne, kuna sellist tükki ei ole mulle küll veel mitte kunagi kätte juhtunud, et see on nüüd see lugu, mida tahan teha; ikka on need midagi sellist, mida hädapärast saaks toorikuna kasutada.

Aga ma olen selles mõttes tänuväärt juhtum Näitemänguagentuurile, sest ühtegi asja, mis ma olen teinud, ei saa käsitleda kui näidendit, nad ei pea seda ära ostma. Ideaalis ma näeksin koostööd dramaturgiga nii, nagu see toimus *Theater an der Ruhr*'is. Tollal oli neil hästi tugev dramaturg, tema roll oli see, et ta käis kõigis proovides ja tegi märkmeid, järgmisse proovi tõi juba tekstiparandused. Isegi kui

oli võetud valmis tekst, ei pandud seda niimoodi lavale, nagu ta oli kirjutatud, ikka kohendas ta näitlejate jaoks mingeid lauseid ümber, vastavalt lavastaja ideele või näitleja omapärale. See oli muljetavaldav, aga ma ei ole ka rohkem sellist asja kohanud. Inimeste vahel peab hea klapp olema.

Kuidas sattusid poliitikasse?

Sellist asja nagu poliitik Peeter Jalakas ei ole olemas. Ma ei ole küll veel siamaani Reformierakonnast välja astunud, aga kui ma sinna läksin, siis ikka usust, et inimene peaks püüdma iseennast ja maailma paremaks muuta. Sinna kutsus mind Paul-Eerik, lugupeetud inimene, kuidagi imelik keelduda ka ja nii ma mõtlesin, et vaatan, mis see on. Nende kontoris oli tollal umbes samasugune meeleolu nagu „Baltoscandali“ kontoris, nooruslik, elurõõmus ja positiivne, igast nurgast oli tunda, et inimesed usuvad seda, mida teevad. Mingil hetkel hakkasid aga poliitikamaastikult, ma ei mõtle ainult Reformierakonda, unistajad ära kaduma. Neid, kes ikkagi uskusid, et põhimõtteliselt on inimene võimeline lendama, oli seal üheksakümnendate keskel võluvalt palju, päris sõjakaid tüüpe enam polnud ja pragmaatikud ei olnud veel pumba juurde saanud. Olin ühe vahetuse ka linnavolikogus, aga juba siis tundus, et see mulle ei sobi, kuna hakkas pihta see pidev diili tegemine, mis ilmestab kogu tänast poliitikamaastikku. Pole nagu olnud põhjust sealt suure käraga välja astuda, sest ega siis keegi ole otseselt halvasti käitunud. Samamoodi nagu teatris tuleb inimestega rääkida selles keeles, millest nad aru saavad, peab ka poliitikas mängima nende reeglite järgi, mis ühiskonnas on aktsepteeritud, aga minule nad ei meeldi ja sellepärast ma selles mängus praegu ei osale.

Kas praeguse kultuurikorraldusega võib rahul olla?

Muidugi, me saame juba kolmandat aastat riiklikku toetust. Kui nüüd iroonia kõrvale jätta, siis olin ka ise algul oma erakonnakaaslase Paeti suhtes skeptiline, kuna tal puudus ju kultuuriga seoses konkreetne taust, aga minu meelest on tal oma eelkäijatega võrreldes see just eeliseks, ta on mitmes asjas palju vabam. Võib-olla tänu sellele sai ta ka küsida hästi lihtsaid küsimusi. Praegu ju üritatakse ka teatrikorralduses mingisugust süsteemi luua, mis lubaks erinevaid vorme. Ja vähe-malt sõnades kinnitavad kõik kultuuriministrid, et teatri omandivorm ja juriidiline vorm ei ole olulised, kuigi see siamaani ikka tegelikult on olnud. Mulle tundub küll, et asi liigub normaalselt.

Räägime ettevõtja rollist ka?

Oleks mulle keegi aastaid tagasi öelnud, et olen kunagi kõrtsmik, siis ma oleksin seda üsna hea naljana võtnud, aga paraku ei olnud teist võimalust. Kõik sai alguse sellest samast teatrist. Tollal ei planeerinud ma üldse mingit ettevõtlust, ei mõelnudki nii palju ette, tahtsime teatrit teha, meil oli üks prožektor, hästi palju trumme, saal ja kõik oli OK. Aga inimesed saavad vanemaks, tekivad pered, igasugune tegevus nõuab oma, kaasa arvatud ühiskond. Õnneks oli omamoodi absurdne aeg, sest ma arvan, et tänases päevas leida niimoodi keset linna saali, kus saab praktiliselt tasuta hakata teatrit tegema, on nii hästi kui võimatu. Tollal aga oli saal lihtsalt tühi, sellega ei osatud siin midagi teha ja nii ta kõik läks. Tundus loogiline, et siia tuleks mingi kõrts teha. Kunagi oli see olnud spordisaal, olen siin isegi korvpalli mänginud ja trükitehnikaliste baari ajal olid isegi korvirõngad veel alles, hästi lahe koht.



Arhivifotod

EÜE avamine 1988. Auto kastas Emil Rutiku, Margus Värav ja Peeter Jalakas.

Üks samm tingis teise, sest leiti, et erastamist on vaja alustada just nendest majadest siin, tingimuseks, et siin peab säilima teatritegevus. See struktuur on säilinud ju siiaamaani, et on olemas riigiteater, mis on riigi asi, ja see, mis ei ole riigiteater, pole riigi asi, kuigi kui küsida, et kuidas need riigiteatrid riigi asjaks said, siis sellele nagu vastust pole, lihtsalt tulid nõukogude ajast, keegi pole seda kunagi kuskil otsustanud, et peaks olema nii mitu teatrit ja just sellised riigiteatrid. Lihtsalt jäi nii. Ühesõnaga, see pandi müüki ja kuna ostmiseks raha polnud, tuli võtta laenu, tagatiseks anda needsamad ruumid ja selleks, et laenu tagasi teenida, oli vaja omakorda rohkem teenida, selleks aga taas midagi uut ette võtta. Olen olnud küll üsna mitme restorani sünni ja käigu juures, aga hetkel olen loobunud, ei tahaks ennast niimoodi mööda linna enam laiali jagada. Mul on ikkagi uued hobid, mis võtavad oma aja.

Mis need on?

Üks on „Ökosahver“ ja üldse kõik sellega seonduv.

Millest ökohuvi alguse sai?

Olen poisikesest peale unistanud elamisest mere ääres ja aastaid otsinud sellist talu, aga kas oli see siis liiga kallis või ei olnud päris see, sest ega siis eestlane ei rajanud talu mere äärde. Meil oli lavastus „Imelikud inglid“, kus Guido Kangur mängis ühte Oskarit, ühte reaalselt elanud inimest, kellega Guido oli veel koos kalalgi käinud. Läksimegi sinna Oskari kodukanti Lääne-Eestis, kus üks kohalik pakkus maatükki müüa. Mulle see algul üldse ei meeldinud, võsas ja kole tundus kõik, aga ta oli nõus järeelmaksuga ja otsimisest oli ka juba kõrini. Siis leidsin kogemata „Kuldsest Börsist“ kuulutuse, et müüa palkmaja äraviimiseks, ei olnud enne

ega pärast seda tükk aega ühtegi. Sai need majad Lõuna-Eestist kohale toodud ja sealt hakkaski kogu asi peale.

Ma ei olnud kunagi varem selle peale mõelnud, et kui palkmaja hakatakse kokku panema, mida sinna palgi vahele pannakse, ükski materjal ei tundunud õige, lõpuks selgus, et sinna peaks käima hoopis sammal. Sealt edasi, kuidas katust teha ja mida palkmaja üldse tähendab, kuidas teda töödelda jne. Kui lõpuks hakkas kiskuma sinna kanti, et kõik on ainult looduslikud vahendid ja mitte mingit keemiat, siis oli juba imelik hakata ka „Eesti Energialt“ elektrit ostma, tundus, et ka selles osas peaks pütudma iseseisev olla. Umbes samal ajal hakkasin ka selle vastu huvi tundma, et mida me endale sisse sööme. Ju see mingist raamatust alguse sai, hakkasin uurima, mis asjad on need E-ained, mida toidupakenditel on kirjas tohutu rida. Kui sinna keegi tegelikult kirjutaks, mida E-d sisaldavad, siis ma arvan, et paljud seda kraami ei ostaks. Mööda ilma ringi käies avastasin enda jaoks aga ökopõllunduse. Ma ei teadnud, et seda Eestis üldse viljeldakse. Aga siis selgus, et üks mu vana tuttav, kellega koos diskosid olime teinud, peab mahefarmi ja et see sõna tähendabki eesti keeles ökopõllundust. Tuli välja, et seal minu maakohas Lääne-Eestis olid ümberringi mitmed põllumehed, kes olid Eestis üldse esimestena sellega tegelema hakanud. Hakkasin nende käest ostma. Seejärel hakkasid ka mu tuttavad nende saaduste vastu huvi tundma, kuni lõpuks olid mu maal käimised üsna vaevalised, tagasisõit oli alati seotud hunniku juurikatega, lihtsalt tuli see kuidagi ära korraldada, et see ise toimiks. Nii saigi „Ökosahver“ alguse. Olen jõudumööda mitmes keskkonnaga seotud projektis osalenud. Minu jaoks on see kõik üks tervik; kui võtad lahti Von Krahli Teatri kodulehekülje, siis sealgi on lingid: puhas toit, puhas kunst, puhas rõõm – kõiges tuleb püüda selle essentsini jõuda.

Kas see tähendab sedasama, millest räägivad rohelised?

Ma arvan küll, et kui Marek Strandberg rohelise partei ära teeb, siis ma ilmselt vahetan erakonda. Asi pole selles, kas roheline või mitteroheline, vaid selles, mis on mõistusjärane, või ütleme, mis on otsapidi seotud vastutuse ja eetikaga, kuidagi ikka sellesama asjaga, millest ennegi rääkis, – et tuleb püüda olla õilsam, tugevam ja targem, kui sa oled. Väljendusi on mitmeid, aga just ümbritsevaga suhestumine, olgu see siis keskkond, olgu need inimesed, olgu see kunst, – need on enam-vähem üks tervik. Ma ise ei oska neid nii väga eristada.

Kas sellega kaasneb ka mingi religioosne moment?

Ma ei ole religiooni suhtes üldse ükskõikne, aga arvan, et see on nagu paljudel eestlastel, et kui satud lugema budistlikke raamatuid, siis see tundub kuidagi lähedane; samuti oleme harjunud mõtlema, et eestlasele on omane... ütleme, midagi seal puu taga tajuda, mis on ehk vähem omane näiteks ameeriklasele. See ei ole vist religioon, aga pigem selline maailmatunnetus, mida ei oska sõnastada, ei oska ennast mingi konfessiooniga konkreetselt siduda. Võib-olla on see nagu näitekirjandusega, et ma pole lihtsalt endale sobivat leidnud, ei ole ka sellist põhjust olnud. Samas on igal elusolendil lihtsam hakkama saada, kui tal on mingi selge märgisüsteem. Aeg-ajalt, kui kahtled, mida juhtub suhteliselt tihti, siis tundub, et võiks ikka rohkem pühenduda ja selles vallas ennast rohkem harida. Olen küll uurinud erinevaid religioone, aga taas rohkem neid erinevaid kujundeid ja arhetüüpe pidi, mis on seotud minu teatritegevusega.



Peeter Lauritsa foto

Sigismund von Krahli „Sünnipäev“. Lavastaja Peeter Jalakas.
„Ruto Killakunna“ esietendus 4. märtsil 1990. Pildil Margus Värav.

Milliseid emotsioone tekitab mõiste *new age*?

Kõhedust. *New age*'ist on saanud selline veider religioon, mis ühendab endas kurat teab mida. Ja reeglina on seal hästi palju vormimängu. Nagu igas eluvaldkonnas, on kindlasti ka seal asju, milles on oma essents, mis on elus ja positiivse energiaga, aga seal on ka nii palju tühja jahmerdamist. Kuigi postmodernism oma hiilgeajal kuulutas, et see ongi nüüd kõik, pärast ei tule enam midagi, nüüd on kõik lubatud ja nii jääb, narratiivide puudumine ongi nüüd uus narratiiv jne, siis nüüd ikkagi selgub, et ka postmodernismijärgne ajastu on võimalik, otsapidi me juba selles ju oleme. Iseenda ja ümbritseva maailmaga tegelda on nii palju erinevaid võimalusi, et üks pole tegelikult halvem kui teine, olgu see siis tugeva narratiivi kaudu, läbi mingite arhetüüpide, võib-olla isegi mingi esmapilgul mõttetetu kepslemise kaudu võib tõeni jõuda, kui oled selles ise veendunud.

Küsin lõpetuseks traditsiooniliselt: kas Sigismund von Krahl tuleb Eestisse?
Nüüd lubas tulla... Äkki tulebki siis ükskord...

Küsinud MADIS KOLK

MÄLESTUSI TEATRISUVEST

JAAK ALLIK

„Ei saa hõlmata hõlmamatut,“ ütleb vene kõnekäänd. Teatrisuvi on Eestis muutunud hõlmamatuks nii geograafiliselt (Udriku laiust kuni Narvani), sõnumiliselt („Vigastest pruutidest“ „Eesti ballaadideni“) kui ka žanriliselt („Chicagost“ „Valgelaeva ja taevakäijateni“). Seetõttu kardan, et ei leidu ka inimest, kes oleks kogu suveteatri suutnud/jõudnud üle vaadata ning võimeline seda terviknähtusena analüüsima. Lühikesel ajavahemikul küllalt paljut näinule on seetõttu ehk mälestuste žanr tõe-poolest kõige kohasem. Olgu aga kõigepealt nimetatud need (elukutseliste teatritegijate) esitused, millest mälestusi pole ega saagi olla ning mille mittemainimine ei kujuta endast hinnangut tublide tegijatele, vaid on lihtsalt häbiks autorile: Georg Malviuse „Jeesus Kristus Superstaar“, Ivo Eensalu „Hermese kannul“, Andres Lepiku „Libahunt“, Peeter Jalaka „Eesti ballaadid“, Enn Keerdi „Inimene, elajas ja vooruslik-

kus“, Ago-Endrik Kerge „Päikesepoisid“, Eero Spriidi „Pidžaama kuuele“ ja Rednar Annuse „Vabameelne abielu“.

Andke andeks, aga lihtsalt ei jõudnud.

Vaadates tervikpilti tegijaid pidi, tuleb tunnistada, et suveteater on juba ammu planeeritud rahaauk, mille kallale ei riigiteatrite juhid ega ka produtsendid naljalt algajaid-proovijaid-eksperimentaatoreid ei usalda. Üldjuhul pusiavad seal peanäitejuhid ja tipplavastajad. Näitlejate jaoks on suveteater kokkusaamise paigaks, kus laval kohtuvad sõbrad ja kolleegid, kes koolipäevist saadik või isegi kunagi varem pole koos mänginud. Seekord olid vaid Rakvere Teatri „Pidusöök“ ning Draamateatri „oma maja suvetükk“ „Naine valges“ loodud ainult oma trupi näitlejatega. Mujal käis üks suur ja tore „koerapulm“, mille varjatumaks põhjuseks muidugi produtsentide huvi tuntud nimede buketi abil publikut püüda. Selle suve suurtegijaks



Konrad Mägi –
Hendrik
Toompere ja
medõde –
Liina Vahtrik
Mart Kivastiku
„Külmetava
kunstniku
portrees“.
Lavastaja
Aleksander
Eelmaa.
Esietendus
3. juunil 2004
Viinistu
Kunstimuuseumis.

sai kvantitatiivselt Andrus Vaarik (lavastaja ja peaosalisena „Klatšis“ ja „Vigastes pruutides“, lisaks veel kontserdituurid „Kitsa kinga“ ja „Kuldse Trioga“, esinemised Saueaugul lavastuses „Kohutumine trompetis“ ning vähemasti väljareklaamituna ka assistenditöö „Chicago“ juures. Kokku umbes seitsekümmend öhtut jutti ning transport koguni Raivo E. Tamme piloteeritud väikelenuki abil. Ja kvalitatiivselt (siit algavad aga juba autori täiesti subjektiivsed hinnangud) Hendrik Toompere (jun.) „Pidusöögi“ lavastamise ning Konrad Mäe osatäitmisega „Külmetava kunstniku portrees“.

Kui suvelavastusi kuidagi liigitada, siis võib neid seekord vahest selgemini kui kunagi varem jagada kahte lehte. Need, kus eesmärgiks seati raha transponeerimine vaataja taskust tegija taskusse, et „vaataja ei saaks oma rahaga sel ajal midagi kurjemat teha“, kui tsiteerida Andrus Vaariku esinemist 10. septembri „Terevisioonis“. Ja need, kus tegijad said kokku, et enda suve millegi loominguliselt hingerikastavaga sisustada ning õigustust otsida sellele, et „vaataja ainukordsest elust paar tundi rõõvida“ (see tsitaat pärineb Jaan Too-

mingalt). Kumbki eesmärgiseade ei välista kunstiliselt mõjusat tulemust ja ka vajalikku kassaedu, kuid kui tegijad suvelõpul oma rahakoti põhja kiiksid, siis võiks ehk just sel suvel teha üsnagi raba-va järelduse – teatripublik hakkab meil pikapeale jamapublikust erinema. Rahvast jätkub ilmselgele jamale ja jätkub ka heale teatrile. Tundub aga, et teda hakkab nappima jamateatrile. Ja kuna oli ka erandeid, mis kinnitavad reeglit, siis tehkem see järeldus nimesid nimetamata, küllap tegijad saavad aru, keda silmas peetakse.

Tavalisest rohkem mängiti sel suvel eesti dramaturgiat. Sellisele tundele tõukab esmajoones kahe, spetsiaalselt just suvelavastuseks kirjutatud uue näitemängu, Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree“ ja Jaan Tätte „Laterana“ õnnestumine nii kunstiliselt kui ka publikumenu seisukohalt. Kui lisame neile aga esmakordselt teatriseinte vahelt välja jõudnud Vahingu „Pidusöögi“ ja Tormise „Eesti ballaadid“, Eva Klemetsi lavastajainstseneeringu Peet Vallaku novellist „Relvad vastamisi“, Anne Türrpu kompositsiooni „Valgelaev ja taevakäijad“ ning lõpuks ka Vilde „Vigased pruudid“ ja Leo Nor-

Konrad Mägi –
Hendrik
Toompere ja
norra külamees –
Aarne Üksküla
„Külmetava
kunstniku
portrees“.



meti opereti „Hermese kannul” esmaesituse, siis näeme, et „eesti asi” pakkus tegijail olulist huvi, või tundus see neile siis publikut kindlamalt köitvana.

Iga suvi toob juurde uusi etenduspaiku ja siin näivad Eestimaa võimalused lausa ammendamatud. Produutsendid/teatrijuhid on mõistnud, et tutvumine uue „väljasõiduobjektiga” võib meelitada rahvast enamgi kui taaskohutamine tundud näitlejatega. Ja võlukepike töötab – Viinistu ja Laulasmaaland, Karepa ja Udriku taluõu, Albu mõisa ait, Narva Aleksandri kirik ja Ülenurme Põllumajandusmuuseum, Pirita velotrekk ja teatriõu Pärnu keskklinnas, Lihula linnus ja Rägavere mõis – need paigad ilmusid Eesti teatrikaardile tänavu. Mihkel Mutil oli igati õigus kurta, et selle kõige jälgimine vajab teatrisõbralt lisaks kopsakale rahakotile kindlasti ka autot ning topograafilist vaistu. Paraku leitakse ja hüljatakse mängupaiku sama kiiresti kui noori armukesi ja nii ei toimunud sel suvel midagi sellistel suurepärasel vabaõhulavadel nagu Viljandi ja Rakvere lossimäed, Reiu jõekäär, Vargamäe või ka Pirita ja dominiiklaste kloostri õu. Ilmselt arvatakse, et kergem ligipääsetavus kui argument

jääb vaatajapoolsel valikutegemisel eksootilisele uue otsimisele alla. Kui nii peakski olema, siis kinnitab see veel kord, et suveteatri publik (noorem, intellektuaalsem ja autoga) hakkab üha enam erinema traditsioonilisest teatrikülastajast. Teatrijuhid annavad sellest endale aru ning just tole sihtgrupiga arvestades hakatakse juba tegema ka repertuaarivalikuid. Loomulikult proovib igal suvel keegi ka „tuuritades” tuua teatrikunsti koju kätte ilma autota tava inimeselegi. Nii talitasid „Klatši” ja „Päikesepoiste” loojad („Hermese” ringreis jäi paraku ära). Repertuaarivalikus püütakse sel juhul aga millegipärast mõõtu võtta tavalistelt „tuuritajatelt”, kuid kuna kambas puudub „Meie Mees” või „Smilers”, jäädakse kahe tooli vahele istudes konkurentidele selgelt alla. Kaval Baskin oskas sellega arvestada ning liitiski oma juubelikavaga tuurile minnes „Viimasele vindile” paar popansamblit juurde (ja peab seetõttu käesolevast teatriülevaatest välja jääma).

Meenutades nüüd kolme kuu jooksul nähtud suveetendusi, siis leidus nende päikeses ja vihmas veedetud tundide jooksul nii hetki, kus kunstipuudutus tõi ihule kananaha, kui ka minuteid,



Konrad Mägi – Hendrik Toompere „Külmetava kunstniku portrees”.

kus kunstipuudus sundis piinlikkusest maha vaatama.

Kui Hendrik Toompere Viinistus valges hullusärgis lavale tuli, siis oli tema silmavaates ja liigutusrütmis midagi sisemiselt nii teistsugust, et kohe oli võimalik aru saada, et Konrad Mägi on eesti teatrilaval sündinud. Ka Sulev Tepsart Aleksander Tassana ja Raimo Pass Nikolai Triigina polnud seekord mitte tuttavad näitlejad Draamateatrist, vaid noored inimesed tollest kaugest ajast, kelle etendatud jõustikuvõistlused või siis stuudiotunnid Amandus Adamsoni (Aarne Üksküla) juures olid üheaegselt nii lõppnaljakad kui ka ehmatavalt usutavad. Seda lavastust vaadates tundsid ennast õnneliku osasaajana millestki tegijate jaoks väga olulisest ning avastasid, et küsimused, millega laval tegeldi, on olulised ka sinu jaoks tänases päevas. Ja kui mõneks minutiks ning paari lause ütlemiseks ilmus lavale Mikk Mikiver, tekkis tunne teatriloolisest suurhetkest ning rõõm noore inimese, Liina Vahtriku pärast, kellele kingiti dialoogi võimalus Meistriga. Just kunstiline tõsiseltvõetavus on see sõna, millega iseloomustaksin lavastust „Külmetava kunstniku portree“. Lavastaja Aleksander Eel-

maa polnud läbi lasknud midagi juhuslikku, lõpetamata või labast. Suhted tegelaste vahel olid selgesti loetavad, režii-kujundid ootamatud (meenutagem või Norra kaluriküla!) ja sõnum nüüdisaegne. Kokkuvõttes pakuti meile Viinistu rannaküla lageda taeva all uue eesti näidendi alusel sündinud head kõrgprofessionaalset psühholoogilist teatrit, mis pole kaugeltki igapäevane ja isegi mitte iga-aastane sündmus ka talveteatris.

Terviklikkus ja detailideni läbimõeldus koos austusega kaasamängijaks kutsutud vaatajate vastu oli iseloomulik veel mitmele teiselegi selle suve teatrirõnnestumisele. Kaks korda merd ületanud ning lisaks pikale maanteeõidule ka külavaheteel rappunud publiku võttis Udriku laiul vastu rõõmsameelne kirjanikuhärra Karol Kuntseli kehastuses, kelle hoolitsus küll laiu ajalugu valgustava lisateabe, küll vajaliku olmenõuande, küll viinatoosti vormis meid ligi kolme tunni vältel hetkekski maha ei jätnud. Ta oli heatujuline mängujuht, mäng, mida etendati, osutus aga lausa žanripuhtaks tragikomöödiaks. Sellist armukadeduslõõmas kolmnurka kuskil talvises väikesaalis nähes oleksime tegijate naivismi peale pisut õlgu kehita-

Peet Vallak,
„Relvad
vastamisi“.
Lavastaja
Eva Klemets.
Esietendus
9. juulil 2004
Udriku laiul.
Pildil: Kaarli –
Mart Koldits ja
Pärtel –
Gert Raudsep.



nud. Otse möllavate kirgede keskel taluõues maas istudes ning peagi ka tares kirstu ümber „leinaseltskonnaks” kehastudes mõistad äkki, et Peet Vallak on oma jutukesega puudutanud üsna eestlaslikke iseloomujooni, midagi meis peituvat arhetüübilist, nagu hiljuti oli moes lausuda. Lavastaja Eva Klemetsi juhendatud, sisuliselt grupitööna (nagu Viinistuski!) valminud „Relvad vastamisi” rabab samuti oma läbimõeldusega ning eheda, ilmselt saareatmosfäärist tuleneva huumoriga. Oli selgelt näha, et neil noortel näitlejail on seal laiu peal olnud hea koos olla ja et nad lähivad sügisel teatritesse mitte raharallist tühjaks lüpsuina, vaid väljapuhanuina ning sisemiselt rikkamaina. Rõõm on Karol Kuntseli ja Gert Raudsepa kammitsaist vaba mängulaadi pärast, sest nende viimase hooaja lavaosad on olnud kuidagi ohtlikult krambis ja maanerlikud. Tore on veenduda, et noore režii kuumim nimi Mart Koldits on ka võimekas näitleja ja et Carita Vaikjärvel jätkub sarmi ja energiat mitte lasta end meespartneritel nurka mängida. Pärast etendust on hea tunne tuttavaid näitlejaid tänada, nendega saarejuttu puhuda ning õllesõõmu rüübata. Kusagil pole

näha aga Pärtlit kehastanud Gert Raudseppa. Ja kui lõpuks saare teise otsa „laeva peale” tagasi marssides näed teda tunnikesest pärast etenduse lõppu kalmistul oma naisele hauda kaevamas ja meenub, et publiku saarele saabudes konutas ju samas oma naise hauld Mart Koldits (Kaarli), siis saad aru, et kavalad tegijad pole sind sellel pikal matkal hetkekski oma haardest vabaks unustanud.

Samasuguse tunde „kambakesi koos” ja rõõmuga tehtud tükist tekitas ka Jaan Tättle „Laterna” lavastus Laulasmaa rannas. *Story* konstrueerimises ja vaimuka dialoogi kirjutamises pole Tättlele praegu meie dramaturgias konkurenti. Tunnise näitemängu sisse mahutus ära kõik, mis ühele heale komöödiatile vajalik: süžee tempokas areng, vaimukad karakterid ja peoga peale veel ka situatsioonikoomikat. Evelin Pang säras mehevalus rannapiigana ning külalaps identifitseerisid end tema hädaga – võimalike kaasade ja peigmeespoiste äpulikkus – paljud publiku hulgas viibinud nüüdiseesti naised. Meelde jäi ka Ülle Kaljuste värvikas hüpe uude vanusekategoriasse. Kaunitar, keda oleme harjunud nägema elujõuliste kangelan-



Jaanus Laagrükülliti fotod

„Relvad vastamisi”.
Ell –
Carita Vaikjärv ja
Pärtel –
Gert Raudsepp.

nade rollis, etendas seekord (abikaasa režii all) käbetigedat vanamutti.

Tõnu Kaljuste edukas draamalavastajadebüüt suure osa suvelavastuste režii-liku nigeluse taustal sunnib aga veel kord mõtisklema lavastajakutse spetsiifilisuse teemal. Ma kahtlen, et Kaljustel on muusikutöö kõrval olnud aega süveneda sellistesse mõistetesse nagu pealisülesanne, läbiv tegevus, lavaline sündmus või tegevuslik analüüs. Ja ometi on tema (nagu ka Aleksander Eelmaa) lavastuses see kõik n-ö immanentselt olemas. Küllap on tegu sünnipärase lavastajaandega, sest läbilavastatud ja kontseptuaalsed on olnud ju Kaljuste koorikontserdidki.

Ka paikapandud suhted ning originaalne kujundlik mõtlemine iseloomustasid selle suve kahte režii-debüüti. Kui „Külmetava kunstniku“ puhul võisime veel mõelda, et trupis on palju lavastamisega kätt proovinud näitlejaid, rääkimata Mikiverist, siis „Laterna“ puhul sellist mõõndust teha ei saa. See jutt poleks ehk kõnelemisväär, kui me samas suveteatri aegruumis ei näeks aga tegemisi, mis jätavad mulje, nagu poleks Stanislavskit (st lavastajaprofessiooni) kunagi sündinudki... On tõeliselt kurb, kui niivõrd säravad näitlejad nagu Marko Matvere ja Andrus Vaarik on unustamas, et ka nende võiduroolid on valminud koostöös Lavastajaga, ning bravuuritsevad, et lavastamine on imelihtne. Ja kahjuks pole asi vaid sõnades – oma tegemistes nad kinnitavad seda ning on viimas eesti teatrit tagasi kuhugi Wiera aegadesse. Seepärast tuleb julgus kokku võtta ja välja öelda, et selletaolised lavastused nagu „Chicago“ ja „Klatš“ on välja toodud tasemel, mida Kaarel Ird iseloomustas oskusena vaadata, et näitlejad laval peadpidi kokku ei jookseks. Ilmselgelt on olnud puudu vähegi tõsisemaist näitlejaülesandeist ning sündmuslikust analüüsist, mis andnuks võimaluse autori loodud pildijada vähe-

malt üheks tervikukski sõlmida. „Vigaste pruutide“ puhul ei saa muidugi eitada ambitsiooni lavastajaloomeks, sest sellised asjad nagu Vilde jandi rikastamine Suure Isamaasõja ja olümpiamängude fotodest kokku miksitud videoreaga, musta värvi seapõrsa tõstmine kandvasse rolli ning Miinast (Helena Merzin) seksmaniaki ja Jaagust (Raivo E. Tamm) homo tegemine ei sünni ju ilma eesmärgipärase tööta. Paraku jätab aga hea maitse, mis Vaarikut näitlejana kunagi alt ei vea, teda lavastajana (ilmselt ülekoormusest tingitult) üha rohkem maha. Põllumajandusmuuseumi õhustikku (lastele loomade näitamiseks) ehk isegi sobinud vaatamängu toomine „Vanemuise“ suure maja lava selle poolaasta ainsaks(!) draamalavastuseks annab aga tunnistust, et „Vanemuise“ juhtkonda on peale hea maitse maha jätmata ka terve mõistus ja häbitunne.

Konkreetse paigas valminud suvelavastuste rahaahnusest tingitud vägivaldne ületoomine neile sobimatuks kinnistesse „talvesaalidesse“ demonstreerib eelkõige produtsentide suhtumist publikusse kui „koorimisobjekti“ ning näitlejasse kui lihtsalt sunnismaisesse lihakehasse.

„Vigaste pruutidega“ sama saatus tabas ilmselt ka „Chicagot“ tema mängimisel Saku Suurhallis. Lauluväljakul toimunud etendused leidsid kriitikas ju siiski poolpositiivset vastuvõttu. Ühelt poolt kardeti kindlasti hullemat, teisalt olen valmis uskuma, et oma „sünnipäigas“ mõjus lavastus terviklikumana. Hallis oli aga tegemist üksiknumbriteks lagunenenud igava kontsertetendusega, mille muusikalise külje tappis hoone plärisev akustika. Et kogemustega meistrid end ikkagi maksma suudavad panna ning oludega arvestada oskavad, tõestasid Silvi Vraidi ja Jaan-Willem Sibula (aga ka Erkki Otsmani) soolod, ülejäänud lauljate esitus hajus mängulisse ja häälelisse forsseerimisse. Pro-



Isa Helge –
 Toomas Suuman ja
 poeg Christian –
 Velvo Väli
 Thomas
 Vinterbergi/
 Mogens Rukovi
 „Pidusöögis“.
 Lavastaja
 Hendrik
 Toompere.
 Rakvere Teatri
 esietendus
 28. mail 2004
 Rägavere mõisas.

fessionaalse režii puudumisel kannatavad muide üldjuhul kõige enam näitlejad, mehed suudavad nagu kergemini „tuntud headuses“ välja rabelda. Seepärast oli „Vigastes pruutides“ väga piinlik Piret Simsoni ja Helena Merzini ning „Chicagos“ väga kurb Maria Soometsa ja Merle Palmiste pärast. Näha on ju, et näitlejad pingutavad, kuid ilma peegli ja abistava nõuandeta läheb selline pingutus üha rohkem metsa poole.

Eesti uudisnäidenditega tegelnud debütantide ja kindlat kassat noolinud meisternäitlejate kõrval katsusid kolm meest, kelle lavastajavõimetes pole ju põhjust kahelda, sel suvel jõudu maailmakuulsate filmistsenaariumidega.

Kõige raskema rolli (ja küllap ka kõige raskema materjali) valis endale Roman Baskin, olles „Orkestriproovis“ nii produtsent, autor, lavastaja kui ka peaosaline. Leidnud selle tüki jaoks (aga ka üldse) lausa geniaalse etendamispaiga – Narva Aleksandri kiriku, mis on Eesti vaieldamatult kõige muljetavaldavam sakraalehtis –, saavutas ta vähemasti juba poole võidust. Valinud põhitrupiks Narva sümfooniaorkestri ning kutsunud rollidesse terve hulga säravaid ja ootamatuid näitlejaisiksusi (kellest Pirjo Levandi ja Raivo E. Tamm voolisid oma pisirollidest tööpoolest hiilgenumbrid), oli peaaegu käes ka teine pool võidust ja jäi üle vaid asi kunstisündmuseks

vormistada. Kui Baskinil oleks nüüd jätkunud enesekriitikat (ja kavalust) lasta meil pärast esimest vaatust lihtsalt kuulata tunnikesest head orkestrimuusikat ning kutsuda kõiki järgmiseks suveks tagasi (Narva!) teist vaatust vaatama, siis olekski „Orkestriproovist“ võinud saada selle suve kõige kõmulisem teatrisündmus. Paraku järgnes esimesele vaatusele veel teine ja me olime sunnitud tõdema, et lugu vajus dramaturgiliselt kokku, mis tähendab, et dramaturgianne ei ole just Roman Baskini tugevaim külg. Lisaks sellele paneb imestama, et korduvad samalaadsed altminekud pole Baskinit ikka veel veennud selles, et näitlejana on isegi temal vaja lavastajat. Praegu jäi tema esitatud heasüdamliku ning intelligentse dirigendi puhul orkestri mässumeelsus põhjendamatuks ja seepärast ka arusaamatuks. Ja lõpuks – Fellinil oli orkester muidugi ühiskonna mudelkujund, Baskin etendas konflikti ühes konkreetses orkestris ja küsimus, kas ka teatrilaval on võimalik selle materjali kaudu suurema üldistuseeni jõuda, jäigi seekord lahtiseks. (Hirmuga mõtlen, mis jäi järele sellest lavastusest tema hilisemal mängimisel kontserdimajades.)

Emil Lotjanu suurepärasest filmist „Mustlaslaager läheb taevasse“ oli Andres Noormets Emajõe Suveteatri lavastuseks laenanud küll vist ainult nime. Ka Maksim Gorki novelli „Makar Tšudra“ oli vaid õrnalt puudutatud. Tekst pärines lavastajalt endalt ja sealt hädad algasidki. Kõnealusel lavastuses puudus dramaturgia ehk lugu koos arenevate ja huvitavate karakteritega õigupoolest üldse. Kaasatud oli suurepärane mustlaslauljanna ja tantsijatar Claudia Ševtšenko, kes oli kolm „Vanemuise“ neidu suutnud panna mustlastüdrukute moodi liikuma. Ja nii nad siis liikusidki, pisut nagu elava eesriide funktsioonis, ning kogu etendus jättis mulje isetegevuslikust mustlasrevüüst mõningate draamanäitlejate pisut arusaamatul kaastegevusel. Peaosaline Hannes Kaljularv seisis ja kannatas ning andis pilguga publikule mõista, et tal puudub vähegi huvitav näitlejaülesanne. Loomulikult võib Noormetsa olukorrast aru saada – ühe mustlanna ja kolme vanemuislase abil etendada Tartu Puiestee tänava õuelt taevasse minevat mustlaslaagrit on tõepoolest võimatu. Aga kas tasus sellist suvekonserti siis ette võtta ja talle maailmakuulus nimi panna. Pea-

Ingrit Vaher,
Indrek Ojari,
Märt Avandi,
Bert Raudsep,
Ott Sepp ja
Eva Klemets
Anne Türrpu
lavastuses
„Valgelaev ja
taevakäijad“.
Esietendus
11. juunil 2004
Albu mõisa
aidas.



legi, kui on olemas filmimuusika põhjal tehtud muusikal, mis kuuldavasti vähemalt Soomes on ka edukalt etendunud.

„Filmi lavastajatest” saavutas algteosele kõige ligilähedasema tulemuse Hendrik Toompere. Thomas Vinterbergi film „Perekonnapidu” („Festen”) on ka küllalt teatripärase ja mis ehk peasi – näidendiks tehtud seekord mitte eesti lavastaja, vaid taani dramaturgi poolt. Tänu jällegi õnnelikult valitud etenduspaigale (Rägavere loss) oli Toompere üsnagi täpselt tabanud algteose atmosfääri. Läbimõeldud ning läbi lavastatud ruumikasutus andis „Pidusöögile” vormi. Ja asi pole mitte selles, et vaatajad koos tegelastega ruumist ruumi jalutavad, mida on viimasel ajal tihti ette tulnud. Asi on ruumide polüfoonia sidumises tegevuse sünkroonse toimumisega eri kohtades, mis annab teise vaatuse pidusöögistseenidele ka psühholoogilise mitmemõõtmelisuse. Võigas pedofiilialugu ei jää Toompere ja näitetrupi esituses sugugi kõlama ainult ühemõttelise süüdistusena. Isa ja poegade – Suumani, Väli ja Sõmeri – trios on nii vihkamist kui fataalset tühtsusetust, nii lõpmatut veiderdamist kui lõputut valu. Kes kellega mängib? Kes keda provot-

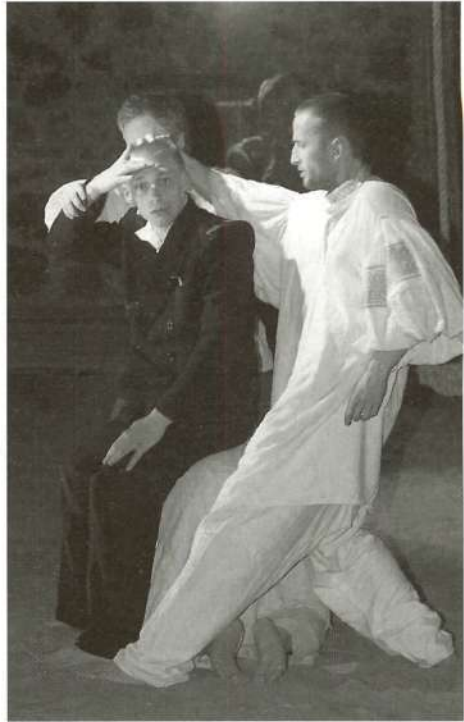
seerib? Mis siis minevikus tegelikult juhtus? Otsad jäävad lahti ja lõpphinangud andmata, kuid käesoleval juhul pole see mitte lavastuse nõrkus, vaid tugevus. Tuleb tunnistada, et Toomas Suuman õigustab üsna veenvalt oma jõledikust kangelast ja mängib end lapsi reaalselt armastava isana koguni usutavaks, samas kui lastekolmik (lisaks Väli ja Sõmerile ka Tiina Mälberg) ei ilmuta just kõige sümpaatsemaid iseloomujooni. „Pidusöögis” toimuv on võigas, kuid samas ka dekadentlikult hõrk. Vaatajal jääb lahkudes tunne, nagu oleks ta ise mingi perverssuse sooritanud või vähemasti selles lähedane kaasosaline olnud. Kas see pole aga tunne, milleni paljud meist kogu elu jooksul alateadlikult püüdleval? Teatri üks funktsioone on ju dekompanseerida „päris” elus kättesaamatut. Jälgides üsna täpselt filmi põhisündmustikku ning teksti, pole Toompere siiski lasknud Vinterbergil endale n-ö pähe istuda. Tundub, et lavastaja mitmegi valiku taga on olnud selge arvestamine trupi reaalsete võimalustega. Vennakeste osajaotuses on mindud filmile lausa vastu pidist teed ning loobutud peasüüdistaja Christiani (Velvo Väli) positiivsest sar-



Hernhuutlus ja ürgne *power*. Märt Avandi lavastuses „Valgelaev ja taevakäijad”.

mist; mitmedki kõrvalliinid on kärbitud, samas on aga vanapaar Viive Aamissepa ja Peeter Jakobi eredas esituses tõstetud suurde plaani. Kõvasti naerutab publikut afroameeriklasest koduväikandidaati Gbatokaid kujutanud Peeter Rästas ja lavastajat võiks siin süüdistada rassismi kaldumises, mis on küll lausa vastuolus filmi autori taotlusega. „Pidusöögis” tundub olevat võrdsest nii oskuslikku näitejuhikätt kui ka huvitavat kujundlikku mõtlemist; olgu eraldi märgitud Michaeli (Tarvo Sõmer) poolt isa köie otsas lohistamist, mis kongeniaalselt asendas filmis isa peale urineerimisega tipnenud jõhkra peksmise. Jääb loota, et Toomperele, kelle lavastajakarjääris on õnnestumised sageli vaheldunud läbikukkumistega, on see suvi andnud eneseusku ja stabiilsust.

Rakvere Teatri teisest suvelavastusest, Vahingu „Suvekoolist” on TMK üle-eelmises numbris juba pikemalt ja positiivselt kirjutanud Pille-Riin Purje, kes oli jälginud kõnealuse tüki kolme etendust. Paraku on minu ühe-etenduse muljed kolleegi omadest oluliselt kahtlevamad. Tekkis tunne, et suutmata leida Vahingu näidendis kujutatule tänapäevast sotsiaalset vastet, valis Unt üsnagi lihtsa tee ning lahendas teksti absurdinäitemänguna. Unt on alati olnud osav trikitaja ning pakub ennast tihti peale välja kontseptuaalse lähenemise põhimõttelise eitajana. Seekord jäi aga mulje, nagu oleks lavastaja piirdunud pealiskaudsete märksõnadega „absurd” ja „hullumaja” ning jätnud näitlejad üsnagi omapäi hulpima. Ja eks igaüks ujuski siis nii, nagu oskas. Eriti kahju oli Piret Raugist (Naine), kes ei teadnudki, mida või keda mängida. Üllar Saaremäe (Poeg) oli valinud poolhullu koduterroristi kehastamise, kuid tema gaas-põhjas *macho*-hüsteeria väsitas oma üksluisusega juba üsna pea. Kais Adlase tädi Elviira võttis eesmärgiks Poega liigutus-liigutuselt jäljendada,



Andrus Eesmaa fotod

Ott Sepp, Bert Raudsep, Indrek Ojari ja Märt Avandi lavastuses „Valgelaev ja taevakäijad”.

kuid mõjus nii ehk liiga primitiivselt. Maarika Vaariku Ema oli tehtud hea näitleja tuntud nippidega, Tõnu Tepandi kitarrimängijast Äi jäi lausa etenduseväliseks. Ainsaks tõeliseks suursaavutuseks kujunes mõne prooviga juhuslikult ka Isa osasse sattunud Tepandi Vanapagana-teisendus, kus oli sellist ürgjõudu ja kavalust, mille olemasolu Tepandil ju mäletame, kuid mida polnud ammu näinud. Nii kirjutades annan endale aga aru, et võin tegijaile omaenese „pisuhännast” lähtudes ka oluliselt liiga teha. Nägin ju etendust päev enne euroreferendumit ning seepärast kõlas Vahingu tekst minu kõrvus lausa ülikaasaeagselt. Oli ju Poeg oma tuletõrjeõppuste ja tiigikaevamise hulluse ning pealekaebamiskihuga kui „muvvame läbi” elav kehastus ning kujude süsteem: Poeg – Reinsalu, Naine – Kass ja tädi Elviira – Ergma lausa elust enesest lavale tungiv.

Undist kui Res Publica fännist polnud sellist tõlgendust muidugi põhjust oodata ja minu kaotusvalu seepärast veelgi suurem.

Teistest lavastustest oluliselt erinev (ehk vaid „Eesti ballaadidega“ kõrvutatav) oli sel suvel Albu mõisa aidas etendunud „Valgelaev ja taevakäijad“ kevadel teatrikooli lõpetanud XXI lennu viimase ühistööna. Anne Türnpu kokku pandud ning lavastatud lood ja laulud rabasid erilise ürgse võimsusega (inglisekeelne *power* on siinkohal see õigem sõna). On imekspandav, kuidas lavastaja, keda ju ammu teame just sellist teatri-laadi viljelevat, suutis oma jõu ja usu ka noortesse sisendada ja nad ühises hingamises tegutsema panna. Liina Tepandi absoluutselt funktsionaalne ja samas võimsalt märgiline kujundus ning selle täielik lahtimängimine lavastaja poolt vajaks omaette teatriloolist kirjeldust. Kokku võttes andis Albus toimunu XXI lennu igakülgselt professionaalsest võimekusest palju mõjuvama pildi kui mitmedki linnalavastused, kaasa arvatud koguni palju kiidetud „Kolm öde“. Kui millestki vajaka jäi, siis üldistusest. Ehk on see vanamoodne, kuid antud juhul oleks tahtnud vennastekoguduse liikumise (hernhuutluse) kohta ka midagi sisulist teada saada, ja seda läbi lavastajapoolse suhte, mis seekordses esituses jäi vähemasti minule tabamatuks.

Suvelavastus tuli välja ka Eesti Draamateatris, kes nagu mõnelgi eelmisel aastal läks välja kindla peale ning valis publikut ka suvel kesklinna ja katuse alla tõmbava põneviku. Mõistagi ei saa ju alati „Aristokraate“ (või eelmisel suvel Tartus tehtud suurepäraselt „Nipernaadit“) lavastada, kuid siiski on natuke kahju, et Priit Pedajas peab oma aega ja annet (teatrijuhina) ka selliste ülesannete peale kulutama. Samas oli „Naine valges“ aga lavastatud ning kujundatud (Pille Jänes) igati professionaalselt. Lugu lugemata oli mul teatris igatahes hu-

vitav (möönan siiski äsja romaani alla neelanud vaatajate õigustatud etteheiteid instseneeringu paratamatu primitiivsuse kohta). Nauditavad olid Tiit Suka, Taavi Teplenkovi ja Jan Uuspõllu loodud karakterrollid ning igati vahva ja jõukohane ka Rasmus Kaljujärve ning Mirtel Pohla (Riina Maidret ei õnnestunud näha) peaosades sisseõnnistamine rahvusteatri pühal laval. Kõrvutades Suka ja Malmsteni tegevust selles lavastuses ja „Klatšis“ ning lisades kas või Laine Mägi ja Mari Lille kõrvalosade meeldejäavamaks mängimise mõne teise lavastuse peaosadest, ongi vahest kõige piltlikumalt võimalik aru saada professionaalse ja ebaprofessionaalse režii erinevusest.

Kui nüüd kokkuvõttes tahta anda retsepti, millised lavastused võiksid järgmisel suvel edukad olla, siis julgen üsna kindlalt väita, et need, mida on asutud tegema ikkagi kunstilistest ambitsioonidest lähtudes. Meil on tekkinud üha rohkem publikut, kes hindab ka suveteatri puhul sisukust, mitte vaid pealiskaudset meelelahutuslikkust. Publikul, kes viimast vajab, on seda ju külluses valida ning teatriga ta oma õhtut „rikkuma“ ei hakka.

Kindlasti võiks mõelda ka sellele, et hea teatripubliku „kasutamata reserv“ on „mitteautoomanike“ seas, nii et vaadake taas ka traditsioonilisemate vabaõhu mängupaikade poole. Ja mis alati kindel – hea teater püsib nii talvel kui ka suvel eelkõige headel näitlejatel ning huvitaval lavastajamõttel. Sel suvel nägime, et nende olemasolu korral pole teatril riski karta, isegi kui ilmataat paduvihma kaela saadab. Seepärast ootan huviga Rakvere Vallimäele planeeritud Stoppardi näidendit „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud“ ja kahetsen, et selles ülevaates polnud asja rääkida Viljandi lossimägedes vahepeal välja kuulutatud Sophoklese „Kuningas Oidipusest“.

NOISES OFF!

SVEN KARJA

Federico Fellini, „Orkestriproov”. Lavastaja ja produtsent Roman Baskin. Kunstnik Ann Lumiste. Muusikaline konsultant Anatoli Štšura (Narva Linnaorkestri kunstiline juht). Osades: Roman Baskin, Kalju Orro, Raivo E. Tamm, Peeter Tedre, Teo Maiste, Allan Noormets jpt. SA „Virumaa Muuseumid” ja MTÜ „Kell Kümme” projekti esietendus 9. VII Narva Aleksandri kirikus.

Läinud suvel võttis Roman Baskin ette Bernard Shaw. Tema kohati pidurdamatult vohavale konversatsioonidraamale „Südamete murdumise maja” leidis lavastaja sobiva ruumi Käsnu Meremuuseumi nurga taga, vastu lainevat vett ja tormimüha. Tänavu suvel siis Federico Fellini polüfooniline bufoonad ühe orkestri proovidest Narva aukliku arhitektuuriga Aleksandri kiriku võlvide all.

Nagu juba korduvalt pressis mainitud, tabas ruumipsühholoogiline strateegia seegi kord täie rauaga, ilmselt veelgi mastaapsemalt kui Shaw' ja Käsnu kombinatsiooni puhul (silmas pidades siiski üksikuid tuule lõõtsumisse kadunud repliike): lavastuse fiktsionaalne ruum voolas orgaaniliselt kirikumüüride vahelt välja, hõlmates vaataja kujutlusvõimest sõltuvalt hoopis laiemaid territooriume. Et lõviosa publikust saabus teadagi mujalt, ei piirdunud teatrailselt aktsentueeritud ruum isegi mitte ainult Narva linnaga, vaid algas tunduvalt varem, teekonnast teatrisse. Kas pole õieti juba idees asutada end Narva teatrit vaatama midagi sürrrealistlikku? Nagu ka ettevõtmise gigantomaanialikes mastaapides: kavalehelt võib kokku lugeda viiskümmend viis osalejat, neist kaksikümmend näitlejat erinevatest Ees-

Pirjo Levandi, Alo Kõrve ja Raivo E. Tamm „Orkestriproovis”.



ti teatritest, ülejäänud Narva Linnaorkestri muusikud. Kui see pole veel *Fellini*, siis igatahes midagi harjumatu, seni-olematu ja -nägematu.

Küll aga on tõeliselt *Fellini* Narva linn kogu oma hiilguses ja viletsuses, moodustades lavastusele tõesti mitme-häälse raamistiku. (Nii et peab tõsiselt kaasa tundma vaatajatele, kes piirdusid vaid kummide sahinal tuleku ja minekuga, jõudmata minimaalseltki tutvuda kohaliku entograafiaga. Praegu, varasügisel, on selge, et suurele hulgale potentsiaalsest publikust osutus Narva sõit siiski ületamatuks takistuseks, mistap lavastus on otsustatud üle kanda siseruumidesse.) Just Narvas, keset hingeülendavat ilu ja pitoreskset prügivälja, ongi see *Fellini* lõhenemise piirini pragnunenud kaksikmaailm — üks, juba vankuv, hiljakesi hääbuv, kuid mitte veel varisev, teine, sama hiljakesi tärkav, kuid mitte veel piisavalt eneseteadlik ja domineeriv. On vist üldse raske välja mõelda teist Eesti linna peale Narva, mis võiks äratada sellises koguses kõige vastakamaid assotsiatsioone — kusjuures olulised polegi niivõrd konkreetseid seoseid ja sündmused, vaid selle linna võime genereerida ka palju laiemaid mõtteahelaid, koondada endasse korraga minevik, olevik, igavik ja kõik muu võimalik.

Kui Narvas sünnib midagi uudiskünnist ületavat, eriti kui see puudutab kultuurisfääri, kõlab varem või hiljem termin „integratsioon“. Erandiks ei kujunenud ka kõne all olev üritus, ka lavastaja ise nimetas ühes lehetutvustuses ettevõtmist „integratsiooniprojektiks“. Mis on ju ka põhimõtteliselt tõsi, ehkki võib juhtida *Fellini* filmi värskemini mäletava vaataja eelootused kõrvalistele radadele.

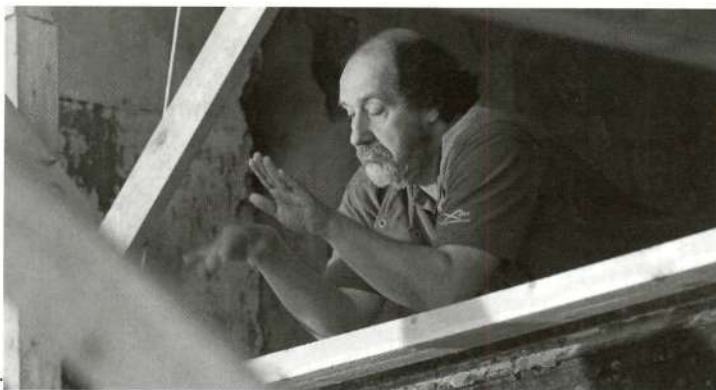
Teatavasti tõrjus *Fellini* oma „Orkestriproovi“ poliitilist interpretatsiooni, mis on muidugi tema vääramatu õigus. Ometi ei saa seda 1979. aastal val-

minud filmikunsti šedöövrit vaadates endale kuidagi keelata vägisi pealetükivaid paralleele toonase Itaalia ühiskonnaga, mis kummalisel viisil kõverpeegelduvad ka praeguses Eestis: farsiks muutunud poliitika (Itaalias vahetus neljakümne viie aasta jooksul viiskümmend valitsust), riiklike institutsioonide ebapädevus, hiiliv labasus, provintslus, uuenäoline fašism, kõlku mine „karmi korra“ ja igasuguse korrastamatuse vahel, sootsiumi vääramatult tsementeerunud korrupsioon ja maffiastruktuurid.

Kes lootis otsesõnu kõigest sellest kuulda Baskini „Orkestriproovis“, pidi ilmselt pettuma. Nagu vist seegi, kes lootis kirikuetenduselt lahkuda religioosse pitsituse ja puhastava paisutusega. Nagu eeldab iidne traditsioon ja nagu peetakse ju loomulikuks näiteks mis tahes kirikukontserdi puhul. Muidugi ei tohiks see olla põhjus pettumuseks, sest *Fellini* konstrueeritud suurejoonelise kujundi, pühakojas repeteeriva orkestri võimalused ei ole sellega kindlasti ammenunud, ja ei saa kuidagi väita, et Roman Baskin ja trupp tegeleksid vaid kujundi illustreerimisega. Iseasi, et praegune lahendus ei rutta antud metafoorile pakkuma mõnd eriti uut või põrmustavat vaatenurka.

Kui näiteks puht lapsesuuga küsida, mida „Orkestriproovis“ näha antakse, saab hõlpsalt hiilida tautoloogia varju: just sedasama näidataksegi, orkestrit proovi tegemas. Ehk siis: näeme, kuis Suur Kunst ehk Suur Muusika (*Fellini*l mäletatavasti Nino Rota, Baskinil Beethoven ja Schubert) peavad sallima enda ümber tohtus koguses väikseid inimesi (kõik orkestrandid on defineeritud mitte oma isikunime, vaid oma instrumendi kaudu) ja kõike seda, mis nendega kaasas käib: olmelist müra ja rämpsut, kõige labasemat kadetsemist, naeruväärset enesekesksust, infantiilsust, alutat konkurentsi, kunsti administreerija-

Suur Kunst ja
tohtu kogus
väikseid inimesi.
Dirigent
Roman Baskin
„Orkestriproovis“.



Toomas Tuule fotod

te kunstikaugust (tõsi, kaudsemalt aimuvad siit muidugi ka eespool nimetatud pealetükkiva labasuse ja provintsluse teema, aga siiski ainult kaudsemalt, mille seast ehk veelgi tähtsamaks teemaks tõusevad kunstiinimeste manipuleeritavuse viisid; eriti ilmekalt kajastub see finaalieelses orkestrantide stiihilises, kiiresti ja piinlikult alla käivas mässus dirigendi vastu). Lugu sellest, kuidas käsitamatu inimkogumit on teatud tingimustel võimalik taktikepi abiga ühes taktis hingama panna, ja sellest, kui pööraselt keeruline see on. Aga mis ometi on võimalik. Teatud tingimuste ja kokkulepete korral.

Või riskiks Baskini tõlgendust veelgi enam konkretiseerida? Et ütleks välja: jutt ei käi mitte niivõrd kunstiinimestest üleüldse, vaid varjamatult näitlejaist. Vähemalt sugereerib selliseid mõtteid näitlejate töö vaatamine. Esmajoones mõistagi lavastaja Roman Baskin ise Dirigendi osas (seega siis justkui topelttähtsusega rollis), aga tegelikult vist ikka kõik need orkestrantide sketšilaadsed karikatuurid, mis valdavalt näisid tsiteerivat/parodeerivat oma kunagisi tähtrolle. (Üks läbiv teema – instrumentalisti intiimne suhe oma instrumendiga – tõi kohe meelde Patrick Süskindi „Kontrabassi“, millele praegu palju uusi seoseid ei lisandunud.)

Eraldi tasuks trupist ehk nimetada Raivo E. Tamme pingutatult šikki parla-

mentääri (Ametiühingutöötaja) või Kalju Orro Noodikirjutajat. Viimase ja Dirigendi meenutus-vestlus kadunud aegadest annab täpse signaali lavastuse kontseptuaalsest ajavälisusest. Või mis aeg see peaks siis olema, kui „dirigent oli orkestrantide seas ikka au sees“ ja „kord oli veel majas“? Kümme, kakskümmend, kolmkümmend aastat tagasi – palju kaugemale ei saa meenutajad ju mäletada? Ei, sellist aega pole kunagi olnudki, see pole muud kui neutraalne igapäevaloba, „kultuurne“ kommunikatsioon, mida mehaaniliselt päevast päeva läbi käitakse.

Teadagi on näitemängud näitemängu tegemisest, kõikvõimalikud „lavaliised segadused“ ja teatriproovide parodeerimine teatris korduvalt nähtud. Naerutamisainesena samavõrd kindla peale minek kui kleidis mees, intellektuaalselt potentsiaalilt tänuvärselt metafüüsiline (märksõnad: roll, reaalsus, mäng). Aga peabki siis alati pingutama uutesse reaaliatesse, kes keelab varieerida oma sõnumit ka ühe valdkonna piires, mis liiatigi kõigist tuttavaim, tegelikult ju ainus, milles ollakse tõesti eksperdid? Jah, muidugi on see ka varjamatult enesekeskseim moodus. Aga kas pole enesekesksus kunstnikule üks kergemini andestatavaid patte, kui teose lummus selle üles kaalub?

Kes vähegi Roman Baskini lavastaja-biograafiaga tuttav, teab, et „teater teat-

ris" (kitsamalt vist näitleja eneseväarikuse, enesekontrolli, enesesäilitamise jne) teema on tema loomingus olnud esil peaaegu selle algusest peale. On ju tema kontos sellised teatri-elu-mängu vahekorra sõeluvad pärlid nagu Pirandello „Kuus tegelast autorit otsimas“, Stoppardi „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud“, Dumas'/Sartre'i „Edmund Kean“ ja Harwoodi „Kostümeerija“. Et sellesse lisandus nüüd Fellini, on isegi enam kui ootuspärane. On justkui meeles, et epiteeti „fellinilik“ on kriitika pruukinud juba mõne Baskini varasemagi lavastuse (või ikkagi Baskini filmide?) puhul. Pilku selgemaks teritades märkab ometigi, et kahe lavastaja loomemetodis on paljugi põhimõtteliselt lahknevat. Kui Fellini, üks fanaatilisemaid silmakirjalikkuse maharebijaid inimkonna ajaloos, valis oma žanriks karnevali, vormistades oma tähelepanekud ennastunustavaks pilgariks, siis Roman Baskini formaadiks võiks olla performatiivne esse. Igapäevaelu sürrealismi näeb ta sedavõrd retušeeritumalt ja pehmemalt.

Võib-olla pole võrdlus eesti lavastaja ja vaieldamatult maailma klassikute hulka kuuluva režissööri vahel just kõige eetilisem, aga sedakaudu tahtsin jõuda temaatikani, mis võiks seostuda laiemalt eesti suveteatriga. Nagu eelnevalt vihjatud, on Roman Baskini töödel jooni (mängupaik, trupivalik, Narva Linnaorkestri kasutamine), mida sobiks nimetada Felliniga peaaegu et kongeniaalseks. Kuid on ka üks kaugelt silma torkav omadus, mille puhul „kohalik versioon“ ei saa klassikule ligilähedalegi. See torkab silma seda enam, et kõrvutusaluks on just Fellini, perfektsionist ja vormifanaatik, kelle meetodis kombineerusid lööv idee ja selle võimalikult kalligraafiline töötlus. Baskini lavastus on ennekõike väga jumeke idee üsna kerge käega tehtud vormistus. Kui karmimalt öelda, siis kõige enam meenutas nähtud

abruptne näitlejate kulgemine ehk esimest-teist kohapealset läbimängu, mitte lõpetatud lavastust. Pole vaja hakata eraldi uurima, et mõista: prooviperiood selle projekti puhul on olnud viimase võimaluseni optimeeritud.

Tänavune teatrisuvi kergitas ehk teravamalt kui eelmised üles produtsentide-teatrijuhtide ette kerkinud probleemsõlme – et vähegi pakkumiste konkurentsis püsida, peab oma tootega välja tulema võimalikult vara. Seega tuleb sageli otsus langetada arvatava lavastaja esialgse hämaravõitu idee põhjal. Ka lepingud-kokkulepped potentsiaalsete tegijatega on vaja sõlmida aegsasti. Pole mingi saladus, et kõrgema kaliibri tegijad püüavad üürikesse suveaega pressida kaks-kolm projekti. Mille tulemusena peab lavastaja oma hämarapoolse visiooni teostama ülilühikese ajaga. Üks kujukamaid näiteid seljataha jäänud suvest võiks olla ka Emajõe Suveteatri „Mustlaslaager läheb taevasse“, lavastaja Andres Noormets. Jällegi väga innustav idee, inspireeriv mängupaik, paljulubav trupp. Rohelisele lavale jõudis sellest kõigest aga tükike püüdlikult tekitatud mustlasatmosfääri, kuna puudus igasugune dramaturgiline materjal, lavategevuse struktureeritus.

Loomulikult üritan mõista ka lavastaja Baskini ees tõenäoliselt seisnud objektiiivseid raskusi sedavõrd rohkearvulise trupi koondamisel ühiseks tulemuks, arvatavasti jätkus probleeme finantsilis-logistilistest keelebarjäärideni, kuid on ikkagi kahju, kui ühe väärt potentsiaaliga idee saatuseks on jääda poolikult sündinuna ilma peale virelema. Või annab keegi lootust, et enne tulevast suve läbib „Orkestriproov“ uue prooviperioodi ja tõuseb Idee mõjul fööniksina tuhasta? Täpselt samuti, nagu see juhtub kunagi Narva Aleksandri kiriku endaga?

VASTAKAID MULJEID JA MEENUTUSI

Tampereen teatterikesä 2004

KALJU UIBO

„Tampereen teatterikesä 2004 oli viimaste aastate parim. Kodumaistest esinemistest teadsin juba ette, et need pakuvad head seltsi. Eriklassi kuuluvad välismaised külalised oleksid ehteks igale festivalile.” Nende sõnadega võttis oma muljed kokku *Helsingin Sanomat*’e arvustaja Jukka Kajava.

Tänavuse festivali esileküündivaim väliskülaline oli kindlasti (Eestigi publikule tuttav) ukraina lavastaja Andrii Žoldak. Neljakümne kahe aastase Žoldaki fenomeni on ajakirjas *Alternative Théâtrales* nr 80 analüüsinud Sorbonne’i ja Louvaini ülikooli professor Georges Banu. Oma essees „Ohjeldamatu sür-

realist Žoldak” peab ta ukraina režissööri eelkäijateks ja vaimusugulasteks René Magritte’i ja ameeriklast Robert Wilsonit, kes on ühel oma loomeperioodil eksperimenteerinud „vaikivate visioonide” teatriga. Žoldaki lavapiltide jada on aga kirglik ja assotsiatiivselt nüüdisaega suunatud. Banu peab sellise teatri aluseks uudset saripildi-esteetikat (*cartoon-like aesthetics*), kuigi Žoldakile endale see termin ei meeldi. Anatoli Vassiljevi õpilasena peab ta end saja-protsendiliseks teatrimeheks, kes pealegi polevat Wilsoni töid näinudki.

Tampereesse oli Žoldak kutsutud kahe uuslavastusega: Aleksandr Solženi-

Peksmise ja mõnitamise orgia. Aleksandr Solženitsõni „Ivan Denissovitsi päev” Harkovi Riiklikus Akadeemilises Draamateatris. Lavastaja Andrii Žoldak.



tsõni jutustuse põhjal loodud „Ivan Denissovitši päev” ning Ivan Turgenevi näidendist „Kuu aega maal” lähtuv „Kuu aega armastust”. Just nimelt „lähtuv”, sest allusioone romaanile Islajevite mõisas võis ära tunda paremal juhul vaid paarikümnes pildis. Pilte libises aga nelja tunni kestel silme eest ja ka kõrvust mööda 364 (*sic!*), mida edasi, seda kaugemale lähteainesest: kohmakatest kamakatest müüriehitamised ja -lammutamised, peaga vastu seina jooksmised, allalangevad ebemed, armuavaldused kolme meetri pikkusele daamile, erilise rütmiga liuglevad gravitatsioonivabad inimesed, mööda ujuvad jäsemed, torsod, käk-ras olendid (kloonimise praak?). Ei jõua pilti süvenedagi, kui peale tuleb uus. Prevaleerisid valged toonid, millest õhkus ebamaist steriilset jahedust. (*Süddeutsche Zeitung*’i kriitik Barbara Lehmann oligi pealkirjastanud oma arvustuse „Seal, kus armastus on jäisem kui surm”.)

Teistsuguse tonaalsusega lavapilte ja elamusi pakkus „Ivan Denissovitši

päev”. Juba sisenedes tundsid kõhedust ja ängi: valges kitlis ja peakattes, marliga kaetud näoga inimesed, ühes käes taskulamp, teine käsi hoidmas keti otsas haukuvat hundikoera, juhatasid publiku kaleda haukumise ja kimedate hütütuste saatel läbi pimedate siksakiliste koridoride.

Kunagise Tampere tollihoone hiigla suurde laoruumi oli rajatud vangilaager, mida markeerisid kõrgusse ulatuv vahitorn, redelid ning raudsõrestikuga puurid. Lavastuses uuriti inimlikkuse säilitamise võimalust selles peksmise ja mõnitamise orgias, saateks kord õrnad lüüriksed helid, kord verdarretav muusika. Mõistagi suutsid seda vaid vähesed, nende hulgas endassesulgunud turd mees Ivan Denissovitš Šuhhov Ukraina rahvakunstniku Volodin Maliari kehastuses. Tema unenäod, mälestused lapsepõlvest, meenutused vabadusest ja armastusest olid mõeldud hingetõmbeks julmuse ja vägivalla bakha-naalile, mis saavutas kulminatsiooni teises vaatuses. Seal muutusid esimese

Ebamaine jahedus Islajevite mõisas. Ivan Turgenevi „Kuu aega maal” töötlus „Kuu aega armastust” Harkovi Riiklikus Akadeemilises Draamateatris. Lavastaja Andrii Žoldak.

Pierre Borasci fotod



vaatuse valgetes puhvaikades vangid mustades ülikondades härrasmeesteks või tänapäeva rõivais valvuriteks. Tuumaks tõdemus, et vangilaagris minetasid inimpalge nii ohvrid kui ka sadistlikud piinajad. Ühiselt pilluti kanamunadega „surnuks“ ihualasti põgeneda püüdev vang, kes oli jõudnud juba reteleid mööda üles ronida. Nüüdisaegse muusikaga helitaustast, lennukite huilgamisest ning *Playboy* logo meenutavatest jänkukestest kasvab üldkujund, mille kaudu laiendab lavastaja košmaarse vägivaldaorgia tänapäevani, andes sellele globaalse mõõtme.

Ometi on ajalooline taust, geograafia ja mastaabid GULAGi ja kas või Kuubal asetseva USA sõjaväebaasi (vangilaagri) vahel liiga erinevad. Nende sarnastamine on meelevaldne. Näib, et selline üldistus juhib järelduseni, nagu oleksid Vene vangilaagrite vägivald ja julmused vaid üks möödunud ilming inimkonnale olemuslikult omases vägivaldsuses. See viib välja Venemaa vangilaagrite õuduste pisendamiseni piisakeseks

universaalses vägivaldameres. Ja milleks seda üldse meenutada? Umbes nii suhtuvad ebameeldivasse minevikutaaka võimurid, kellele heiaastuv maailmariigi idee on tähtsam kui oma rahva rahu-meelne elamine. Kuigi see ei oleks viisakas, tahaks Žoldakilt küsida „Thijl Ulenspiegelile“ vihjates: „Kas teie südamele ei koputa üheksa miljoni surnuks näljutatud ukrainlase hinged?“

Teine kriitiline tähelepanek puudutab näitlejate taandamist viimse kui liigutuse või poosini režissööri nägemuse täpiseks järgijaks. Iga samm, iga grupipilt oli välja lihvitud juveliiri perfektsusega. Jäi mulje, et näitlejatel polnud vähimatki omaloomingut ega improviseerimishetke. Ma ei ole küll lähemalt tuttav Vsevolod Meierholdi biomehaanika meetodiga, kuid meelde on jäänud, et ka seda pidas režissöör mitte eesmärgiks omaette, vaid üheks teeks näitleja loomevõime avamisel.

Teiseks nimekaks külaliseks oli teatri *Schauspiel Frankfurt* lavastaja Armin Petras Tennessee Williamsi „Klaasist

Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaed“ *Schauspiel Frankfurt*'is. Lavastaja Armin Petras.



Kristi Krügeneri foto

loomaia" ja Sarah Kane'i *Blasted* iga. Teemaks taas ahistamine ja vägivald. Williamsi näidendi oli ka Armin Petras lavastanud saripildi meetodil, igas pildis tihendatud tegevus, mille keskmes Amanda Wingfieldi (Susanne Böve) hoolitsus ja mure oma kodu ja laste pärast. Kui Eesti teatrites nähtud Laura (Rita Raave Draamateatris, Siina Üksküla Rakvere Teatris) on olnud vaid kerge psüühilise häirega, siis Hilke Altefrohne Laura oli tegevuse pingestamiseks muudetud ilmseks neurootikuks, rõhutades ka füüsilist puuet. Noormehe ilmumine purustab nii Laura klaasist loomaia kui ka proua tulevikulootused. Režissööri sõnumiks võiks pidada mõtet, et illusoorse maailmas ei saa lõpmatult elada. Kuigi tegemist oli korralikult keskpärase lavastusega, peegeldas see ometi tänapäeva saksa teatri kõrget professionaalset taset.

Sootuks teistsuguses, artaud'likus šokiteatri laadis oli lavastatud Sarah Kane'i näidend. Siin ei jäänud publik üksnes pealtvaatajaks, vaid ta tõmmati reaalselt kaasa esimestest hetkedest peale, kui laval avanes sõjaaegne rebenenud tapeediga odav hotellituba, kuhu sisenevad neiu ja kunagine kõmureporter, neiu esimene armastus, kes ühel päeval ootamatult kadus. Nüüd, juhulikult taaskohtumisel hargneb vastastikuste süüdistamiste-leppimiste ning taaslähenumiste ja -kaugenemiste pingest laetud dialoog, päädides vägistamisega. Neiu lahkub ja tegevusse astub teine mees, turske sõjaväelane, kelle kreedoks on elada vaid ühele päevale, ühele hetkele. Ka see kohtumine lõpeb vägivaldaga – seekord homoseksuaalse vahekorraga, millel teatrispetsiifika tõttu („siin ja praegu“) filmiga võrreldes mitmekordne mõjujõud: meie lähedal istuv neiu minestas. Olin arvanud, et märged festivalibrošüüris: „etenduses on stseen, mis võivad tundlikke vaatajaid šokeerida“ on üksnes reklaaminipp.

Kuigi „lubatavuse“ piirid on olnud eri aegadel ja eri maades erinevad, on Edward Bondil küllap õigus, kui ta artiklis „Tänapäeva draama“ (TMK 2004, nr 2, lk 18) väidab, et „draama peab tunnustama olemise inimlikke piire“.

Minu jaoks oli tipp-sündmus Rootsi *Riksteatern*'i monoetendus „Kaevuritütar, kes lendas õhku“ (*Bergsprängardottern som exploderade*), esitajaks soome juurtega noor rootsi näitlejatar Lo Kauppi, kelle kolmetunnine lavastus on lühinstseneering tema enda 600-leheküljelisest autobiograafiast. Selles kirjeldab ta avameelselt oma elu alates päevast, mil ta 14-aastasena kodust pages, veetes seejärel mitu aastat Londoni ja Amsterdamis narkourgastes, sattudes sutenööride võrku ja olles sõna otseses mõttes kuristikku langemas. Erinevalt oma saatusekaaslastest õnnestus tal naasta Rootsi, minna narkoravile ja selle läbinuna astuda teatrikooli, saades prestiižseks näitlejannaks. Kõigest sellest jutustas valges miniseelikus ja valgete ingliitivatestega võluv neiu. Sekka autentsete lindistused alkohoolikust isa jorismistest ja ähvardustest ning ema alandlikust nutust. Plastilist liikumist ilmestasid kitarrimäng, laulud ja pöördumised publikusse. Lavastusel on olnud ka oluline sotsiaalteraapiline roll; seda on esitatud narkoraviasutustes, koolides ning viiesajast politseinikust koosnevale publikule. Igal juhul lavastus, mida tasuks näidata ka Eesti vaatajale.

Soome teatri tundlikust sotsiaalsest närvist andis tunnistust ka inglase Joe Penhalli paljutunnustatud näidendi „Siinine apelsin“ lavastus Helsingi Linna-teatris. Näidend jutustab komplikatsioonidest, mis võivad kaasneda rahvuste ja rasside segunemist soosiva poliitikaga, põhjustades pingeid mitte ainult valitsustele, vaid ka põliselanike igapäevases elus. Kaks arsti on kimpus mustanahalise kurjategijaga, kes eddy-murphyliku kiirreageerimise ja psühi-

Lo Kauppi
autobiograafiline
„Kaevurititar,
kes lendas õhku”
Riksteatern’is.



Peter Alendahl, foto

lise agressiivsusega püüab arste veenda selles, et apelsin pole oranž, vaid sinine. Kurioosse kokkulangevusena käis just festivali ajal Soome meedias vaidlus selle üle, kas peaministri isa, professor Taato Vanhanen on rassist, kuna oli ühes artiklis käsitletud musta rassi psühholiisi erisusi. Ehkki akadeemiline *toimikunta* leidis, et teadlasel on õigus oma antropoloogilistele hüpoteesidele, ja rünnakud lakkasid, jättis see skandaalimaiguline müra oma jälje nii Soome kui ka rahvusvahelisse meediasse.

Eriti ilmekalt avas vanema arsti üleminekud patsiendi viljatutest veenmis-katsetest omaenda jõuetuse tunnetamiseni arst-professor Erkki Saarela kehas-tuses, kes on meelde jäänud ka „Takso-juhtide” lavastusest „Endlas”. Festivalil osales aga sama näidendi Von Krahli Teatri versioon. Jäi mulje, et valiku tegijaid mõjutas rohkem fakt, et koos män-

givad soomlane ja eestlane, vähem asja-olu, et näidend on kunstiliselt küündi-matu. Õnneks on eesti teatrit varematel aastatel väärilisemalt esindatud ja jääb loota, et kõnealune oli vaid juhuslik aps. Klassikalavastustest väärivad täit tunnustust Anton Tšehhovi „Kolm öde” (*Lilla Teatern*) ja Orvikki Autio romaani „Pesalõhkumine” (*Pesärikko*) instseneering Seinäjoel Linnateatris (mõlema lavastaja Mikka Roiha). Lühidalt öeldes oli lavastaja jätkanud „Kolme öe” va-bastamist Stanislavski ja Moskva Kunstiteatri õitseaegade pärandist, selle akadeemilistest ja krestomaatilistest kihistustest. Mikko Roiha on toonud vene hinge põhjatutest sügavustest ja pilvetagustest sfääridest maa peale. Kolm öde olid keskealised matsakad naisterahvad, kel oli kõrini nii umbsest provintsilinnakesest kui ka kasinat rõõmu pakkuvast perekonnaelust. Nad ihkasid

vaheldust ka kõige maisemas mõttes. Ohvitserid olid tülpinud nüristavast režiimist ja iga-aastastest dislotseerimistest. Veršinin tundis ennast mõnusalt ainult tsiiviilriietes maatööd tehes. Tema armusuhtes ei olnud ülevat dramatismi, vaid rohkem põgusat vahelduse otsimist, millest ta peagi tüdines. Ja kuigi lavastust elustasid pidulikud söömingud-joomingud lõõtspillimuusika saatel, jäi ometi kõlama ka Tšehhovi melanhoolia: vene inimese sügavale juurdunud rahulolematuse eluga ja see, et ta ei tea isegi, mida tahab.

„Pesalõhkumine” oli meelikõitev panoraamne muusikalilaadne lavastus, mille teljeks ühe soome naise elu noorpõlvest surmani. Armi (Outi Kaverin) purunenud õnneotsingud, eluraskustest ülesaamine ning hool oma laste eest. Hoolimata sellest, et ka temas ei puudunud patriarhaalsest külaelust pärinevad eluhoiakud, tõsisis jõuliselt esile naise vaprus ja visadus, tema *s i s u*. Lavakujunduses, mille oluliseks elemendiks oli ajalugu sümboliseeriva helinaga tornikell, peegeldus ka igikaunis soome loodus. Antiikdraama eeskujul täiendasid ja võimendasid, vahel ka hoiatasid peategelast antiikset koori meenutavad külaelanike laulud. Võib öelda, et soome teatris on ka muusikalide žanris olulisel kohal kodumaine lähteaine. Näiteks Tampere Töölisterater alustas oma uut hooaega Minna Canthi näidendi „Töomehe naine” põhjal loodud „suurmuusikaliga”.

Nagu eelmistel aastatel oli ka selle *Teatterikesä* erilise huvi orbiidis soome uusdramaturgia. Sellele rahvusvahelises kontekstis tee sillutamine ongi üks festivali eesmärke. Paistis silma autorite ja teatrite suur huvi nüüdisaja probleemide vastu, kuid ka ajaloolise ainese tõsimeelne käsitus. Kiire elutempo, üleilmastumine, püüd iga hinna eest karjääri teha või oma saavutatud heaolu veelgi suurendada avaldab mõju ka inimsuhte-

tele. Redelilt kukkumine või rataste alla jäämine on palju valusam kui minevikus. Sellest kõneleb Reko Lundani kirjutatud ja lavastatud näidend „Tarbetud inimesed” KOM-teatris. Pirkko Saisio näidend „Tundetus” (samuti autori lavastus) Rahvusteatris kõneleb perekondlike sidemete purunemisest isa, poja ja poja sõbratari vahelises armukolmnurgas. Hämeenlinna Linnateatris tõi Hannu Matti Tyhtilä lavale Anja Snellmani romaani „Sonja ja sügisprints” dramatiseeringu, naise eluloo, kes valusate pettumuste järel leiab armastuse ja oma koha elus.

Nüüdisaja kõrval tuntakse tõsiselt huvi ka ajaloo vastu, sest Soomegi ajaloos leidub mitmeid valgeid laike. Juba eelmisel *Teatterikesä*1 elevust tekitanud Tuomas Timonen on kirjutanud näidendi soome psühhiaatria rajajast Edward Lybeckist (1865–1931), kes, hoolimata omaenda traagilisest elukäigust, jõudis palju ära teha puuetega inimeste abistamiseks. Trupi *Avoimet Ovet* („Lahtised ukсед”) kirjade põhjal koostatud lavastus „Meid on palju” jutustas kümnete tuhandete soome laste saatmisest Rootsi ja Taani sõjapakku, mis päästis küll laste elu, kuid tõi kaasa dramaatilisi olukordi ja konflikte.

Teatterikesä 2004 nihutas teatri mitmeks nädalaks Soome kultuurielu keskmesse. Soome Teatriliiidu uuringud näitavad, et võrreldes aastaga 2001 on 2003. aastal teatrikülastajate arv kolm protsenti tõusnud, kuid suurenenud on ka nende arv, kes ei ole kordagi teatris käinud. Mõttevahetusel *Aamulehti* toimetuses jäi kõlama arvamus, et soome teatri tulevik oleneb ennekõike teatritegijatest endist, sellest, kuidas suudetakse pakuda inimestele elamusi, mida nad ei saa mujalt ja mis kaitseb inimeses inimlikkust. Mikko Roiha: „Teater on võlur, on taig. Me peame hoolt kandma selle eest, et teater sünnitaks teoseid, mitte tooteid.”

AJALOO SÜMBOOLSUS → SÜMBOOLNE AJALUGU → NEW AGE

ERKKI LUUK

Veljo Tormis, „Eesti ballaadid”. Lavastaja ja koreograaf Peeter Jalakas, koreograaf ja tantsuõpetaja Aki Suzuki, muusikajuht Tõnu Kaljuste, repetiitor Kristina Paškevičius, kostüümikunstnik Reet Aus, lavakujundus Reet Aus, Peeter Jalakas, Enar Tarmo. Projektijuht Mart Johanson.

Mängivad: Von Krahli Teatrist: Liina Vahtrik, Mari Abel, Taavi Eelmaa, Erki Laur ja Juhan Ulfsak. Külalistena: Aki Suzuki, Kristina Paškevičius, Triin Lilleorg, Kärt Tõnisson, Helen Reitsnik, Kristel Elling ja Janek Joost.

*Laulavad: Celia Roose, Kadri Hunt, Mee-
lika Hainsoo, Liina Vahtrik, Tuule
Kann, Iris Oja, Priit Pedajas, Toomas
Tohert, Eve Härma, Kadri Ratt, Kärt
Johanson, Mart Johanson, Jaak Johan-
son ja Ants Johanson.*

*Von Krahli Teatri esietendus 18. VIII 2004
Kuusalu vallas Soorinna külas.*

Kõige rohkem iseloomustab „Eesti ballaade” totaalsuse taotlus. Sellest pole ükski seda kirjeldanu seni mööda suutnud vaadata. Ilmselt just siit tulenevadki need ülivõrdelised, tummakslöödusega piirnevad seisukohavõtud. On ju totaalne teater varemgi oma erinevates emantsatsioonides Eestisse jõudnud, kuid vist mitte kunagi nii monumentaalses, „põhistatud” ja institutsionaliseerunud vormis. Üht omamoodi tulehakatust selliseks grandioosseks palanguks võis näha Peeter Jalaka ammuses lavastuses „Eesti mängud: pulm”, mis tõi Von Krahli Teatri vist enam-vähem esmakordselt laiema kultuuriavalikkuse huviorbiiti.

regilaululine sajandi suurvorm

EESTI: ballaadid

Veljo Tormis

Von Krahli Teater
Arm Music
Nargen Opera

Esietendus 18.08.2004
Küün
Soorinna küla
Kuusalu vald



Monumentaalsus avaldub nii mägupaigaks valitud vanas kolhoosikü-
nis kui ka selle sisekujunduses, mis oli
üks õnnestunumaid lavastuse elemente
ületuldse. Hiiglaslik ja hämar mullaga
täidetud ruum järve ning lõkkekohtade-
ga on suletud ruumis juba iseenesest nii

sugestiivne, et hakkab vaataja peas mü-
rinal kõikvõimalikke seoseid moodusta-
ma. Kõigi oma komponentidega pürgis
„Eesti ballaadid“ erakordselt jõuliselt
minevikku, seades endale selles osas
lausa transsendentse eesmärgi – mine-
viku taaselustumine müütilisel tasandil,
publikule „kollektiivse alateadvuse sei-
sundi“ kättesaadavaks muutmine jne.
Otsesele teadvuse ähmastamisele on ju-
ba geneerilis-ajalooliselt välja timmitud
nii regilaul, *butó*-tants kui ka kogu lavas-
tuse juhtmotiiv, muldsete varjukujude
hämar-polüfooniline taidlus, otsekui
varjuteatri kehastumine (Platoni) koo-
paseinal. Viimane, ilmselt siiski mitte
teadlik motiiv sai ajuti täiesti otsese vas-
te sugestiivsetes tantsudes suitsus, ek-
raani taga. Lavastuse tugevaima külje
moodustasidki kahtlemata leidlikud vi-
suaalsed elemendid ja efektid, nagu näi-
teks too eelmainitud ekraanitagune ja
„ruumiline“ (ekraanist erinevatel kau-
gustel toimuv) varjukujude tants, ekraa-
nile projitseeritud värelevad veepeegel-
dused koos pöörleva voki- või ilmaratta
varjuga jne. Nii need kui ka etenduse lõ-
pus tagaseina avanemisel laseritega joo-
nistatud hoovõturada – nagu hiljem üks
tegija mainis, viidati sellega UFOdele –
olid tõeliselt monumentaalsed kujun-
did, mis kõnetasid inimolemist kogu te-
ma totaalsuses mingil hämarapärasel ja
allegoorilisel viisil. Ometi oli selge, et
kogu see ligikaudu kahe ja poole tunni-
ne etendus pürgis algusest lõpuni trans-
tsendentsuse poole – taotlus, mis on
eesti teatris nii harvaesinev ja totaalselt
arusaamatu – nii jõuliselt, et seda liht-
salt pole võimalik ignoreerida. Ambit-
sioon oli nii kõlav, nii monumentaalne,
et nõuab pisut põhjalikumat hindamist
ja analüüsi. Lihtsalt tummakslöödusega
siin hakkama ei saa.

Esmalt torkab silma see, et ehkki la-
vastuse läbiv joon oli püüdlemine trans-
tsendentsuse poole, päädis ta siiski to-
taalses kohalolus, immanentsis. Ühtpidi

avaldus see selles, et mingit müstilist teist
mõõdet, kui need üksikud eelloetletud
ergastavad kujundid välja arvata, ei ava-
nenud. Loomulikult pole see mingi ette-
heide ega positsioon, millelt terve mõis-
tusega inimene, olgugi kriitik, üht eten-
dust saaks kritiseerida. Teisalt (ja mingis
mõttes tuleneb see otseselt eelnenust)
peab aga märkima, et nii avalik-arhetü-
piseerivalt minevikku tungiv lavastus
kui „Eesti ballaadid“ ka ei olnud, ei saa
siin mingist mineviku, ajaloo vms lavale-
toomisest juttugi olla. Laval oli mineviku
allegooria, võrdpilt, mille kaudu, samuti
nagu eesti ballaadide süžee ja regilaulu
kaudu, me võime, aga ei pruugi minevi-
kuga suhestuda. Me nägime varju pee-
geldust või peegelduse varju, aga või-
malik pretensioon „tõepärale“ ja minevi-
kule lubage minema visata. Muidugi
võib etendust ka selles võtmes vaadata,
kuid see oleks minek kergema vastupa-
nu teed, milles Tormis, regilaul, tuli, vesi,
leib, muld, seks, surm jne tähistaksid
vaid kontrollpunkte, mida vaataja võiks
sama hästi ka kinnisilmi läbi käia.

Siin tuleb mängu veel üks punkt, mi-
da ma seni ainult möödaminnes maini-
sin, – institutsionaalsus. Need kontroll-
punktid tähistavad institutsionaliseeru-
nud käibekujutelma eestlaste (või ka ini-
mese kui liigi) minevikust, mille seos ku-
nagise tegelikkusega on puhtsümboolne,
täpselt samamoodi, nagu ka Tormis on
rahvuslik sümbol või Tormis ja Kaljuste
rahvuslikud ikoonid, ilma et see ütleks
meile midagi rahvuse või päritolu enda
kohta. Nagu sellistel puhkudel ikka, pole
siin küsimus mitte selles, mis on „tõde“,
vaid selles, mis on institutsionaliseeru-
nud. Ja nii minevik kui ka rahvus on ise-
enesest liiga kirevad nähtused, et selliste
sümbolite vahendusel tõepäraselt mõis-
tetavaks saada.

Niisiis allegooria. Seegi on üks as-
pekt, mis lähendab totaalsuse ja trans-
tsendentsusetaotluse kõrval „Eesti
ballaade“ *new age*'ile. Võimalik, et *new*



Kristina Paškevičius, Kristel Elling ja Kärt Tõnisson „Eesti ballaadides“.

age on eestlase jaoks sõimusõna, millega seoses meenub põhiliselt kits, kuigi ometi pole see *new age*'i puhul definitiivse tähtsusega. *New age*'is väljendub eredalt ühtsuse taotlus koos sellest lahutamatu suurte narratiivide kummardamisega, mis kumab ka läbi „Eesti ballaadide“ (ja kui küüniväravad avanesid tõepoolest UFOdele, siis on see üks nii *new age*'ilik kujund kui üldse olla saab). „Eesti ballaadid“ ei kujutanud endast tervikuna ju mitte lihtsalt (lõdvalt seotud) rühmamiist, vaid suurt narratiivi, eshatoloogilis-mütoloogilist kulgemist läbi ajaloo, lõputu maailmalõpuootuse esitust (seda aspekti väljendas kõige paremini staatliline kalur järve ääres – taas üks hiilgav kujund/tegelane) –, ootust, mida eten-duse lõpus näitlejate rohekalt siravasse kaugusesse/tulevikku kadumisega ka krooniti.

New age'ile omase totaalsusetootluse kohaselt kehastasid ka näitlejad tegelaskujude asemel suurele üldistusastmele pretendeerivaid kujundeid/arhetüüpe. Eesti ballaadide lihtsakoelisele süžeele tüüpiliselt jaotutakse neis põhiliselt

Meesteks ja Naisteks, mõningal määral ka Surnud ja Kuldnaisteks. Näitlejad on nii stiliseeritud, savist, alasti või riides ja/või butafooriaga koormatud, et üleminek kujundlikku sfääri leiab aset täiesti enesestmõistetavalt, vähimagi pingutuseta. Veel üks tõend „Eesti ballaadide“ sümbolismist.

Kui narratiivisusele rõhumine muutis lavastuse mingis pealiskaudses, *new age*'ile nii armsas mõttes monumentaalseks, siis tegi ta selle ka vastuvõetavaks triviaalsusele. Narratiivi tasandil varitseb see oht „Eesti ballaadides“ pidevalt, seda nii tervikus kui ka üksikutes ballaadides. Ainus reaalne võimalus seda tõrjuda ongi narratiivi surumine võim-sasse kujundite voogu. Siinkohal tuleb mainida, et kuigi need, põhiliselt visuaalsed kujundid täidavad oma osa suurepäraselt, oli nende ilmumine 2,5-tunnise lavastuse kohta siiski liiga hõre ja katkendlik. Neist üle jäänud tühimitiku täidavad *butó*-tants ja tegevuslik polüfoonia. Tegelaste lakkamatu kulgemine *butó* kiirusel viis alla kogu eten-duse tempo, nii et publikule avanes justkui

panoraamvaade, kus kõik toimub samaaegselt, aegluubis ja sünkroniseeritult. Kõiki neid efekte rõhutati täiendavalt koreograafilise ja lavastusliku kompositsiooniga, mille puhul võis täheldada põhiliselt sümmeetria-, harvem (kuid seda efektsemalt) kontrastiprintsiibi rakendamist, näiteks kohas, kus kulisside varjus olnud Mees suure hooga ootamatult *butó*-kulgejate keskele kiikus. Maskuliinse enesekehtetusena oli see igati adekvaatne ka tähenduslikul tasandil. Või teisel, kus sümboolselt pussitatu groteskselt verd purskama hakkas. Viimane, samuti efektne kujund oli ohtlik ses mõttes, et mõjus juba peaaegu paroodia või ebasoovitava konnotatsioonina halvale vägivallafilmi (tõepoolest kahekordselt ebasoovitav, kuna „vägivallafilmi“ vahendusel saavutati omakorda kaastähenduslik kontakt „cool’iga“). Mis puutub tseremoniaalsusele viitavasse sümmeetriasse, siis kasutati seda eelkõige kujundlikkuseks vajaliku distantsi loomiseks.

Rääkides konkreetsemalt *butó*-tantsust ja panoraamvaatest, siis teatav subjektiivse vaataja-aja kiirendamine sellega võib-olla saavutati – publik võis hakata pikki teekondi ja venimisi-voogamisi tajuma ühe sujuva liigutusena, pöörates samas tavalisest rohkem tähelepanu väikestele detailidele. Teisalt aga ei soosinud sellist taju kiirenemist tähenduste peaaegu eranditult kujundlik edastamine ja sümboolism. Kus selline kiirendav „nõidus“ töötas, oli efekt juba ette kindel, kus see aga tööle ei hakanud – eelkõige, ma arvan, tagumistes ridades, kus detailidest ning seetõttu ka õhustikust ja kohalolekutundest, sellest samast eelmainitud immanentsist, puudu jäi –, seal võis kandvaks muljeks olla pigem ränkraske rühmamise painajalikkus, mis, olgem ausad, oligi üks lavastuse põhilisi, ka „ajaloolisi“ motiive. Vaataja asukoht oli mitmeski mõttes kriitilise tähtsusega. Esiridades istujaile, kes

olid sisuliselt Jalaka loodud „teise maailma“ sees, avanes küllap lummas vaade, millele grimm, kostüümid ja muud detailid veel omalt poolt värvi juurde andsid. Teine aspekt, mis soosis pigem saali keskel istujaid, oli kvadrofooniline heli. Jällegi suurepärase efekt, kuid kuna kõik sõltub asendist ja kaugusest kõlari suhtes, õnnistab see vaatajaid valikuliselt. Näiteks kogu aeg kukla tagant üht tüüpi soolosis üldnivoost märksa tugevamalt krae vahele saada on küllaltki tüütu.

Loomulikult ei saa vaataja asukohast sõltuvat kriitikat absolutiseerida ega väga tõsiselt võtta, ka pole selles midagi sellist, mida tegijad ise juba niigi ei teaks. Küsimusi tekitas aga lavastuse seos Tormise/rahva lauludega Kaljuste seades. Kohati olin isegi üllatunud, kui lõdvalt lavastus muusikaga haakus. Suhestus see eelkõige sisulis-sõnalisel tasandil, samas, huvitavusele optimeeritud heliriba olnukski ehk ennatlik oodata. Tegelikult tõusis küsimus muidugi teistpidi: millele oli optimeeritud muusika „visuaalriba“? Ilmselt mitte huvitavusele, pigem sümboolsele ajaloo, mille vahenditeks olid loits, müüt ja vihjamisi ehk ka „muudetud teadvuses seisund“. Neis kolmes punktis nõustus Jalaka lavastus Tormise muusikale vastu tulema, neist lähtudes oma visuaalset käsitlust üles ehitama. Loomulikult polnud lavastus ei dramaturgia-ega ka loo- või narratiivipõhine. Algne ettekäane – eesti ballaadid, lood – oli mõttetu ballast, mis lavastusele midagi juurde ei andnud, pigem vastupidi. Vahetult töötas etendus kujundite voo, sisult aga sümboolite tasandil; ja kui veel üldistada, siis oli selles ajaloo paratamatust sümboolsusest tõukudes loodud täissümboolne ajalugu, mis etendati totaalseks ja kõikehõlmavaks narratiiviks *new-age*’i kastmes. Kõik need eelmainitud vahendid (lause vajadustest lähtuvalt lubage seda loetelu juba meelevaldselt



Tõnu Tamme fotod

Taavi Eelmaa „Eesti ballaadides“.

laiendada) – müüt, loits, paranormia, esoteerika, muudetud teadvuseseisund jne – on valdkonnad, mida *new age* oma ühtsusetootluses kiivalt haldab. Mis puutub regivärsi seostesse „muudetud teadvuseseisundiga“, siis on need muidugi ilmsed – milleks muuks kui pilve minekuks neid tarvitatigi; kordused, monotoonsus, loits, šamaanitrumm jne on oma eesmärkidelt läbipaistvad, kuid Tormise eripära seisneb eesti koorimuu sika sidumises selle pilvealuse strateegiaga, viimase püha (religioosne kogemus põhineb teatavasti muudetud teadvuseseisundil) eesmärki järgimata, vaid kasutades seda lihtsalt ära oma kunstiliste kompositsioonide mõjuvuse huvides. Mingis mõttes võib isegi öelda, et need kompositsioonid on liiga kunstilised selleks, et piisavalt mõjuda; koorimuu sika, nagu kunstil üleüldse, on inettuid konventsioone, mis hakkavad saboteerima nende ette seatud eesmarke.

Ka Tõnu Kaljuste seaded sisaldasid suurepäraseid leide, näiteks kohatised lainetavad elektroonilised bassid, mis heliregistrilt laiendades haakusid ka re-

givaräsi eelmainitud taotlusega. Jalakas tegi omalt poolt peaaegu kõik, et sellele iidsele traditsioonile vastu tulla, ja valitud suund oli õige, kuid selle järgimiseks pidi ta leiutama uue keele, mis oli kohati ebatarvilikuga, nagu ajalugu, narratiivid, etenduse pikkus, üle koorimatud, mõnes osas ülepingutatud ja kunstlik, seetõttu ka ebaefektiivne. Peaaegu täielik alistumine rahva/Tormise „Eesti ballaadide“ rütmi- ja sisudiktadile pole Jalaka lavastusele just kasuks tulnud. Võib-olla on see kohatu märkus, aga institutsionaliseeritud sümbolitest kubisevale ajaloole eelistan ma mis tahes tundmatust; samas näib suund kujukundliku ja totaalse teatri, samuti rustikaalsuse poole olevat õige, nii nagu on oma taotlustelt huvitav (ja Eestis vist isegi ainulaadne) ka *new-age*-teater.

„EESTI BALLAADID“: VERDTARRETAV, TUNDELINE JA ÜLBE

EVI ARUJÄRV

Inimkuju hõljub keset eimidagit. Ta on seest tühi. Ta nahk on õhukene ja kuiv nagu herilasepesa või paber. Sellele on kirjutatud: EESTI BALLAADID.

Taavi Eelmaa

Tühjaks?

Taavi Eelmaa metafoorne kavalehekommentaar üritab vist vihjata Veljo Tormise „Eesti ballaadide“ uuslavastuse tähendusele ja sünniprotsessile. „Tühjaks tegemine“, et uuesti laadida – see on iga kultuuriparadigma saatus ja väljakutse. Pärast tühjaks saamist on mõnikord ka uus elu võimalik.

Suhtumine „juurtesse“ – pärimuskultuuri, nagu ka praeguseks juba vanamoodsasse ja mahakäinud „rahvuslikkuse“ paradigmasse – on eesti professionaalkultuuri lühikese, vaevalt üle sajandi kestnud eksisteerimisaja olnud vastuoluline, neurootiliselt tõmblevgi. Siin on vaheldunud romantiseerimine ja distantseerumine, poliitilise ärakasutamise ja (enese)eituse perioodid. Pärimuskultuur oli kroonukultuuri ametlik allikas nii esimeses Eesti vabariigis kui ka Vene okupatsiooni ajal. Politiseeritud, autoritaarne ja/või „etnograafiline rahvuslikkus“ tekitas mõlemal ajajärgul intellektuaalset vastuseisu. Ka üheksakümnendate aastate modernismi järelainetus (ikka veel „lõpetamata projekti“ lõpuleviimine) ning paralleelselt levivad postmodernsed hoiakud ja meelelahutusideoloogia võimas pealetung ei olnud pärimuskultuurile ja rahvuslik-

kusele soodsad. Veel üheksakümnendate aastate teise poole Eesti kultuuriajakirjanduses sümboliseerisid rahvuskultuuri „konnatiik“ ja „pähe keevitatud muhu süss“. Täna loetleb ajakirjandus võidukalt ja rahulolevalt eesti muusika, filmi, tantsukunsti ja teatri rahvusvahelisi auhindu. Hoolimata konkurentsi-võitlusest ja majandusprobleemidest on eesti kultuuri enesekirjeldus kuidagi vääriskam ja rahulikum. See ehk andis hoogu ka Veljo Tormise „internatsionaalse sisu ja rahvusliku vormi“ aegadel loodud kantaatballeti „Eesti ballaadid“ taaslavastamisele ja mõjutas selle vastuvõttu.

Kihiti.

1980. aastal XII olümpiamängude kultuuriprogrammi raames lavastatud „Eesti ballaadides“ vilgub erinevaid kultuurikihistusi. Selle tuumaks on pärimus: avatud vormiga runolaulu struktuurid ja veriseid lugusid jutustav märksa hilisem ballaad. Korrastavaks jõuks on mõned akadeemilis-professionaalsed kaanonid: tähendusstruktuuri kujundavad, moraliseerivad vahe- ja lõppkommentaariid (Ema kuju); sümfoonilised arendusvõtted – olukordi dramatiseerivad ja ilmestavad kõlakujundid ja orkestraalsed pingegradatsioonid.

Ballaadides laotub meie ette rida arhetüüpseid lugusid naisest tema keskses patriarhaalses elurollis – elu edasikandjana. Kahe esimese ballaadi juhtmõtteks on süti(tuse) ja eksimuse teema („Karske neuu“, „Eksinud neuu“). Järg-

nevates on seksuaalsus surmatoov jõud („Mehetapja”, „Naisetapja”). „Ballaadide” teises osas tuleb mängu üsna mõistatuslik (üleiniimliku ideaali, ideaalse otsimine?) „Kuldnaise” motiiv. Viimases ballaadis („Kalmuneiu”) on vastamisi elutung ja surma kõikvõimsus. Sellega saab kantaat eriti dramaatilise lõpetuse.

Ballaadide lood on enamasti verised. Ema kommentaarides ja teost läbivas saatusemotiivis kõlab sünge hoiatus ning valitseb lootusetus. Kummaline isegi, kuidas oli selline morbiidsus omas ajas aktsepteeritud. Ju vist lunastasid pessimismipatu mütoloogiline, muinasjutuline (seega ideoloogiliselt neutraalne ja soositud) algmaterjal ning noodsamad moraliseerivad vahepeatused ja „lõppsõna”. „Moraal” kõlab Tormise helikeeles ja kompositsioonis tõepoolest märksa võimukamalt, kui leebelt jutustav ballaad või veel vähem kiretu runoviis seda omal jõul edasi annaksid. Seda kehestavad nii ballaadide vahel kõlav Ema partii (epigraafid) kui ka orkestripartii dramaatilised ja traagilised aktendid.

Helilooja on teadvustanud teoses põimuvate stiilimaailmade suhteid: „Siin on vastuolu, mis tuleb ületada paratamatu kompromissiga: kunagine rahvalooming jõuab tänapäeval laiemalt rahvani kaasaegsete professionaalsete vahendajate kaudu. Niisiis tuli jälgida üheaegselt nii rahvalaulu struktuuri kui sümfoniilise käsitluse põhimõtteid.” (Veljo Tormis teose kommentaariks.)

Mai Murdmaa omaaegses lavastuses oligi esiplaanil „akadeemiline” stilisatsioon – dekoratiivne „etnograafilisus” lavapildis, täna pisut koomiliselt mõjuv kunstmuusikaline maneerlikkus esitusstiilis (professionaalsed vahendajad) ja moraliseeriv alge tähendustervikus.

Peeter Jalaka – Tõnu Kaljuste uuslavastus on „Eesti ballaadidest” moraali ja „akadeemiat” nii palju kui võimalik välja pesnud. See kannab praeguse de-

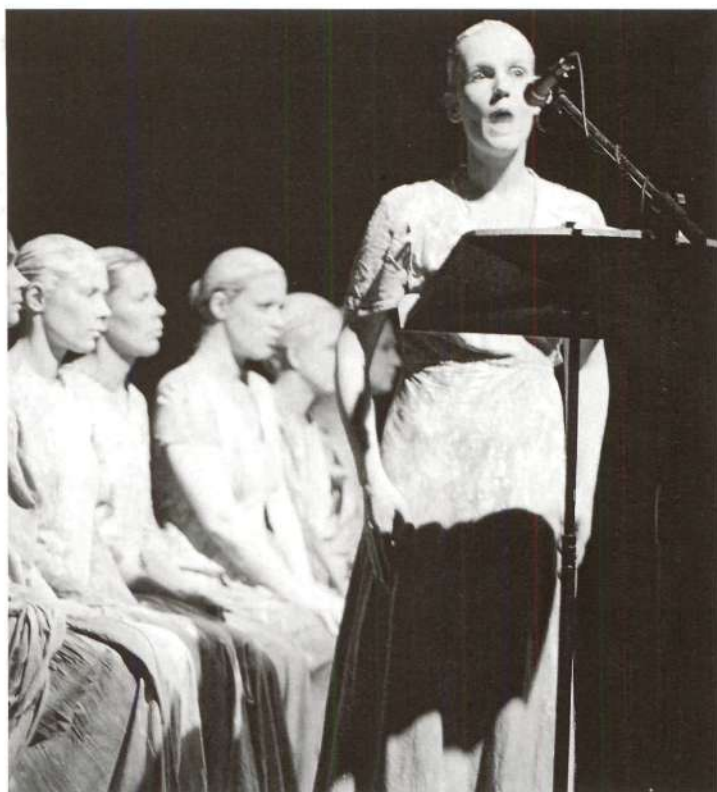
mokraatliku kultuurisituatsiooni märke. Lavastuse dominant väljendusvahendite skaalal on visuaalsus (pilt, „valmis” sümboolika, valgusatmosfäär). Ka muusikaline „lavastus” (vähemasti kuuldud lindivariant) rõhutab vahetuid, emotsionaalse mõjujõuga kõlaefekte – kulminatsioonide intensiivsust, pingegradatsioonid, akustilisi efekte. Tõsi-meelset, tähendusrikast moraliseerimist (vahekommentaarid, sümfoniseeritud helikeel) varjutavad ja leevendavad lavakeele tinglikkus ja ambivalentsus, must huumor ja ironiaga.

Silm on kuningas.

Võiks öelda, et „Eesti ballaadide” lavastuses kulgevad lavastuse pilt ja muusika nagu kaks paralleelset, üksnes naiivse illustratsiooni või assotsiatiivsuse teljel seotud sirget. Iga üksikut ballaadi mõtestab abstraktne pildikeel – sümbolkujude „eksponeerimine” ning koreograafiline lahendus. Samas kõnnivad kahejalgsed sümbolid läbi kogu lavastuse. Lavastuse lõpus täidab üsna stiihliste trajektoorige, aegluubis liikuv sümboltegelaste seltskond juba kogu lava.

Lavastuse pildikeel kasutab tugevaid, šokeerivaid, seksuaalsust eksponeerivaid märke (paljas inimkeha, hii-gelfallosega mees) ja visuaalseid eriefekte. Pildikeele intensiivsus kipub kohati muusikatki varjutama. Võiks öelda, et hierarhias pilt-muusika-sõna oli just sõna kõige nõrgemal positsioonil. Ikka pildisõnumi intensiivsuse tõttu. Mõnikord ka tehnilistel põhjustel: sõna ei saanud kuuldavaks.

Lõvv pilt ja eriefektid, üha uued „keskmist vaatajat” tabavad visuaalsed üllatused kompenseerivad üldist staatiikat. Ei ole kahtlust, et kohalikus kultuurikontekstis just kummalisusega rabaavad, eriefektina mõjuvad on ka lavastuse *butó*-tehnikal põhinevad aeglased, otsekui liigestest lahti liikumised. *Butó* kui



*Staatilised
pimedusest ilmuvad
inimkompositsioonid...*
Ka koor oli
„lavastatud“
sümbolitena –
isetute, heledasse
riietatud ja
kahvatuks
võõbatud
nägudega
kogudena,
nimetute
kujudena.

ida-lääne vaimne tehnika ja *butó*-tehnikal põhineva lavakeele märgistiku ilmsüütu lugemine on siiski kaks eri asja. Tundmatu saab seletuse tuntud asjade kaudu. Kohe lavastuse alguses (esimene ballaad) on „õudne“ tapastseen koos verd purskava ohvriga. Paha mehe (Sulevipoega-Kalevipoega) tulemises kolm korda, iga kord üha suuremana, lõpuks üleelusuurusena, hakkab mängima loojutustuse ja pildi naiivne sünkroonsus. Edaspidi figureerib laval hiigelsuur saatürlik võrgutajast meestegelane. Lavastuse üks võimsamaid kujundeid on selgelt folkloorse algupäraga kiikumistseen. Teises, samuti rahvausundiga seotud stseenis on kesksel kohal naise hiigeljuuksed ja nende sümboolne äralõikamine – primitiivne hingejõu ja auga seotud sümboolika. Rahvausundile ja rituaalidele viitavat sümboolikat on mujalgi: tule ääres seisvad naised, läbi-

valgustatud alakeha, (ilma)ratta kujund. Staatilised, pimedusest ilmuvad, üldistatud (kogumina, pesakonna kujul antud) inimkompositsioonid tuletavad meelde folkloorist inspireeritud kujutavkunsti klassikat – Kristjan Raua, Kaljo Põllu, Lembit Sarapuu tegelasi. Teose teises pooles toob helges tonaalsuses videopilt (loodushorison) uue visuaalse üllatuse, võtab pinge maha ja loob ballaadilikule pingekruvimisele uue stardipositsiooni. „Tegelased“ ja läbiv sümboolika on samad. Lavastuse viimane visuaalne üllatus põhineb lihtsal arvestusel – mis saab olla intensiivsem poris roomavatest alasti inimkehadest...?

Staatikat, nii „eriefektina“ pildis (aeglane *butó*-liikumine) kui ka lavastuse struktuuris („valmis“ sümbolkujude kasutamine, monotoonsed üldplaanid), on kiidetud ja laidatud. Miskipärast on

tunne, et kaemuslikku ja staatilist runolaulu oleksid suuremad liikumiskiirused isegi kahjustanud. Tempode mõneti suuremad kontrastid oleksid lavastust kindlasti ergastanud. Kui kõrvale jätta esiplaanil liikuva Aki Suzuki paratamatult eksootika märgina töötav nägu, siis üldiselt mõjus „laenatud“ *butó*-staatika „Eesti ballaadides“ ürgomasena, kaitses ja võimendades teose muusikalist põhiolemust.

Muusika kui lavastus.

„Ballaadide“ lavastuse puhul on kiidetud muusika ja lavapildi tasakaalu. Eraldi lindistatud orkestripartiid, *surround*-heli ja näitlejate ning akadeemilisest muusikatradsioonist väljaspool seisvate solistide kasutamine oli märk püüdest muusikatki uuesti „lavastada“. Regilaulu staatikat muutsid dünaamilisemaks mõned kiirendused ja heliefektid. Miks mitte. Kuigi Tormise orkestripartituur on niigi ülimalt huvitav – kui see detailselt kuuldavaks teha. Kuulajat ümbritseva „helide metsa“ idee tundub väga huvitav, kuid vähemasti allakirjutanu pingireas see küll sellisena ei toimunud. Ülemäärase helitugevuse tõttu muutus kõlapilt mõnikord häguseks, summutades teksti. Kiretult tõttav lindimasin, millelt kostsid koori- ja orkestripartiid, pärssis ajuti ka rahvalaulu elusat kulgemist soolodes.

Et lavastuse pildikeel on atraktiivne, et surma ja seksuaalsuse sümbolid igal juhul kohale jõuavad, siis võib muidugi ka väita, et tekstist pole asja, et üks eksootika puha – nagonii mõjub vana runolaual nii väliskuulajale kui ka eestlasele maagilise „loitsuna“, olgu keel mis tahes. Sõna roll kõlapildis on valiku ja lavastuskontseptsiooni küsimus. Kui seda rolli muudab tehnika või juhus, on halvem.

Näitlejate, laste, vanamuusika ja pärimusmuusika esitajate kasutamine lavastuses näitas püüdu lahti saada aka-

deemilise, ooperliku häälekooli muusikat märgistavatest mõjudest. Püüdlus oli enesestmõistetav, kuid tulemus erinev, sõltudes üksikute inimeste muusikakogemusest ja hääleomadustest. Muidugi on näitleja „rikutud“ kutseliste lauljate kõrval üldiselt „puhas leht“, kuid ikkagi on ta ka tänase linna- ja professionaalkultuuri osa. Nimesid nimetamata – mõni näitleja püüdis intuiivselt „ilusti“ laulda. Mõnel jäi hääle võimsusest puudu. „Puhtast lehest“ üksi ei aita. Tulemus ei sõltu sellest, kuidas keegi ei laula, vaid sellest, kuidas ta laulab.

Võib tunduda, et primitiivset, eksistentsiaalset „ürgmaailma“ „näitava“ lavastuse juurde sobivad kõige paremini rahvalaulikute ehedad, ilustamata hääled. Selle vastu räägib tõsiasi, et õige rahvalaulik ei dramatiseeri esitust, Tormise „Ballaadid“ aga on dramaatiline ja juba partituuris võimsalt „lavastatud“ teos. See nõuab järeldusi ka intoneerimises.

Tundub, et üldiselt oli solistide puhul parim „keskmine variant“: aktiivse muusikakogemusega laulja, kes rohkem või vähem tunneb rahvamuusika esitustradsiooni, kuid tunnetab piisavalt ka oma häält ja valdab artistlikke-retoorilisi esitusvõtteid. Miskipärast tulevad esmajoones mehed meelde: runolauluga loomulikult kokku sobiv (kuigi kohati natuke ebakindel) Priit Pedajas ja dramaatilised ning täpsed (ehk siiski ka pisut ülemäära lihvitud, maneerlikud) vennad (Jaak, Mart ja Ants) Johansonid. Täiesti sobiv oli ka „elukutseline“ Toomas Tohert. Naishäältel olid väga head Kadri Hunt ja Iris Oja. Tõsi, lavalt kõlanud laste hääled mõjusid just oma ilmsüütusega, kuid ilmselt oleks siingi „teadlikum“ esitus kasuks tulnud.

Häälekool ei ole paha, kui see hõlmab avaramat stiiliskaalat. Tegelikult on ju meie kooritraditsioonis viimastel aastakümnetel just Tormise laule laul-

des välja arendatud väga täpne ja võimas rahvalaulu(line) esitusstiil, mis loomulikult viisil sünteesib rahvalaulu ja kunstmuusika esitusvõtteid, tuues esile iga üksiklaulja eripära ja säilitades ning võimendades arhailist koloriiti. Kujutlen „Ballaadide“ lavastuses mõnda Tormise rahvalaulutöötusi laulnud kammerkoori tumedat värvirikast naishäält. Aga ju neid leidub mujalgi.

Oli olemas.

Veri, pori ja alasti keha – see on inimese eksistentsiaalne olek siin ilmas. Paljud rõõmustasidki, tundes ära, et vana (kultuuri)poliitilise tagapõhjaga „etnograafia“ asemel (Tormis – „rahvuslik“ helilooja) on lavastuses esile toodud (apoliitiliste) üldnimilike universaalide maailm. Lähemalt vaadates on lavastuses muidugi ka teatud liiki „universaalide“ eelistamisel (täendusstruktuur) ja vormistamisel (väljendusvahendid) kultuuripoliitilise situatsiooni jõujooned sees. Jalaka lavastus on tänapäevases mõttes rahvalik, laenab

meedialt ja populaarkultuurist. Folkloorse *horror*'i kõrval leidub siin laene õudusjuttude ja õudusfilmide klassikast. *Butó*-liikumine muudab kogu tegelaskonna valesti kokku pandud Frankensteinide sarnaseks. Pimedus, veri ja pori; alasti kehad, hallikasroheline laibakarva grimm jms assotsieeruvad Hollywoodi õudus- ja *action*-filmidega. Lõpuks integreeruvad kodukäijad, vaimud, kollid ja Frankensteinid. Kalmuliste teekonda Sootaga küüni seinte vahelt pimedasse augustiõhtusse (tagasi loodusesse) ääristavad rohelised tuled kannavad spirituaalset tähendust, aga meenutavad ka lennuki stardirada – seda, mis viib paradiisi või parematele jahimaadele, välja konnatiigist ja porimülkast. Uus või vana mütoloogia – vahet pole.

Nagu Tormise teos ette näeb, tuletab „Eesti ballaadide“ uuslavastus surelikele meelde, et surm ja sugutung on tõised asjad. Seda sisendavad eriti veenvalt õudusfilmi atmosfäär ja košmaarselt eksponeeritud seksuaalsus. Aga sa-



„Eesti balladide“
tegelaskond.
Soorinna küün,
august, 2004.

mas lavastuses oli ka väike konnatiik, kust ajuti Rodini mõtleja poosis mehike viimse hetkeni kala õngitses ja zombidest seltskond mõnel pingehetkel sulistamas käis. „Parempoolne“ õng vist? EstOnia konnatiik? Veel kõndis läbi kogu lavastuse ka lavastaja Peeter Jalaka isiklik ja püsiv hingeline košmaar – mees kui pealtnäha seksistlik monst- rum, aga tegelikult õnnetu hing, kellele hüsteeriline ohver-naine lõpuks niikui- nii „ära teeb“. Kuigi ballaadides on esi- plaanil naise ohvrisaatus, toob lavastus number kaks esile ka meheliku libiido traagika: olles ilmaratta vägev käivitaja, on see ka alandav piinaratas, samuti nagu naise elukandja rollgi.

Provokatsiooniliste lavakujundite ja narkissoslike vihjete pärast võiks Jalakat ühtaegu nii kultuuripopulismis kui ka salakeeles kõnelemises süüdistada. Tei- sest küljest lunastab lavastuse välja just seesama ambivalentsus – ühtaegu nii ülbe kui ka tundeline suhtumine Tormi- se monumentaalsesse lugulaulu. Lõp- pude lõpuks on ironiline ambivalent-

sus ka kõige täpsem ja ausam, isegi kui- dagi südantsoojendav elutunne. Täna ja üleüldse.

Nende helgete mõtete kaunistuseks sobib kõige lõpuks ka üks nurjatu mõte. Seoses lavastuse puhul kõlanud üldrah- valiku juubeldusega kujutan ette, et rah- vuskultuurilise märgistusega lavatükk väärriks laia avalikkust, massilisi ühis- külastusi. Nagu alles hiljuti „Nimed marmortahvlil“. Et tuleksid koolilapsed ja pensionärid, kaitsevaelased ja kodu- perenaised. Koorilaulu, Ernesaksa ja isamaa ilu austajad... Just siit, isamaa ilu juurest edasi, on riskantne mõelda. Naer ja õud tulevad peale, mõeldes Ja- laka pildikeele julgematele ja kaunima- tele kohtadele. Aga üldiselt ei muuda see asja. Mõeldes muusikalavastuste üldpildile, pole kahtlust: „Eesti ballaa- dides“ oli üks võrdlemisi varjusurmas asi – originaalne lavastus – üle hulga aja olemas. Mõne kohendusega saab seda veelgi paremaks timmida.



Tõnu Tamme fotod

BALLAADID PIMEDUSEST: MÕTISKLUSI „EESTI BALLAADIDEST“ SOORINNA KÜÜNIS

HEILI EINASTO

Alguses on pimedus. Pimeduses ei ole aega, minevikku ega tulevikku, on vaid igikestev olevik. Pimedus viitab keelatlule, tabude väljale, mis on valgusest välja tõrjutud, kuid mis kõigele vaatamata on niisama elav nagu see, mis valguses ja avalikkuse ees. Pimedus seob Tormise „Eesti ballaadid“ ja Jaapanis sündinud *butô*'d. Pimedas ruumis saavad kokku ja sulanduvad üheks traditsioon ja avangardistlik eksperiment.

Tumedad on need lood, mis sünnivad ses pimeduses, lood muusikas, sõnas ja liikumises, lood alateadvuse uurimata hoovusest, keelatud valdkondadest, müütidest. Ühelt poolt on need lood inimestest, kel isegi on nimed (Maret, Annus, Peeter, Meeli, Toomas), teisalt aga puudub neil nimedel konkreetne nägu ja isiksus, nad on pigem tüübid. Nii võib neid lugusid vaadata ka kui lugusid kirgedest ja tegudest, millele nimi annab vaid ehk lisavärvinu ja pisut kindla piiri, jäädes samas ikkagi võrdlemisi nõrgalt motiveerituks. Inimeste lugudega paralleelselt, nende lugude sees hargneb ka lugu kosmosest ja loodusest.

Tegemist on kolme tasandiga: esiteks helid ja muusika, teiseks verbaalsed tekstid ja kolmandaks lavastus, mis ühelt poolt toimivad kõik ühel ajal ühes ja samas ruumis, teisalt aga edastavad oma, teisega vahetult seostumatut sõnumit. Igal tasandil on oma allhoovused, kihistused ja tähendusväljad. Raske öelda, mis hakkab siis kõlama, kui tekstist üldse aru ei saa ja inimhäälel on vaid üks

osa orkestrist – sõnade mõistjal tekib kindlasti etendusest teistsugune pilt kui sellel, kes tekstist aru ei saa.

Oma artiklis keskendun eelkõige sõnale ja liikumisele, kuigi helid tundusid mulle kõige mõjuvamatena ja lugusid liikumapanevate jõududena. Helide analüüsi jätan siiski selle valdkonna asjatundjate hooleks ja mõtisklen sellest, mis mulle kodusem, mida söandan pimedusest valguse kätte tuua.

Tekst koosneb järgmistest ballaadidest: „Proloog“ ehk „Tütarde tapja“, „Karske neiu“ ehk „Suisa suud“, „Eksinud neiu“ ehk „Mareta laps“, „Mehetapja“ ehk „Laevahukk“, „Naisetapja“ ehk „Tooma laul“, „Kuldnaime“ ja „Kalmuneiu“, mida seovad n-õ ema lauldud vahelõigud. Peale „Kuldnaime“ on kõik lood surmast, täpsemalt tapmisest. Kusjuures need pole kangelaslikud tapmised, kus kahe vägilase vahel toimunud jõuproovis langeb nõrgem, vaid luhtumisest ja ebaõnnest sündinud tapmised. Ja kuigi „Kuldnaimes“ ei tapeta kedagi, on ka see lugu tegelikult läbikukkumisest, lootuste luhtumisest – soovides luua endale n-õ ideaalnaist (või imelist jumalannat, keda kummardada), avastab tegija, et see on külm ja tundetu – teisisõnu, ei suuda olla lootuste kõrgusel, ei suuda asendada seda 'päris' suhet, olgu see suhe siis suhe vastassugupoolega või jumalusega. Teistes lugudes on läbikukkumise 'palgaks' surm. Ema viib üleauruseks osutuvad tütrede „tedreks tee äärde“ – me ei tea, kas see on tema vaba valik või on see

Jaapani
koreograaf ja
butô-tantsu
viljeleja
Aki Suzuki.
Naise seisundid
ja meeleolu-
kõikumised toob
ta esile oma keha
hõljumistes,
kangestuses ja
madalas,
kõverdunud
põlvedega
kõnnis...



väljast peale surutud sundus soovimatutest suudest lahti saada (kusjuures är gem unustagem, et need pole soovimatud lapsed, vaid just tütred, ehk teisiti väljendades – tulevased sünnitajad on vähem hinnas kui tulevased tapjad). Aga soovimatud suud ei teki iseenesest ega piisa selleks ka üksnes ema soovist, nende taga on nurjunud inimsuhted, äpardunud viljakuse piiramine, untsus sugupool. Kui aga asja looduse poolt vaadata, siis loodus „raiskab“ alati, ta sünnitab rohkelt, sest naganii on suurem hulk määratud surema, toiduks teistele olenditele või väetiseks mullale. Vähesed saavad suguküpsaks ja veel vähesemad elavad „loomuliku lõpuni“, selline on „emakese“ looduse meeldetuletus.

Pimedusest hakkab kumama valgust, kuhu ilmuvad näod ja pisut tontlikuna mõjuvad kujud. Ja siis ilmub miski, mida võiks nimetada emakojaks, kus aeglaselt liigutab end loode. Aeglane on tema areng üksikust rakust tervikliku olendini; aeglaselt kompab ta keskkonda enda ümber; aeglane ja vaevaline on tema teekond turvalisest pimedusest ohtlikku valgusse. Aeglaselt liiguvad pimeduses valged tontlikud kujud, samuti mitte selgepiirilised inimesed, pigem hinged, kes otsivad kehasid, kus muutuda konkreetseiks. Ja siis surra.

Esmapilgul võib tunduda veider näha „Karske neiu“ ebaõnnestumist. Õnnestub ju selles loos metsa läinud neiu oma „au“ hoida ja tüütü kabistaja noaga kahjutuks teha. Kuid teiselt poolt – kas

ei ole selleski luhtumist, vastastikuse lähenemise, tüheks saamise võimaluse, uue elu loomise ebaõnnestumist. Näeme teineteisele liginemist, kusjuures teineteise poole liikumise tee pikkus ja „kangelane“ kasvavad iga jutustuse esitusega (neid on rahvajutule omaselt kolm), lõpuks on kalletungija neiust kaks korda suurem. Äpardumisi „loodus“ ja elu ei salli, väits neiu käes leiab mehe rinna ja veri purskub sealt kui pritsist. Ei midagi õilsat ega liigutavat, pigem õudne.

„Eksinud neiu“ on äpardusi täis: esmalt jääb Mareta, kõreta neidu, „naiseks naitematta“, siis jääb ta Annusest, Saare saksa pojast, käima peale ja „laseb lapse lepikusse“ (nagu Annus soovitas), aga erinevalt proloogi Emast ei jää tema laps mitte sinna tedreks, vaid Madli, „see madala vaimu“, leiab lapse ja asi tuleb avalikuks, salgamistele vaatamata. Kuid lavastus annab sellele õndumiste jadale täiendava mõõtme: Annuse kiikumises on seda seksuaalse nautimist ja võimu (ja kiikumine ning kõrge tõsted on pal-

judes kultuurides viljakusmaagiaga seotud), mida tekstis ei ole; ümarat eset hoides kägaras kogu viitab naise hingeseisundile pärast naudinguööd, pimedusele tema hinges. Laval hämaruses vargsi liikuvad kujud on kui nähtamatu, kujuta jõud, millest kasvavad välja erinevad hingeseisundid ja meeolud, mõtted ja teod.

„Mehetapja“ on lugu naisest, kes pulmaööl tapab oma mehe, põgeneb ja lõpuks ka ise ennast hävitab. Loo tagamaad jäävad hämaraks, naise seisund ja meeolukõikumised seevastu mitte – Aki Suzuki toob need esile oma keha hõljumistes, kangestuses ja madalas, kõverdunud põlvedega kõnnis ning pidevalt teisenevas ilmes. Samas ei ole see liikumine kordagi üheselt mõistetav, ei illustreeri teksti, näol ei peegeldu mitte tavamõistes emotsioonid, vaid pimeduse varjud ja virvendused; nähtamatu, kuid aimatavad oiged. *Butó*'le nii iseloomulik allapoole suunurkadega grimass või poolavatud huuled ei räägi millestki konkreetsest, vaid teevad näh-

Aki Suzuki näol ei peegeldu mitte tavamõistes emotsioonid, vaid pimeduse varjud ja virvendused; nähtamatud, kuid varjatud oiged. *Butó*'le nii iseloomulik allapoole suunurkadega grimass või poolavatud huuled ei räägi millestki konkreetsest...



tavaks ja toovad valguse kätte need pimeduse sünnitised, millel pole nime ega kuju. Nad on äratuntavad, kuid neid ei saa sõnadesse valada ega kujusse vormida. Just nii nagu kiige õtsumist saab tajuda, kuid mitte kirjeldada.

„Naisetapja“ on jällegi lugu, mis esmapilgul tundub lihtne: mees abiellub, tüdineb siis oma viljakast naisest, palkab mõrtsuka, kes naise tapab ja loo avalikuks tulekul seda kahetseb. On motiiv, on tegu ja on tulemus. See on lugu, kus hinnatud pole mitte naise viljakas keha, vaid naise seksuaalselt ahvatlev, infertiilne keha – loo algul näeme laval kõrguvat rasedat naist, kelle kõhu mees oma pika, terava falloosega penetreerib. Tüdimus naisest tuleneb tema viljakusest, sellest, et ta kaotab oma seksuaalse tõmbe ja ahvatluse. Tooma mõtted on niisama rahutud kui valkjashallid kujud, kes erinevalt kõikidest teistest osadest liiguvad jõuliste keskkeha kokkütõmmetega (mitte aeglaselt ujudes), käsi tiibadena välja sirutades. Lugu jutustav hääl, pimedus, leegitsevad tuled ja hüp-

levalt liikuvad kehad tekitavad ängistuse, milles on raske hingata, õhk on täis vägivalda ja ahistust, mida ei leevenda ka Tooma kahetsus, leegitsev ratas ega falloos, mis tuhastuvad pimedusse ja vaikusse, jättes meid üksi oma tajude ja teadvuse varjatud hoovustega.

Ainus lugu, kus pole kirgi ega surma, on „Kuldnaime“. Loos puudub ka naine, on vaid naise ideaal, ja loost saadav teadmine, et elada saab vaid reaalse naisega, sest „ei see kuld mõistnud juua ega hõbeda süüa“. Ka lavastuses on selle loo käsitus teistest erinev: videoprojektsioonid sujuvalt muutuvad taevast, mille eri ilmed – pilvisus, vikerkaar, selge, õhtune – lubavad pärast „Naisetapja“ intensiivsust pisut hinge tõmmata, enne kui „Kalmuneiu“ pinget jälle üles kruvib.

„Kalmuneiu“ on „Ballaadide“ pikim lugu; esimene, milles avaneb mõõde ka teispoolsesse maailma. „Peeter peeni poisikene“ astub pimedusest välja, pea õlgade vahel, kühmus ja kõssis, aga kalmulistega kaupa on küll valmis tegema,

Valguse kätte tuuakse need pimeduse sünnitised, millel pole nime ega kuju...



Tõnu Tamme fotod

põlvitades maha ja surudes sõrme sügavale mulda, ikka intensiivsemalt ja ägedamalt, seda justkui sugutades ja viljastades. Kūhmus olek kaob kosja sõites, veendumuses, et teispoolset maailma õnnestus tüssata ja senine edu jätkub. Mõrsjast näeme algul vaid ta kogu ja pikki lahtisi, vooresele ja ilule viitavaid voogavaid juukseid. Ta istub kivil, põlved koos, nägu varjatud — pole tal ju selles loos nimegi, sest mis tähtsust on tema isikul või nimel, tähtis on tema seisund ja vara. Tema ja Tooma suhted on antud kiige kaudu, kuhu mõrsja, jalad paljad, end algul istuma sätib, pidevalt juukseid kohendades. Kord istub too mõrsja kiiges kui günekoloogitoolis, siis sätib end kiigele kõhuli, justkui lastes end „võtta“ tagantpoolt, ta on kui kaltsunukk, tal puudub oma tahe. Ja kogu selle kiikumise ajal „ärpleb“ Toomas kalmulistega, üritades neile pakkuda kõike muud kui seda, mida lubas — nimelt võtta kalmust naine. Aga kalmulised — ebamäärastes üripides, laiali lahtiste juustega poolpaljad valged kehad — ei lase end Tooma pakutavast eksitada ja nii jõuabki Toomas koju kalmuneiuaga, kurtes emale oma kurba (loe: rumalusest ja ahnusest tekkinud) saatust. Elu on kaotanud oma mõtte, aga elu ei lõpe, vaid avaneb hoopis teise mõõtmesse.

Kõikide nende nurjumiste kõrval¹ on aga suur õnnestumine — etendus tervikuna, mis on suur kordaminek, seda nii muusikaliselt kui ka lavastuslikult. Nii nagu eesti rahvamuusika on kasutanud Veljo Tormist, on *butó* kasutanud Aki Suzukit ja Peeter Jalakat ning tulemuseks on teineteist pidevalt täiendav heli ja pilt, mis tekitab rohkem seoseid, kui siia kirja pandud (kirjutatu on see osa, millele ma suutsin leida mingigi sõnalise vaste). Mõlemad (nii heli kui pilt) on minimalistlikud, kuid sellest miinimumist on välja võetud maksimum, see elab ja sünnitab. Nii nagu Tormise muusika ei illustreeri lugusid, vaid

lisab neile värvi, nii ei ole ka liikumine ja muu lavastuslik materjal jutustuse teenistuses ega kujuta neid pildiliselt, vaid loob seoseid ja kutsub esile assotsiatsioone. Nõnda luuakse mütoloogiline aeg, kus kehtib vaid „praegu“; see on meditatsioon, milles mängitakse tühjuse ja vormi, valguse ja varju, ilu ja inetusega. Suurt osa liikumist ei näe, sest see ei olegi alati väliselt nähtav, aga see on alati somaatilisel tajutav, mõjudes pigem lihastele ja närvidele kui nägemis- ja kuulmismeelele.

„Eesti ballaade“ seob süžeeliselt ja mõtteliselt e m a — see, kes on enne meid ja kes seob meid elu ja olemise ahelaga, maa ja maise kehaga, selle naudin-gute, võimu ja nõrkustega. Ei e m a ega e l u ise ole täiuslikud, kuid just see ebatäiuslikkus on vahend armastuse, andestuse, sallivuse õppimiseks ning oma keha ja elu mõistmiseks ja tunnustamiseks. Nii emas kui ka elus võivad koos esineda vastandid ja leida lepitust ning mõistmist. Pimedusse ilmub valgus, küün avaneb mõõtmatusse õhe, tuli kõrvetab ära nurjumiste nõrdimuse ja põletab tuhaks tühisuse. Alateadvuse tumedad kihid jõuavad teadvusse ja toovad selgust ja jõudu. Jõudu näha ka kõige suuremas pimeduses valguse hõõguvat täppi.

¹ Üks ebaõnnestumine on minu arvates selles jadas veel — kavaleht. Ei ole seal korrallikult ära toodud, mida ja kes esitab (ka ballaadid on esitatud kujul „viiside allikad“, mis tekitab vaid 'müra', Taavi Eelmaa tekst ei anna samuti etendusele midagi juurde. Samuti jääb segaseks lavastaja ja koreograafi piir või nende tööde jagunemine. Kokku võttes, kavaleht on pigem eksitav kui abistav.

HARJUNUD SEEBIOOPERIGA — AMICI WHATEVER

BERK VAHER

„Armastame ooperit“. Esinejad: ooperiansambel „Amici Forever“ koosseisus Jo Appleby (sopran, Suurbritannia), Tsakane Valentine (sopran, Lõuna-Aafrika Vabariik), Geoff Sewell (tenor, Uus-Meremaa), David Habbin (tenor, Suurbritannia), Nick Garrett (bassbariton, Suurbritannia); „Vanemuise“ sümfooniaorkester. Dirigent Tarmo Leinatamm.

14. augustil Tartu laululaval.

Raske on kirjutada millestki, mille kohta suurem osa oleks justkui ära öeldud. Vahel lausa nii, et ütleja ei mõelnudki konkreetset s e l l e s t r ä ä k i d a . Aga kultuuris on vist üha rohkem teemasid, mis ammenduvad justkui isenesest ja riivamisi, kui diskussioon käib hoopis millegi muu üle. Kuidas ja miks? Need on retoorilised küsimused.

Mida olulist on juba öeldud ansambli „Amici Forever“ kohta?

„Amici Foreveri“ kontserdikava teatab, et kõnealusesse viisikusse kuuluvad „klassikalise ooperilauljakoolitusega noored solistid, kellest moodustati ansambel, mis oma välise imago, turundus- ning tegutsemispõhimõtete poolest vastab tüüpilisele maailmavallutuslike ambitsioonidega popansamblile“. Järgnev töövõtude loetelu kinnitab, et ambitsioonid on juba tubliil määral täitunud.

Erkki Luuk kirjutab „Jesus Christ Superstari“ lavastusest, aga võiks sama hästi kirjutada ka „Amici Foreverist“: „...olen veendunud, et hinnata rahvalikku meelelahutust esteetilise kriteeriumi alusel on mõlema, nii meelelahutuse kui ka eelnimetatud kriteeriumi suhtes

sügavalt ebaõiglane. Mõlemal on oma sügav ja ainuline väärtus, mis on paraku sageli ühildamatud. Kõnealuse lavastuse puhul kindlasti. Et teile seda selgitada, võiksime pisut üksikasjalisemalt hinnata, mis eristab JCSi „Ämmadeäiade“ laadis meelelahutusest. Erinevusi muidugi on. Nagu juba öeldud, on olulisim neist teatav „kõrgkultuuri“-retoorika kaitsekilp, mis JCSi paraku ümbritseb — ja millele pole vähimatki s i s u l i s t k a t e t . Siiski on sel mõned põhjused, nagu seotus auväärse ja meie kultuuri ruumis mingis spetsiifiliselt üldmõistetavas mõttes ka paratamatult s u u r i m a müüdiga ning mõned head (me)lood(iad).“ („Leiba ja Jeesust“, „Teater. Muusika. Kino“ 2004, nr 8, 9, lk 83.)

Asjakohane on siin tsiteerida ka Tõnis Kahut, kes vestab tollessamas „Teater. Muusika. Kino“ numbris popmuusika kunstipärastamisest: „...valdavalt oli kunst, mille kaudu popmuusika end elitaarsena määratleda laskis, selgelt kokku pandud klassikalise muusika idealidest lähtuvalt. Ja see vastas oma mitterahuldaval moel ära ka küsimused selle kohta, kuidas me popmuusikas tõsisuse ära tunneme. Näiteks aitas suurvormide — sümfooniate või ooperite — harrastamine sellele kaasa; samuti rütmiliste, tantsitavate aspektide mahasurumine ajatu „sügavuse“ nimel.“ (Lk 78.)

Juba nende tsitaatide vahel tekib dissonants. Kavateksti ja meedias ilmunud promomaterjali põhjal võib „Amici Forever“ ju tunduda näitena Luugi ja Kahu viidatule vastupidisest tendentsist: auväärse kõrgkultuuri õilsa laskumisena lihtrahva hulka, et kõnelda just noortele

arusaadavas keeles. „Amici” kontsert näitas siiski, et tegu on pigem tõesti pop-grupiga, kelle brändiks on too „kõrgkultuuri”-retoorika kaitsekilp”. Mitmed ooperiaariad olid inglise keelega „popifitseeritud”, popiklassika, nagu „Unchained Melody”, jällegi itaaliakeelseks „ülendatud”. Vaieldamatud hitid olid mõistagi kontserdi teises osas kõlanud Bizet’ „Carmeni” palad, mis suutsid nähtamatu eesriide lava ja publiku vahelt ka korraks kõrvale tõmmata.

Mitte et kontsert olnuks halb. Ma pole sel määral ooperigurmaan, et kuuldu piinlikkust oleks tekitanud, aga ka mitte nii suur keskvoolupopi fänn, et oleksin kontserti hakanud hindama pop-*show* kriteeriumide kohaselt. Ent vaatamata sellele, et mõned liikmed on tõesti päris noored, meenutas „Amici Forever” konservatiivsete lahutatud keskealiste hilitsetult vallatud flirti kusagil öölokaalis, mis küll püüdlukult markeerib noortepärasust, kuid alla kolmekümneseid ja kleidita-ülikonnata inimesi naljalt võõrustada ei taha. See flirt on piisavalt võluv, et mitte mõjuda naeruväärselt — ja küllalt kohmakas, et välistada ennast-unustavat kaasaalamist.

Ei imestaks niisiis, kui publiku hulgas olnuks rohkesti seebiooperite püsivaatajaid. Mitte odavate Ladina-Ameerika toodete fänne, vaid just „kvaliteetseepide” austajaskonda — neid, kes otsivad kõikjalt turvalist ja glamuurset pretensiooni tõsisusele/tõelisusele. Eelistavad liigkulukale ja -keerukale lauseliitarsusele kergesti saavutatavat eliidi-maigulist elatustaset kvaliteeti taotlevate toodete tarbimise kaudu. Kullatud ehted, krokodillinaha imitatsioon, ooperi moodi estraad.

See (enese!)iroomiline jutt ei ole mingil moel mõeldud „päris kõrgkultuuri” *wannabe*’de eest kaitsma. Kogu too „kõrgkultuuri”-ideoloogia ise ongi just eriti äärmuslikult tõusiklik kvaliteedi taotlemiseга rahuldumine kvaliteedi

enda asemel. Tunnetusele keskenduv kuulaja ei tõmba piire selle alusel, mis kuulub formaalselt ja traditsiooniliselt „süva” või „levi” leeri. Tal pole vajadust oma maitset kuidagi muust kõrgemale tõsta ja ära tarastada, sest see maitse on loomuldasa avatud, risoomne ja mittehierarhiline. Staatusle keskenduv kuulaja võib sellest vahetegemisest lausa isikliku ristisõja teha.

Ehk siis — „Amici” laadis *crossover*’it ei tule iseenesest karta ega kahetseda. See on ennekõike nii ooperis kui ka popis üksiti sisalduva staatusejano tagajärg. Ühtlasi on see kummaski kumuleeruva nõudlusülese pakkumise ümberpositsioneerimine mõõdukaks „teiseks” — popifännid tahavad aeg-ajalt „ära käia” süvas, ooperifännid levis. Seejuures ei ole *crossover* sugugi läbinisti immuunne inspiratsioonile (Nigel Kennedy!).

Mis „Amici Foreveri” puhul siiski võiks natuke muret teha, oli just too eespool mainitud seebiooperi efekt ja ka „nähtamatu eesriie”, mis ei tulenenud siiski vist täienisti esinejate eneste meetodikast ega ka külmavõitu ilmast. Kontserdi esimeses osas jäi publik ikka päris leigeks. Ka teises osas suurenenud kaasaalamine jõudis lõpuks uuesti raugeda — tundus, et püstiaplaus tuli paljudelt pigem vajadusest asendit muuta kui siirast joovastusest, ja ilmselt ei oodanud kaugeltki mitte kõik lisalugu. Ent kava viimase palana kõlanud Mickey Newbury „American Trilogy” oli ometigi kogu kontserdi huvitavaim esitus! Mine võta siis kinni, kas väsis publik ära sellest veidi keerukamast ülesandest või eelmistest lugudest, mis olid liigagi kindla peale ette antud...

Mingit isikupära „Amici Foreveri” vokalistidel paraku ju polnud. Treenitud, koolitatud, normi järgi sisse töötatud hääled. Mis tahes kõrvalekaldumine valmistallatud rajalt oli põhjustatud varasügisest lödinast. Hääli komistas põneva alternatiivi otsa, kuid taastas



Foto „Eesti Kontserdi” kogust

Ooperiansambel „Amici Forever” – klassikaline lauljakoolitus, hea välimus, eeskujulik turundus. Ooperiaariad inglise keelega „popifitseeritud”, popiklassika itaaliakeelseks „ülendatud”.

kähku tasakaalu ja jätkas häirimatult teed. Märkmed, mis mul õnnestus kontserdil palade vokaalse esituse kohta kirja panna, tunduvad praegu täiesti mittemidagiütlevad. Ma ei suuda isegi enam meenutada, kes täpselt mida esitas. Mäletan, et kõigi viie kooslaulmine oli kohati erakordselt ilus kuulata, aga seegi ei jätnud kestvart muljet. Teised ilud on selle mälust kustutanud.

See aga ongi lõpuks loomulik vahe tegeliku kvaliteedi ja kvaliteedi taotlemise vahel – kvaliteet seisneb asendamatuses; pelk kvaliteedi taotlemine just asendatavuses. Kui hakata kinni õhtu pealkirjast „Armastame ooperit”, siis see on ka vahe armastuse ja kiindumuse (või isegi harjumuse) vahel. Muidugi on need meie keskealised flirtitjad seal öölokaalis harjunud kvaliteeti (ja küllap armastustki) mõistma kui midagi ideaalselt ootustele vastavat (et mitte öelda – harjumuspärast), kuid põhjapaneva erinevuse sõnastab taas oma „Jesus Christ Superstari” arvustuses Erkki Luuk: „...esteetiliselt tähendusväärtust omab eelkõige see, mida me veel ei tea, st mis-

ki, mis on nii uus, et seda kas esmakordselt või alles esimesi kordi ära tuntakse, või koguni veel nii uus, et seda ära ei tuntagi, vaid üksnes sügaval enda sees „näha” kui valmisolekut mingiks uueks äratundmiseks. See viimane – valmisolek, ootus millekski – defineerib „kunstilist imet” minu arvates kõige paremini; miski, milles sisalduv lubadus on nii suur, et näib lubavat juba peaaegu kõike (ja lubatu paistab olevat täiesti käeulatuses), samas kui aju on ägedalt ametis nende erinevate tähenduste „läbivaatamisega”, mis lubaduses sisalduda võiksid.”

„Amici Foreveri” esinemise ajal erilist armastust õhus tunda ei olnud – harjumuslikku rahulolu mõneti küll. Ja need, mis ragisesid, olid vist ikka kaela-lülid ja mitte ajud. Ent küllap tuleks siiski rõõmustada, et nii paljud eestlased said enda arvates osa kultuurist, taotlesid kvaliteeti ja eristusid „Ämmade-äiade” publikust. Läbi sügistuva hämaruse hahetasid kojuminejaile järele lau-lupeost kaarele jäänud vikerkaarvärvilised haakristid.

TUBIN PEALINNAS, OISTRAHH SUVEPEALINNAS

„Eduard Tubin ja tema aeg” (Tallinn, juuni 2004) ja David Oistrachhi festival (Pärnu, juuli 2004)

TOOMAS VELMET

Kui iga-aastase rahvusvahelise festivali „Eduard Tubin ja tema aeg” avakontsert toimus 28. mail, siis pressikonverents ja „eel-avakontsert” 20. mail. Neeme Järvi nimelise („Volvo”) noore interpreedi preemia (50 000 Rootsi krooni) üleandmise puhul toimus festivali eel suur eesti noorte interpretide galakontsert „Tubiniana”, kus oma karjääri alustavad tippsolistid Sigrid Kuulmann-Martin, Mikk Murdvee, Sten Lassmann, Age Juurikas (preemia möödunud aastal), Kai Ratassepp, Heli Veskus ja Marius Järvi esitasid Eduard Tu-

bina, Heino Elleri, Mart Saare ja Eduard Oja teoseid. Preemia saajaks osutus seekord Sigrid Kuulmann-Martin. Viiulikunstnik Sigrid Kuulmann lõpetas Eesti Muusikaakadeemia professor Jüri Gerretzi ja Tiiu Peaske juures ning on täiendanud ennast Londonis professor Yfrac Neamani ja Saksamaal professor Roza Faini juures. Sigrid Kuulmann on olnud Tallinna Kammerorkestri artist ja praegu on ta ERSO teine kontsertmeister ning Rudolf Tobiase nim keelpillikvarteti liige. Viimane suurem ülesastumine Eestis toimus tal 7. veebruaril soolo-



kontserdiga Kadrioru lossis, kavas mui-
de kolm Eduard Tubina teost ja partne-
riks abikaasa Marko Martin. On ilmsel-
ge, et tähelepanuväärne preemia avar-
dab oluliselt noore muusiku võimalusi
realiseerida oma talenti nii kodu- kui
välismaal. Selline sõbralikkus noore in-
terpreedi suhtes on erakordne ja tõstab
festivali esile teiste omataoliste seas. Ei
saa ka ülehinnata festivali põhiideed –
esitada ajaproovile vastu pidanud eesti
heliloomingut rahvusvahelisel tasemel
selle ajaloolises kontekstis.

Möödunud festivali kavades oli mõn-
dagi, mis tekitas erilist huvi nii asjatund-
jate kui huviliste seas. Kavva oli planeer-
itud ka **Eduard Oja** (1905 – 1950) süm-
foonilise poemi „Müsteeriumid“ (1941)
nüüdisesiettekandena; teos pidi kõlama
lõppkontserdil (12. VI) ERSOga Eri Kla-
si juhatusel, kuid asendati tehnilistel
põhjustel siiski sümfoonilise pildiga
„**Mere laul**“. „Müsteeriumid“ peavad
veel oma taassündi ootama. Eesti esiet-
tekandele tuli rootsi klassiku **Kurt Mag-
nus Atterbergi** (1887 – 1974) **Tšello-
kontsert** Teet Järvi ja külalisorkestri
NorrlandsOpera SOga (Umeå) Kristjan
Järvi juhatusel 2. juunil. 6. juunil tähistati
Helen Tobias-Duesbergi 85 aasta juu-
belit tema „**Reekviemi**“ (1998) ettekan-
dega Tallinna Kammerorkestri, sega-
koor „**Sonore**“ (Läti) ja Kaarli kiriku
kontsertkoori esituses, dirigent Andreijs
Jansons (USA), kohal viibis juubilarist
autor. Festival oli žanriliselt hästi läbi
mõeldud: toimusid sisukad klaveriõh-
tud – Ivari Ilja ja Gwhyneth Chen (USA);
soololauluõhtud Peterburi Maria teatri
solistidelt Jekaterina Sementšukilt ja
Vladislav Sulimskilt ning Pille Lillelt ja
Mati Palmilt; esinesid St. Peterburgi Fil-
harmoonia keelpillikvartett Venemaalt
ja Rudolf Tobiase nim keelpillikvartett
Eestist ning toimus segakoor „**Sonore**“
hästi põnev koorikontsert 5. juunil Tal-
linna Pühavaimu kirikus. Oodatud oli
avakontserdil (28. V) taaskohtumine



Helen Tobias-Duesbergi festivali
„Eduard Tubin ja tema aeg“ kunstilise
juhi Vardo Rumesseniga pärast
kontserti. „Estonia“ kontserdisaal,
juuni 2004.

maestro Nikolai Aleksejeviga ning
**Dmitri Šostakoviči Viienda sümfoo-
nia** ettekanne ERSOga. Festivali külas-
tajatel oli võimalik tutvuda „Estonia“
kontserdisaalis Eduard Tubina mäles-
tusemärgi kavandite võistlusele laeku-
nud töödega. Neid laekus 20 (!), võitjaks
kuulutati töö märksõnaga „**Credo**“, mil-
le autoriteks olid Aili Vahtrapuu ja Ve-
ronika Valk. Eduard Tubina mälestus-
samm on kavas püstitada järgmisel
aastal Tartusse „**Vanemuise**“ teatri ette,
helilooja pronkskuju hakkab seisma
näoga „**Vanemuise**“ poole ja juhatab
kujutletavat orkestrit. Avamine on pla-
neeritud Tubina 100. sünniaastapäevale
18. juulil 2005.

Kui festivali „Eduard Tubin ja tema
aeg“ põhimõtteks on olnud eesti muu-
sika klassika väärtustamine selle muusi-
ka- ja kultuuriloolises ajas, st XX sajandi
aegruumis, on sama oluline anda eesti



Cecilia Zilliacus proovis Eri Klasiga.
„Estonia“ kontserdisaal, juuni 2004.

interpretidele (eriti noortele) võimalus panna ennast proovile soliidises rahvusvahelises kontekstis. Tähtis on ka see, et kõik külalised esitavad eesti muusikat. On täiesti kindel, et kui USA agentuuri „Pro Piano“ artist ja 1999. aasta Ivo Pogoreliči nim konkursi võitja (preemia 100 000 USD!) **Gwhyneth Chen** (USA pianist) esitab eesti muusikat, ei kao see tema repertuaarist niipea, sama kehtib ka **Cecilia Zilliacuse** (Rootsi viiuldaja) puhul – olgu need tänavuse muusikapeo silmapaistvamad näited. Kui igal festivalil on oma planeeritud kõrghetked, siis ühel heal festivalil tekivad ka täiesti ootamatud kõrghetked ning seda meeldivamad nad tunduvad. Plaanimajanduslikel tippphetkil olid selgelt välja joonistatud ka esitatavad tippteosed, nagu Šostakoviči Viies (ERSO Aleksejev) avakontserdil, Gwhyneth Cheni esitatud Stravinski, või Tubina Viiulikontsert nr 2 ja Sibeliuse Esimene sümfonia (ERSO ja Eri Klasiga). Pla-

neeritu tabas kümnesse, kuid seda meeldivam oli, et **Ivari Ilja** soloõhtu ei jäänud ühestki aspektist kuulatuna Cheni varju, pigem vastupidi, ning erilisel säramal lõi Rootsi väikelinna **Umeå NorrlandsOpera SO Kristjan Järvi** käe all Stravinski süidiga balletist „Tulilind“ ja Tubina Kümnenenda sümfoniaga. Täiesti erakordseks osutus aga hoopis **Tõnu Kalami** (Longfellow' SO dirigent) ja **ERSO** interpretatsioonis Maurice Raveli miniatuur „Pavane pour une infante défunte“. Ootamatult kavva ilmunud teos kerkis veenva esituse toel festivali õnnestumiste reas juhtgruppi. Samal kontserdil (4. VI) võitis akadeemilise publiku soosingu rahvariietes lavale ilmunud värske Neeme Järvi („Volvo“) preemia laureaat Sigrid Kuulmann ning Tubina „Süit eesti tantsuviisidest“ tõusis vallatu talutüdruku esituses eelsoosingusse. Nii palju planeeritud ja planeerimata õnnestumistest festivalil „Eduard Tubin ja tema aeg“ 2004.



Tõnu Kalam proovis.
„Estonia“ kontserdisaal, juuni 2004.

Kuigi tänavune festival toimus interluudiumina enne Eduard Tubina 100. sünniaastapäevale kavandatavat suurejoonelist muusikapidu 2005. aastal, oli sellel siiski häirivalt palju pisiapse, mis teinekord võivad tekitada suurt segadust. On mõistetav, et tuleb ette mõne üksiku kontserdi kava või selle järjekorra muudatusi, kuid sellest peab publikut enne piisavalt informeerima – mitte ainult kontserdipaigas, vaid ka näiteks raadioülekande tegijaid. Nii on tõenäoliselt raadiokuulajaid, kes arvavad end tänaseni olevat nautinud Oja „Müsteriume“, kuigi kuulasid hoopis sama helilooja „Mere laulu“! Selles mõttes oli puterdamise tippsaavutuseks segakoor „Sonore“ kontsert Pühavaimu kirikus, kus Tubina „Ave Maria“ ettekannet ei toimunud ning Tobiase seitsmest motetist jäid ka mõned laulmata, segadus oli täielik. On kahju, kui heast kontserdist kujuneb äraarvamismäng.

Nüüdsest võib **David Oistrahhi festivali** kohta öelda, et üritus on Pärnust väljunud ja jõudnud selle nime all Euroopa Komisjoni programmi „Culture 2000“ toel *Europa Festiva* koostöös Läti segakoori „Latvija“, Helsingi Noorteorkestri ja Kaunase Filharmooniaga kaheksasse riiki. Samas on Pärnu festival kasvanud 27 kontserdini, mis toimusid seekord 27. juunist 18. juulini. David Oistrahhi festivali kunstiline juht **Allar Kaasik** on fikseerinud festivali idee järgmiselt: „Festival on kujunenud kolme nädala pikkuseks muusikasündmuseks, kus kõlavad helitööd antiigist kaasajani, sooloteostest vokaalsümfooniliste suuroopusteni; selle lahutamatu osa, Neeme Järvi Suveakadeemia (5. – 17. VII), on magnetiks dirigentidele üle kogu maailma.“ Sellest tuleks järeldada, et festivalil mängitakse muusikat aastast 450 kuni uudisloomingu esiettekanneteni. Dirigendid **Neeme Järvi**, **Paavo Järvi** ja **Aleksandr Dmitrijev** ning



Teet Järvi (tšello) ja Kristjan Järvi.
„Estonia“ kontserdisaal, juuni 2004.

solistid Arianna Savall, Conrad Steinmann, Natalja Gutman, Maya Homburger, Barry Guy, Vadim Gluzman, Anatoli Grindenko, Antti Siirala, Baiba Skride, Jian Wang ja veel löökpilli-ansambel „Kroumata“ ja segakoor „Latvija“, Kaunase Keelpillikvartett ja Stravinski nim keelpillikvartett, Moskva Kammerorkester ja Moskva Patriarhaadi Koor ning St. Peterburgi Filharmoonia Akadeemiline Sümfooniaorkester on aga külalised, kes oma interpretatsioonitasemelt kommentaare ei vaja. Festivali heliloojaks on kujunenud Galina Grigorjeva, kellelt oli sel korral kolm (!) esiettekannet, lisaks Aleksandr Knaifeli autorikontsert „Hortus Musicuse“ ja Andres Mustoneniga. Mustoneni sidemed Oistrahhi festivaliga on jätkuvalt tihenened, seekord juhatas ta avakontserti Pärnu Linnaorkestriga ning Dvořáki „Stabat materit“ Peterburi filharmoonikute ja segakoor „Latvijaga“ ja oli peategelane

Aleksandr Knaifeli autorikontserdil. Kui visata pilk oma festivali ajal tehtud märkmetele, siis selgub, et nauditavat leiab igast žanrist, st nii uuest kui vanast muusikast, suur- ja väikevormidest, kammer- ja koorimuusikast. Võib-olla on õige siinses ülevaates sirvida väljavõtteid ülestähendustest, mida seostan festivali tippphetkedega.

Antonin Dvořáki (1842–1904) surmast möödus tänavu sada aastat. Selle geniaalse tšehhi helilooja loomingu vaieldamatutest tippudest kanti ette sümfoonia „Uuest maailmast“, Tšellokontsert *h*-moll ja „Stabat mater“. Festival avati 27. VI Eliisabeti kirikus maailma tipptšellisti Natalja Gutmani (Venemaa) kontserdiga koos Pärnu Linnaorkestriga Andres Mustoneni juhatusel. Avakontserdi pühendas Natalja Gutman oma varalahkunud abikaasa Oleg Kagani mälestusele – suurmeistrile, kes oli David Oistrahhi üks lemmikõpilasi. Saint-Saënsi Tšellokontserdist

a-moll sai see teos, mille ettekanne kauaks mällu sööbis. Siin oli palju huvitavat, kuid eelkõige olid selleks interpretatsiooniliselt ootamatud romantilised leiud, mis nagu hülgasid autori tempomärkuste täiendid – näiteks I ja III osa *allegro*'delt *,non troppo'* ja II osa *moderato*'lt *,con moto'*. Sellega tekitas interpreti rõhuka kontrasti Saint-Saënsi briljantse virtuoossuse ja kaalutletud romantilisuse vahel. Tulemuseks oli värske suhe populaarse teosega. Kontsert algas **Antonin Dvořáki** palaga „**Waldesruhe**” („Metsarahu”), mille lisapalana kordamisega kontsert ka lõppes – kena ja rahulik raam Oleg Kagani mälestusele pühendatud kontserdil. Avakontserdi dramaatiliseks kulminatsiooniks kujunes aga **Šostakoviči Tšellokontsert nr 1**. Selle teose fantastiliselt isikupäraselt kõlav orkestratsioon on geniaalne oma lihtsusega ja orkester duellis solistiga „tapvalt” tasakaalus. Gutmani Pärnu-esitus tõestas veel kord, et teose tõelist sisustügavust mõistavad ja teevad ka kuulajatele selgeks ikkagi vene interpretid, kellele Šostakoviči muusika on olnud ja on elukeskkond. Fantastiline ja paljutöötav interpretide partnerlus on tekkinud Natalja Gutmani ja Andres Mustoneni vahel – meil on ker-

kinud esile uus tšellorepertuaari asjatundjast dirigent.

Ütlad „**Kroumata**” (30. VI) ja reegli- na ei küsi keegi, mis see on, vaid kas pileteid on? Rootsi helilooja **Henrik Strinbergi** teos „**Origins/Glades**” (1993) esitati rätsepaistes, pillidel, millele nime anda ei oska, ning mõnede kõlade allikas jäigi müstika valdkonda, kusjuures tegemist ei olnud tugevusefektiga, vaid pigem vastupidi. Kontserdil esitatu sümpaatseimaks küljeks pean seda, et ainult kahes teoses oli kulminatsiooniks kuulmistoluvuse piir ja sedagi minimaalse aja jooksul. **Tõru Takemitsu** on oma teosesse „**Rain Tree**” (1981) grupeerinud ksilofonid, vibrafonid ja marimbafonid kolmele esitajale koos igat laadi kellukestega. See filigraanne vihmapiiskade sümfoonia kõlas vaikuse piiril, mil kerge kõhatus saalis võimendus karjatuseks. Võimsa kontrastina eelnevale mõjus **Iannis Xenakise** „**Peaux**” („Nahad”), mille pealkiri vihjab ka koosseisule. Kuus rütmivõlurit timpanite ja suurte trummidega võisid kontserdi esimese poole lõpuks mõne südamerütmi segamini ajada, aga mitte eluohtlikult. Järgnes ansamblike loodud **Galina Grigorjeva** teose „**There Is a Time for Autumn**” esiettekanne.



Riiklik segakoor „Latvija”.



Rootsi löökpilliansambel „Kroumata“.

Seekord oli laval õhtu suurim instrumentarium, aga teosest õhkus filosoofiliselt mõtestatud rahu ja arutlust teemal, mille püstitas Grigorjeva lemmikinstrumendi, kellade eksponeeritud helirida. Kontsert lõpetati rootsi vana-meistri **Sven-David Sandströmi** teosega „**Drums**“ (1983). Teoses oli kasutatud kõiki humoorikaid variante, alates timpanimängija võimalikest eksimustest, mille solist meisterliku artistlikkusega välja mängis. Publiku käsi- ja jalga-plausi ning vilekontserdi järel esitati lisapala kergemast repertuaarist, mis lisas ainult vaimustust artistide peene ja stiilse huumori üle, alates müimikast ja lõpetades ansamblimeisterlikkusega.

Oistrahhi festivali vana tuttav, šveitsi barokkviiuldaja **Maya Homburger**, kes nüüd küll koos oma nelja kaaslasega Iirimaad esindab, esines Eliisabeti kirikus kahel päeval, 2. ja 3. juunil ülipõnevate, aga kardinaalselt erinevate kavade ja koosseisudega. Esimese kontserdi kava oli koostatud põhimõttel, mida võib ka seletada kui *pro et contra*: heakõlalise XVI–XVIII sajandi vana muusika raam, mille sees ansambli liikme **Barry**

Guy (kontrabass) improvisatsioonid ja kulminatsiooniks Eliisabeti kiriku oreli **Olivier Messiaeni** (1908–1992) igavese taevaliku katedraali ülistus „**Apparition de l'Église éternelle**“. Hästi oli konstrueeritud ka kulminatsioonile järgnenud taandumine läbi **Claudio Monteverdi** (1567–1643) ingliharfi õndsuse **Arcangelo Corelli** populaarsele sonaadile „**La folia**“. Selles kavas oli Maya Homburgeri osa suhteliselt tagasihoidlik ning liidrina tegutses **Barry Guy**. Maya Homburgeri meisterlikkuse tund saabus järgneval tšehhi päritolu kõrgbaroki viiulivirtuoosi **Heinrich Ignaz Franz von Biberi** (1644–1704) „*autoriõhtul*“ sealsamas Eliisabeti kirikus. Biberi nn müsteeriumitsükkel viiulisonaate (15) on jäänudki maailmas ainulaadseks. Selle esituse muudab ülikeerukaks asjaolu, et igat sonaati (kavas oli neid seitse) tuleb mängida autentsuse nimel autori poolt ette nähtud häälestuses, neist vaid üks on traditsiooniline. Maya Homburgeri instrumendivaldamine on hämmastav ning tema operatiivne kohanemisvõime erinevalt häälestatud viiulitega (4 erinevat) on üleloomulikult meisterlik. Ansambli

kõrgpilotaazina meenuvad variatsioonilised vormid, nagu *Ciaconna* sonaadist „**The Presentation**” ja sonaat „**The Resurrection**” tervikuna, mis olid oma teostuselt *stylus fantasticus* ja ansambliiselt „mikromeetriliselt” täpsed.

Riiklik koor „Latvija” on igal kohatumisel imetletav, ei olnud erandiks ka 5. juuli kontsert. Kavas XX sajandi vaimulik *a cappella* koorimuusika, kui lõpunumber kammerorkestriga, **Pēteris Vasksi „Dona nobis pacem”**, välja arvata. Kava iseloomustades võiks kasutada vaimuliku muusikaga harva koos käivat epiteeti – virtuoossus, mis võrreldav instrumentaalsega. Inglise helilooja **John Taveneri** (1944) kahele kuuehäälele koorile loodud „**Hümn Jumalaeemale**” (1985) on vaimustav multifoonilise superharmooniaga võimas ülistuslaul Emale, ja ühtlasi oli see ka segakoor „Latvija” meeldiv kummardus helilooja 60. sünnipäeva märkimiseks. Kontrastiks pakuti järgnevalt poola helilooja **Henryk Górecki** (1933) nii tekstis kui muusikas napsõnalist ja koraalilikult südamlikku teost „**Totus tuus sum Maria**” (1987), mis on pühendatud paavst Johannes Paulus II kodumaaviisidile. Ning seejärel **Francis Poulenci**

(1899–1963) ülivirtuoosne viieosaline **Miss G-duur** (1937). Annab mõistatada, milline kirikukoor Prantsusmaal selle missa ettekandmisega eelmise sajandi esimesel poolel hakkama sai, kuid „Latvija” ületas need instrumentaalsed raskused vokaalse kergusega ja absoluutselt selge diktsiooniga ka kirikuakustikas. **Kuldar Sink**, kes oma loomingus on läbinud vist enim käekirja murdepunkte kui ükski teine eesti helilooja, jõudis lõpuks selge romantismini. Tema venekeelsele tekstile loodud „**Psalm 89**” on arvatavasti üks eesti romantilise koorimuusika tippteoseid nii kujundikeelelt, diapasooneilt kui ka dünaamiliselt võimsuselt. „Latvija” kontserdil sai sellest teosest kulminatsioon. Järgnes juba teine esiettekanne sel festivalil **Galina Grigorjevalt**, ulatuslik kuueosaline kooriteos „**Svjatki**”. Autor ei ole kasutanud rahvaviise, vaid rõhu asetanud vene keele rütmikale. Hästi vaheldusrikas on koorikontserdil kuulata muusika kiiret rütmiseeritud kulgemist ja sellest sõltumatult mõistetavaks jäävat teksti. Jääb vaid oodata, milline eesti koor teose ette kannab.

Paavo Järvi juhutatud kavades on alati värskust ja hästi kaalutletud riski,



Maya Homburger
ja Barry Guy.



Conrad Steinmann.

mis oma õigustatusest annavad kõneainet pikemaks kui kontserdijärgne kuluaar. Mõni neist, kui meenutada, on seni ainsa *Grammy* riiki toonud. Esitada ühes kavas (8.VII) kolm teost: **Dvořáki** (Sümfoonilised variatsioonid), **Bernsteini** ja **Elgari** oma (mis on jaotatud 47 osaks-killuks ja variatsiooniks), on probleem kellele tahes – kuidas sellest tervik vormida. Paavo Järvi oskus variatsioonide karakteriseerida ja neid tervikuks sulatada on hämmastav. Bernsteini „Serenaadi“ esitus tõi Oistrahhi festivalile viiulikonstniku nimega **Vadim Gluzman** (Iisrael), kellest kui veel ei ole, siis kohe saab XX sajandi viiulilegendi Isaac Sterni mantlipärija. Elgari „Enigma variatsioonid“ laseb sümfooniaorkestril ennast väljendada kõigis dünaamilistes skaalades ning finaalis lisandub veel täisregistritega orel (Piret Aidulo). Hea orkester (ERSO) naudib

sellise teose ettekannet koos dirigendiga ja muidugi majatäie publikuga.

Tänane **St. Peterburgi Filharmoonia Akadeemiline Sümfooniaorkester** on suurte traditsioonidega maailmakuulus kollektiiv. Akadeemilise orkestri kontsert peadirigent **Aleksandr Dmitrijevi** juhatusel oli akadeemilise St. Peterburgi nägu. Kavas kaks ulatuslikku teost maailmaklassikast: **Antonin Dvořáki sümfoonia „Uuest maailmast“** ning **Johannes Brahmsi Klaverikontsert nr 1**, solist kuuekordne rahvusvaheliste konkursside laureaat ja kaheksakordne Oistrahhi festivali külaline, kahekümne nelja aastane **Antti Siirala** (Soome). Dvořáki sümfoonia esimestest taktidest oli selge, millise fantastilise keelpillirühmaga meil on tegemist. Selline absoluutselt tasakaalustatud intensiivsus ja intonatsiooniline ning ansambiline täpsus on võimalik ainult tühe koolkonna mängijatel ning lõpuni ühtlustatud (strijhid, aplikaatuur) ja viimistletud rühmatöö tulemus – see ongi Peterburi akadeemiline konservatism. Orkestri puhkpillidel oli „puhkus varem saabunud“, veidi palju esines nii intonatsioonilist kui ansamblist igapäevasust, mida paaril korral ka praagiks lubaks nimetada. Brahmsi kontsert Antti Siiralaga tekitas põnevust. Noor maailmamees on hooliga otsinud isikupärast suhet teosega, mis kuulub kõigi pianistide nn raudrepertuaari ja mille esitusstandardid on 145 aasta jooksul justkui lõpuni välja kujunenud. Kontseptsiooni üle võib ja tulebki vaielda, kuid see oli selgelt olemas ning absoluutselt isikupärane, tsiteerin siin meie lugupeetud pianisti Erna Saart: „Siirala esitus on siiralt aus.“ Festivali kammermuusikakontsertide tippu tõsttan erilise heameelega lõunanaabrite imeviuldaja **Baiba Skride** vaatamata asjaolule, et Kaunase ja Stravinski nim (Peterburg) keelpillikvartett juba kõrgtasel pakkusid. Ületamatuks jäi ikkagi mulje Baiba Skride esituses Schnittke

Sonaadist nr 1 koos pianistist õe Lau-maga, kuid isegi selle jälje kustutasid muljed Baiba Skride J. S. Bach'i Partiita *d*-moll superesitusest – range, täpne, tark ja loomulik.

Kui nüüd täiesti aus olla, siis Oistrahhi festivali tõeliseks kulminatsiooniks on juba aastaid see kontsert, kus dirigendipuldus Neeme Järvi, seekord maestro rõõmus-nostalgiline taaskohtumine Peterburi akadeemikutega ja „Latvia“ segakooriga, solistid Jian Wang (tšello) ja Kaia Urb (sopran). Kava oli järvilikult põnev; kahele suurteosele, Dvořáki Tšellokontserdile ja Poulenci „Gloriale“ eelnesid sissejuhatareks Smetana „Vltava“ ja Fauré „Pavane“ (muide koos kooriga) – esimene pool tšehhi ja teine prantsuse muusikast. Meister (st maestro Järvi) on meister ning sellide (kursuslaste) koht oli sel kontserdil, partituurid näpus ja kõrvad lahti ning suud-silmad pärani, rõdul istuda, vaatamata sellele, et maestro lubas proovidel neilgi oma kava juhatada. Portugali resideeruv hiina tšellist Jian Wang oli fenomenaalse mänguaparaadiga ja absoluutselt eksimatu interpret ning lähenes Dvořáki superteosele äärmiselt isikupäraselt, rakendades oma oskused kirmenetluse teel, kuid püüdes meisterlikult romantiliste kujundite ringis. Koostööd Neeme Järviga oli kuulata ning jälgida mänglevalt improvisatsiooniline ja nauditav. Kõik kulges tõusvas joones, nagu maestrol plaanitud, ning iga järgmine teos kutsus esile järjest tormilisema aplausi. Poulenci jumalavallatus „Glorias“ (...kus inglid näitavad keelt ja mungad mängivad jalgpalli) leidis maestro ikkagi üles helilooja põnevale harmooniale tuginevad pühalikult helged kujundid ja nii Kaia Urb kui ka „Latvija“ ja orkester allusid kontseptsioonile neile omase elastsusega. Kahju, et Peterburi Akadeemilise Sümfooniaorkestri puhkpillimängijatel oli



Oistrahhi festivali kulminatsiooniks on aastaid see kontsert, kus dirigendipuldus on Neeme Järvi.

nii kiire lavalt lahkuda, et lisapalana jäi kuulmata „Gloria“ kordus Kaia Urbiga, paraku avastas Järvi solistiga lavale tulles imestusega, et pool orkestrit oli juba kadunud. Allesjäänud koosseisuga esitati aga Mozarti „Ave, verum corpus“ nii kaunilt, et hing jäi kinni.

Võib ju püstitada küsimuse, et kas festival ei püüa hõlmata hõlmamatut, kuid kunstiline juht Allar Kaasik ei eksi ega liialda sugugi, kui nimetab üritust muusikasündmuseks, ja ma lisaksin, et tegelikult on see ju suur sündmus. Lõpuks meenutaksin veel, et legendaarse viiuldaja David Oistrahhi surmast möödus just tänava kolmkümmend aastat.

KLASSIKALISEST MUUSIKAST POPINI

XIV Põhjamaade muusikateadlaste kongress

GERHARD LOCK

Käesoleva aasta 11.–14. augustini toimus suvises Helsingis XIV Põhjamaade muusikateadlaste kongress, mille põhiteemadeks olid muusikaanalüüs ja interpretatsioon; esitus ja kultuur; seosed muusikapraktika, selle uurimise ja analüüsi vahel; Põhja-Euroopa muusikakultuurid ning muusikaharidus ja muusikapsühholoogia. Kokku oli tulnud üle 200 (korraldajate andmetel 230) muusikateadlase põhiliselt Soomest, Rootsist, Taanist, Norrast, Islandist ja ka Eestist. Väljastpoolt Põhjamaid tuldi arvukalt Ameerika Ühendriikidest, Kanadast, Suurbritanniast, Venemaalt, Iisraelist, Kreekast ja Saksamaalt; üksikuid osavõtjaid oli ka Leedust, Belgiast, Singapurist, Hiinast, Brasiiliast ja Lõuna-Aafrikast. Esimene seda laadi kongress toimus aastal 1948. Eelmised kaks kongressi leidsid aset Århusis (2000) ja Lundis (1996). Tänavu korraldas Sibelius Akadeemia hiigla suure foorumi, mille raames toimusid ettekanded ja tihedad diskussioonid. Igal hommikul oli Sibelius Akadeemia kontserdisaalis üldistung, mis koosnes nn võtmeettekandest ja järgnevast diskussioonist. Pärast lõunal toimusid ettekanded akadeemia peahoones üheaegselt mitmes sektsioonis. Kuna igas sektsioonis oli kõrgetasemelisi ja huvitavaid ettekandeid, oli kuulajail raske nende vahel valida, sage-li rännati ühest ruumist teise.

Ettekannete teemad ulatusid klassikalise muusika analüüsist tänapäeva

popmuusika uurimuseni. Kõrvuti XVI–XIX sajandi muusikaga käsitleti ka nüüdismuusikat (Schönbergist Messiaenini, aga näiteks ka Magnus Lindbergi ja Kaija Saariaho loomingut). Mitmes ettekandes pöörati olulist tähelepanu Põhjamaade klassikute, eriti Nielsenini ja Sibeliusi muusikale. Huvitavad olid folkloorialased ettekanded, mis käsitlesid nii lõunamaist (nt Lõuna-Aafrikast või Senegalist) kui ka norra, karjala ja eesti rahvamuusikat. Torkas silma muusikateooriaalaste ettekannete rohkus, mistõttu need olid paigutatud enamasti kahete samaaegsesse sektsiooni. Suur osa ettekandeid põhines Schenkeri analüüsil ja posttonaalse muusikaanalüüsi meetodidel, kuid leidis ka kirjastusprobleemide ja kõladisaini (*sonic design*) käsitlusi. Popmuusika alal tutvustati näiteks rock- ja popmuusika arenguid Põhjamaades ning popmuusika esteetilisi aspekte (sh nn *error-aesthetics*).

Niinimetatud võtmeettekannete autoreiks olid neli rahvusvaheliselt tuntud spetsialisti: Eestiski käinud **Carl Schachter** (USA, analüüs ja esitus), **Richard Middleton** (UK, soolisuse ja seksuaaluse rollist popmuusikas), **Estelle R. Jorgensen** (USA, muusikaõpetusest) ja **Hermann Danuser** (Saksamaa, muusikamõistmise loogikast – *On the logic of musical reading*; Danuseri haigestumise tõttu tutvustas ettekannet Tomi Mäkelä).

Rohkem kui seitsmekümnest soomlasest esineja hulgas olid ka Eestiski käi-

14th NORDIC MUSICOLOGICAL CONGRESS

SIBELIUS ACADEMY HELSINKI FINLAND 11-14 AUGUST 2004

nud Lauri Suurpää, Marcus Castrén, Tomi Mäkelä, Helena Tyrväinen jpt; rootslasi oli 26, sealhulgas näiteks meil tuntud Folke Bohlin. Muljet avaldav oli ka taanlaste (17), norralaste (15) ja ameeriklaste (16) esindatus. Saksamaalt olid tulnud Berliini ülikoolide esindajad, nende hulgas olid ülekaalus seal õppivad põhjamaalased. Ettekannete ja postrite rohkus ei võimaldanud siinkirjutajal kõike haarata, seega jääb palju huvitavat nimetamata. (Ettekannete teemasid ja sisukokkuvõtteid võib lugeda Sibeliuse Akadeemia internetileheküljelt www.siba.fi/NMK2004.)

Eesti esindajad olid Tallinnast **Mart Humal** (kontrapunktilise analüüsi meetodikast), **Kerri Kotta** („Modaalsusest Šostakovitši fuugades Schenkeri analüüsimetodi põhjal“), **Margus Pärtlas** („Mõnedest Bach'i „Johannese passiooni“ aariatest“) ja **Toomas Siitan** („Gustav Swahni koraalikäsikirjast“); Tartust **Taive Särg** („Sõnade ja viisi suhetest

eesti rahvamuusikas“) ja **Janika Oras** („Heterofooniast regilaulu esituses“) ning Helsingist **Heli Reiman** („Ameerika ja Euroopa džässist“). Siinkirjutaja tutvustas Lepo Sumera Viieandat sümfooniat.

Kokkuvõtteks võib öelda, et Helsingis leidsid aset huvitavad ja mitmekesised diskussioonid nii hetkel populaarsetel kui ka vähem populaarsetel teemadel, esindades seega muusikauurimise hetkeseisu Põhjamaades ja kogu maailmas. Tähtsad olid aga ka isiklikud kontaktid vaheaegadel, vastuvõttudel, külastäigul Sibeliuse majamuuseumi, mis lisaks erialase silmapiiri avardamisele näitasid muusika ja muusikateaduse võimet ühendada inimesi üle kogu maailma.

KUTSE

LUCIANO BERIO



Luciano Berio (1924 – 2003) oli üks XX sajandi kõige avarama silmaringi, suurima mõju ja kriitilisema mõtlemisega heliloojaid. Vaatamata intelligentsele ja osavale sõnakasutusele muusikast rääkides ja kirjutades arvas Berio siiski, et tema parimad muusikaanalüüsid sisalduvad teostes, milles ta „kommenteerib“ ja „dekonstrueerib“ teiste heliloojate muusikat.

„Kutse“ on helilooja Luciano Berio (1924 – 2003) viimane essee, mille ridadest kumab läbi kirglik soov ja ülesõhutus uurida muusikat selle kõigis võimalikes ilminguis, avaralt ja kinnisideedesse takerdumata. Essee on avaldatud kogumikus „Maurizio Pollini. Ritratto di un artista“; see on sõnaline jätk Roomas aastal 2003 toimunud kontserdisarjale „Pollini projekt“, mis hõlmas helipanoraami XVI sajandist tänapäevani. Kogumiku, millest leiab ka Pierre Boulezi, Karlheinz Stockhauseni, Charles Roseni ja teiste muusikaautoriteetide mõtteavaldusi, pani kokku kriitik ja musikoloog Enzo Res-tagno.

Ma ei usu, et muusikalist loome- ja mõttetööd saaks haarata lineaarse nägemusega, samuti ei maksa minu arvates otsida Ariadne lõngakera, signaale, mis aitaksid kuulajal orienteeruda viimaste aastakümnete muusika kaleidoskoobis. Ent kui ma teile ütlen, et lõngakera ei ole võimalik leida ning muusikalised signaalid on tihti määratlematud ja katkendlikud, võimetud sõlmima solidaarseid suhteid teiste signaalidega, siis ei ahvatle ma teie meeli ja mõistust veel tegevusetusele ega õhuta paigutama muusikalist kogemust hermeneutiliste peeglite mõistatuslikku mängu. Tahan

vaid teiega jagada mõnda seisukohta, millest minul on töös kasu olnud. Mul pole kombeks tegelda muusika kui kaubaga, mis pakub kuulajale emotsionaalset tuge, või muusika kui protseduurilise pagasiga, mis on toeks heliloojale. Küll aga meeldib mulle uurida ja kuulata muusikat, olgu lihtsat või keerulist, vana või uut, mis esitab küsimusi isendale ja meile, kutsub meid analüüsima ning aeg-ajalt üle vaatama suhteid minevikuga, teerajaga, mis taas leitud või millelt tahtlikult eksitud.

Tihti haarab kuulajat õigustatud soov lihtsustada, üldistada muusikaline kogemus üheks lineaarseks, ütleksin isegi, lepitavaks nägemuseks. Vahel näivad talle metafoorid appi tulevat ja siis tundub muusikast saavat ehitusjärgus hiigelhoone, mille kallal suur hulk muusikuid on aastatuhandeid vaeva näinud, arhitektiks ikka ajalugu ja disaineriks ühiskond. Kuid eales ei näe meie usin kuulaja hoone plaani, profiili, mõnd terveksektiooni, sest ruumide mõtet ja muusikalisi funktsioone tuleb pidevalt ümber tõlgendada. Kokkuvõtlikult öeldes on *ars nova*, baroki, Mozarti, Beethoveni, Schuberti, Mahleri, uusviini koolkonna ja Stravinski mänguruumid alati äratuntavad, kuid ühtlasi avatud ja küllaliskahked, ja ikka asetuvad nad pisut uude perspektiivi. Filoloogia, muusika analüüs ja ajalugu, hermeneutika, sotsioloogia ja ka kujutlusvõime aitavad kindlaks teha nende ruumide tekkepõhjusti ja taibata nende mõtet. Õigustatult võib öelda, et kõik, mis paigutub kronoloogiliselt, allub paratamatult ka perspektiivi ja suhete teisenemisele. Kuid nendel ruumidel on kõla. Nii öösel kui päeval laulavad-mängivad neis ruumides hääled ja pillid; pillid, mis on tekkinud ja arenenud otsekui kinnituseks muusikaliste mõtete ja maneeride olemasolust, mis olid nende eostajaks ja millega nad ajutiselt samastusid. Muusikaline mõte ja pillid arenevad ajas eri-

nevalt. Näiteks on Bachi partiitade, Bartóki kontserdi ja meie päevade viiul põhiolemuselt sama. Ent on pille, mis selle kolmesaja aasta jooksul kas praktikast kadunud või põhjalikult muutunud. Pillide, vokaal- ja instrumentaaltehnika ajalugu on üsna keerukas ja ootamatu. Mõni ülirandlik muusikalise „fonoloogia“ uurija peaks arvestama tõsiasjaga, et mis tahes pill või vokaaltehnika on põhitunnustelt eeskätt muusikalist päritolu, muutustel aga on ühiskondlikud põhjused (turg kaasa arvatud). Muusikalise mõtte tempokus ning ühiskondlike mõjude suhteline aeglus ei kattu peaaegu kunagi.

Soov panna muusika praktiline ja teoreetiline mõõde – ehk akustilis-pragmaatiline keha ning kontseptuaalne hing – omavahel kõnelema ja soov käsitleda kumbagi eraldi on sama vana kui maailm. Riigimehest filosoofi ja õpetlase Severinus Boethiuse meelest oli muusika peamisi vahendeid filosoofilises arutluses. Arvudele tuginevad universumi seadused olid põhiolemuselt muusikalised. Ilu oli tema jaoks märk inimtaju nõrkusest, mis ei küüni kaugemale nägema. Ta kiitis Pythagorast, sest too oli käsitlenud muusikat, vihjamata eales kuulmismeelele. Muusika koos teiste kvadriiviumi ainetega (aritmeetika, geomeetria, astronoomia) aitab kujundada isiksust ja mõttedistsipliini. Boethiuse jaoks on muusika puhas tunnetus; poeedi ülesanne, mainib ta teatava kõrkusega, on aga laule luua ja neid ette kanda. Kümme sajandit hiljem näivad muusika keha ja hing saavutavat jäägitu vastastikuse mõistmise. Sellega seoses tahan meenutada üht sündmust, mis osutus sümboolseks ja tähendusrikkaks. Aastal 1436 tegid Firenze linna kirikusid frangi-flaami soost heliloojale Guillaume Dufay'le ettepaneku kirjutada Brunelleschi kavandi järgi valminud Santa Maria del Fiore uhke kupli sisseõnnistamise puhuks motett. Valmis eba-

maiselt kaunis isorütmiline motett „Nuper rosarum flores”, mille rütmid vahendavad ning arendavad edasi neid samu aritmeetilisi väärtusi ja proportsioone, mida Brunelleschi on rakendanud tolle imeväarse kupli loomisel.

Võiks küsida, kas soov seda laadi muusikalise mõttearenduse järele, mis eemalduks muusika enda konkreetsetest ja empiirilistest näitajatest ning üritaks hoopis assimileerida, vormi valada ning struktuuri osadeks teisendada kontseptuaalseid näitajaid, elab ka tänapäeval. Ei usu. Arvan, et üks meie kultuuri püsitunnuseid on muusika immanentsus: muusikat peetakse tekstiks, dokumendiks, ideede ja kogemuste konkreetseks kohtumiseks. Me ei ela ühtses muusikaühiskonnas ega ole meil käibel

suutvat vestelda vaid mõne üksiku küllalisega, kes on teadlik ta piiritust küllusest ning sekka ka ajalootusest. Selle kõrvulukustava, baabelliku raamatukogu mõõtmed ning spetsiifilise tehnilise seisundi ajutus on alati tinginud pakilise vajaduse korra, seega analüüsi järele: vormi-, harmoonia-, meloodia-, rütmi-, meetrumianalüüsi järele; teoreetilise, esteetilise, sotsioloogilise, akustilise, fenomenoloogilise, hermeneutilise, struktuuralse analüüsi järele.

Agaga muusika kipub kitsalt analüütilistest anumatest välja. Loomingu ja ettekande, idee ja teostuse analüüsi piiratus ja muutuv suhe on suunanud analüüsi semiootika sfääri ja ajendanud keeleliste kriteeriumide rakendamist muusikale.

Minus on alati äratanud umbusku need, kes mõtlematult levitavad alateadlikult ideoloogilist seisukohta muusikast kui millestki sellisest, mis on pidevas hävimisohus, iga hetk muutumas anti-kunstiks ning eeldab seetõttu *status quo* kaitset.

lingua franca, mis võimaldaks takistamatult reisida ühelt muusikaliselt territooriumilt teisele, vilsilt motetile, laulult instrumentaalkontserdile või mikrotonaalsete muutustega sekventsile.

Tänapäeval kuulub meie valdusse tohutu suur muusikalise teabe raamatukogu, mis tõmbab meid ligi ja teeb kitsendusi, ahvatledes ajalugu ja ta kronoloogiaid kas kõrvale heitma või ülearu tõsiselt võtma. Piltlikult öeldes käivad helipoeetikadki juba üle saja aasta raamatukogus ta päratute riulitega loominguiliselt arveid klaarimas: pean silmas Brahmsi ja Mahlerit, kaht teadlikku, kohusetruud raamatukogukülalast. Ka Stravinski ja Schönbergi silult erinevat neoklassitsismi võib vaadelda kurjade vaimude väljaajamisena sellest täistuubitud paigast, mis sugugi alati ei edasta meile seostatud sõnumeid ja näib

Minule tundub, et keelemärk ei ole muusikatermineisse tõlgitav. Keele „vanu” rööpaid (tähistaja ja tähistatav, süva- ja pinnastruktuur, keel ja kõne, tunnusjoonte kahendkasutus) ei anna sättida muusikatermineisse ega ka klassikalise perioodi ülimalt struktureeritud ja lõpetatud vormidesse ehk meie ajaloo kõige „keelelisematesse” vormidesse. Semiootilise vastuolu põhjustas tõsiasi, et keelelisi seoseid omistati morfoloogiale, millel tõepoolest esinevad süntaktilised funktsioonid, ent mis tähistajana osutub ise ka tähistatavaks. Keeles on kõik koostisosad (grammatika, süntaks, morfoloogia, leksika jne) *a priori* ühtsed. Luule tunnuseks on ühtlasi selle ühtsuse kommenteerimine ja sageli ka häirimine. Muusika koostisosade ühtsus tuleb aga tänapäeval peaaegu tervikuna leiutada ning tegelikult kujutab see

muusika ideed ennast. Ma arvan, et keeleteadusest lähtuval semiootikal oli ja on praegugi raske tegelda millegagi, mis ei kujuta endast üha uutes koodides tõlgendatavate loetavate (või dekonstrueeritavate) sõnade või nähtavate asjade järjepidevat diskursust. Kindlasti pole juhus, et *gestalt*-teooria kujunes välja selle põhjal, mida nähakse, mitte aga selle põhjal, mida kuuldakse. Sõna ei ole keeles asi, muusikaline sõna (tingimusesel, et ta eksisteerib) aga on alati asi. Muusika pole võrdväärne referentsiaalse sõnumiga, millest kirjutaja või kõneleja (helilooja, interpreet) võib juhuslikult kõrvale kalduda. Muusika ei koosne identifitseeritavatest märkidest, mis omakorda viitavad teistele märkidele, mida siis vastastikku lõpmatuseni tõlgendatakse. Muusika ei viita iseenesest mingitele märkidele ja noodikiri pole asendusmärk: notatsioon on signaal, lihtsustatult öeldes sarnaneb notatsioon veidi telefoniraamatuga, mis eeldab telefonivõrgu olemasolu. Muusika on iseenda märk.

Leida mõni matemaatiline metakeel või algoritm, mis kirjeldaks homogeeniselt muusika tähenduslikke protsesse, on täitumatu soovunelm. Kui kogu planeedi elanikkonnal oleksid sinised silmad, poleks mõtet välja töötada silmade värvust käsitlevat semiootilist diskursust. Puhtalt keeleteadusest lähtuva muusikasemiootika jälgedes (mida ammendavalt on kommenteerinud Nicolas Ruwet ja David Osmond-Smith) on tulnud ka teisi, muusika funktsionaalsete kihtide suhtes tähelepanelikumaid. Üks, mis mind iseäranis paelus, tekitas ühtlasi kahtlusi ja lahendamatuid konflikte. Konkretiseerimaks muusikalise nähtuse „sümboolset spetsiifilisust“, püüti appi võtta määratlus, mis „arvestab selle nähtuse kolmese olemisviisiga: objekt oma mõttelises eraldatuses, valmiskujul ja tajutuna“ (Jean-Jacques Nattiez). Muusikaline tekst i s e e n e

s e s lahutatakse helilooja tahtl valminud muusikalisest tekstist ja kuulaja meeltes kuju võtvast tajutud tekstist. Minule tundub, et see kolmiknägemus ei hõlma muusikat tervikuna, et muusika mahub sinna tükikaupa ning et probleem pole üksnes asja sisus, vaid sisu nimel omaks võetud kategooriais, mis ei suuda haarata kultuurilis-tekstuaalseid seoseid ega hõlma ka selliseid igati teretulnud utoopilis-nägemuslikke mõttearendusi, mis on Boethiuse ajast Darmstadt'i päevini püüdnud vormistada kvantiteedi-kvaliteedi suhet. Kuid peamiselt tekitab minus nõutust idee muusika n e u t r a a l s e s t t a s a n d i s t, mis üritab teosest teha midagi ainetut ja abstraktset.

Arvan, et juba ainuüksi sõna *ars* etümoloogia auks peame suutma käsitleda konkreetset reaalsust. Muusika kujutab endast ka tegemise ja ettekandmise kogemust: kõigile teada olevalt peab ta end pidevalt kõrvutama esitustingimustega, kõigi nende praktikast lahutamatu asjaoludega, mis kannavad endas kombatavat mälestust varasemast ning sageli süvendavad ja kaitsevad päästerõngasarnast ideed muusikalise mõtte järjepidevusest. Muusikalise mõtte järjepidevuse ideest muusika – ja üldse kunsti – universaalsuse ideeni on lühike samm. Seepärast ma vist olengi alati hätta sattunud, kui mind on „kunstnikuks“ tituleeritud. Ja minus on alati äratanud umbusku need, kes tänapäeval mõtlematult levitavad alateadlikult ideoloogilist seisukohta muusikast kui millestki sellisest, mis on pidevas hävimisohus, mis võib iga hetk muutuda anti-kunstiks – ideed, mis muusika ja selle tarbimisega seoses eeldab *status quo* kaitset ning sunnib loobuma heliloomingu pluralistlikust ja dialektilisest mõõtmest.

Nii järjepidevuse välised kaitsemeetmed kui ka arengulised, põhjaliku uuenemise protsessid peavad suutma konk-

retiseeruda pillides, peaaegu alati samades, mille tehnikad kujunevad kas fetišistliku ajaloonägemuse signaaliks ja kaitserüüks või aitavad kaasa – mitte vähem kui harmoonia- ja intervallisüsteemid, tämbrifunktsioonid ja -sünteesid, artikuleerimisviisid, tempovahekorrad, kujundid, polüfooniad ja heterofooniad – meie reisi jätkumisele muusika vähe tuntud ja riskantseil aladel, kus ühest küljest meelitab sireenide laul ning teisalt ähvardavad Scylla ja Charybdis.

Mõelge vaid, kui kasutult sümfooniaid ja sonaate raisates püüti pärast Mahlerit – ja püütakse veelgi – päästa järjepidevuse ideed. Mõelge mittestravinskilikule neoklassitsismile, mis on süüdi kunstliku järjepidevuse taotlemises: neoklassitsism kui teatavat sorti voorusevöö kaitsmaks rahulikule järjepidevusele traumasid tekitavate võõrsissetungide eest.

Meie igapäevaelu vanu ja uusi asju näib märgistavat esteetilise pitsere. Ehk peame tulevikus leppima tõenäosusega, et ka helisevad „asjad“ segatakse esteeditseva turu askeldustesse; et muusika ja mittemuusika piirid ilmselt ähmastuvad (nagu tihti disaini ja kujutava kunsti, installatsiooni ja elukeskkonna puhul); et teose aura muudab tähendust ja funktsiooni; et teose idee pärast kaubaartikliks muutumist haihtub ja kujuneb millekski muuks? Ei usu. Üks aga on kindel: muusikalist reaalsust käsitlevas mõtteleenduses on ikka midagi tühist ja keskpärase. Tegurite ajutisus, nende põimumine ja hulk, vahel ka dešifreerimatus, näivad muusikalise reaalsuse idee taandavat pigem vastumeelseks, võltsi kindlust tulvil sõnakõlksuks, nagu temaga peaaegu homonüümne „realismgi“, mis osutus kõikmõeldavate ideoloogiliste manipulatsioonide suhtes nii paindlikuks, et Euroopa ajaloo pimedal perioodil ei kujunenud sellest üksnes kultuurisõgedu-

se ettekääne, vaid ka poliitiline tööriist. Veel tänaselgi päeval kutsub see sõna mu kujutlusse verejäljed.

Olgu muusikaline reaalsus mis tahes või milline tahes, siiski ei tundu ta olevat summa, mis loogiliselt või potentsiaalselt peaks koosnema loendamatu-dest üksikreaalsustest: keeltest murreteni, helidest mürade ja vaikusteni, koodidest funktsioonide ja tehnikateni, vormidest formatsioonideni, tehnoloogia-dest kaemusteni, ühiskonnast turuni, ideaalidest vahenditeni. Küll aga on tõsi, et niinimetatud muusikalist reaalsust tuleb pidevalt avastada ja üle vaadata, olles täiesti teadlik sellest, et pole sugugi lihtne jääda selle reaalsusega seotuks, ning püsida dialektiliselt vabana, säilitada huvi ja armastus muusikalise tegevuse ja teiste loominguga vastu ilma arvamuste hierarhia ja vasturääkivusteta. Samuti tuleb leppida sellega, et ollakse mitte ainult eesõigusetat seda irreaalset reaalsust avastada, vaid ka eesõigusetat seda välja mõelda – et teised saaksid seda omakorda avastada ning võimaluse korral arukalt kasutada.

Õeldud on, et iga keel suudab iseenda teemal arutleda. Suudab ka muusika, ehkki seda on keeletermineisse raske panna. Muidugi, meil on muusikateadus ja -analüüs, mis arutlevad muusika üle, ent nad ei tee seda muusikaliste vahenditega. Omal ajal, kui muusikateemalised mõtteleendused olid piiritletumat, osutus parimaks sümfoonia analüüsiks teine sümfoonia. Tänapäev arvan, et mu parim Mahleri-analüüs on *Sinfonia* III osa, mis assimileerib ja dekonstrueerib Teise sümfoonia Skertso; mu parim Schuberti-analüüs on aga vist „Rendering“, mis kujutab endast Kümnennda sümfoonia visandite kommentaari ja restauratsiooni. Tõsi on, et iga muusikateos osutub osasüsteemide kogumiks, mis isekeskis suhtlevad ja üksteist mõjutavad, kuid mitte lihtsalt parallelismi ja koosolemise, vaid kõigi protsesside or-

gaanilise vastastoime tõttu, mis tuleneb Muusika-mäe salapärasest ja komplekssest geoloogilisest struktuurist ega lase end sõnaga just kergesti haarata – või õigemini avastada.

Veel enne, kui muusika ette kantakse, kannab muusika ennast ise ette. Ja mitte ainult seetõttu, et helilooja saab vaikselt mõelda muusikat, mida vaid tema suudab kogu iseärasuses ja detailirohkuses kuulda; ka mitte seetõttu, et too „mõtlemine“ eeldab üldkontseptsiooni ning konkreetsete esitustehniliste nõuete aktiivset mõtteseost. Muusika esitab end ka sel põhjusel, et üheaegselt demonstreerivad kõik muusikalised protsessid iseolemist, vastastikust täiendamist ja absorbeerimisvõimet: mõelda muusikaliselt tähendab edendada dialoogi nende mõõtmete vahel, mis ajuti võivad tiheneda ka üheks sähvatavaks žestiks. Sellise „sähvatava žestina“ vapustas mind hiljaaegu Pierre Boulezi „Sur incises“.

Märkimist väärt teos osutub omaenese saamisloos alati ühtaegu näitlejaks, režissööriks ja materjaliks, sarnanedes veidi tolle india muinasjutu järvega, mis oma toiteallikaid otsides sätib end nendega vestlema. Millest siis on muusika ikkagi tehtud, kas veest või üha uuenevast tungist otsida ja uurida allikaid? Minevikus öeldi: muusika muutub, sest muutuvad ta materjalid. Öeldi ka, et raua ja klaasi tulekuga muutus arhitektuur. Mina aga arvan, et siis, kui taibati hakata kasutama klaasi ja rauda, oli arhitektuur juba muutunud. Viiekümnendatel aastatel elektroakustilise muusika uuringutes levinud sinusoidaalse heli, kvadroheli, valge müra ja impulss-generaatorid ei muutnud muusikalisi perspektiive – need olid muutunud juba varem, hetkel, mil kujutusvõime hakkas tegelema probleemiga, kuidas neid generaatoreid kasutusele võtta ja helilaineid muundada, ning tunnistas omaks varem erandli-

kud, aga neil aastail moodi läinud aditiivsuskriteeriumid. Lugu on tuttav: sinusoidaalse heli ja akustiliste molekulide paketid, millega loodeti kontrollida kõike teada olevat ning akustilis-muusikalist morfogeneesi tervikuna, osutusid Anton Weberni pakutud intervallstruktuuri ja maksimaalse väljendusliku kontsentratsiooni (*multum in parvo*: kolmest kristallilise talitlusega generatiivnoodist koosnevad rakud, mis goethelikult alati erinevad, ja alati needsamad) lõpptulemuseks.

Tollest ammupealt post-webernikust algusajast peale on elektronmuusika uuringuis pikk maa maha käidud. Uuringuid suunanud aditiivsuskriteeriumid (mis veel mõni aasta tagasi mõjutasid informaatikaalaseid muusika-uuringuid) suurendasid veelgi kääre teooria ja praktika, mõtte ja teostuse vahel, mis magnet- või digitaalmälule usaldatuna ei vajanud tulevaste tõlgenduste jaoks notatsiooni. Ja kahtlemata mõjutas see notatsiooni neil puhkudel, kui teose kontseptsioon sundis kaaluma, millises rollis graafilist kujutist rakendada: käitumisjuhisenä, tulemuste kirjeldusena või lihtsalt prognoosina. Eales pole aga kõneks olnud semiootikuile hädavajalik asendusmärk. Alternatiivne signaal käärdest, silmatorkavast ükskõiksusest mõtte ja kõlalise tulemuse vahel saabus siis, kui noodil polnud enam pistmist kuulamisega, vaid sellest sai esteetiline imetus- ja müügiobjekt: igat sorti joonistused ja graafilised vigurid pidid vaatajas esile kutsuma dešifreerimatuid muusikaelamusid. Äärmuslikuks signaaliks kujunes juhtum, kui ühele pianistile tehti armastusväärsest ettepanek „mängida“ joont ja suvalisi täppe, tindiplekke ja isegi meditsiini-analüüsi tulemusi. Ent siinkohal pole mõtet ironiseerida nende tihti lustakategi katsetuste teemal, sest koos vaadelduna viitavad nende puntras juured pigem viimaste aastakümnete kommuni-

katsiooniraskustele. Sel kõigel oli vähe või polnud midagi ühist anti-kunsti programmide, „avatud teose“ ja *work in progress* poetikaga, küll aga kunstiesemete pudipadituruga. Noodi estetiseerimisel üksnes vaateasjaks võib esile tõusta küll Bach'i viiulipartiitade käskirjade „ilu“ ja Beethoveni märkmete närviline „inetus“, kuid sel „ilul“ ja „inetusel“ pole midagi ühist muusikaliste funktsioonide ja protsesside kujutamise

ga. Ent keeldumises kaaluda vähimatki dialoogi võimalust muusikalise funktsiooni, kõlalise tulemuse ja selle mõeldava kujutise vahel on ka midagi ligi tõmbavat. Pean silmas seda salapärast ja pisut klounilikku ohverdämiskihku, mis ihkab objekti karistada tema alg-

muusikauuringute tarvis, mida ei kammitsenud üheselt muusikaliste kriteeriumide spetsiifilised funktsioonid ja tulemused. Tegu oli vabadusega, mis soodustas ka motiveerimatut, diletantlikku ning irooniliselt aleatoorset katsetamist, kus rõõmsas segaduses pulbitses universumi jagu muusikalisi ja mittemuusikalisi käitumisi ning igat liiki ja päritolu helikilde. See kõik toimus viiekümnenendail, mil minu püüdlus oli erinevate materjalide harmooniline koherentsus mitte ainuüksi nootidest, vaid ka helidest loodud muusikalises keskkonnas. Ilma toonase uurimisvabaduseta oleksid mu suhted inimhäälega arenenud ilmselt teisiti. Too vabastav mõju andis end tunda ka akustilis-muusikaliste parameetrite lahususega tegelevais pre-

Viimastel kümnenditel muusikasse tunginud vahetegemise soov pakkus välja vastasseisu „empiiriline muusik“ ja „süsteemaatiline muusik“. Teisisõnu on tegu „nokitsejast“ helilooja ning „teadlasest“ helilooja vastasseisuga. Ent looming libiseb seesuguse dihhotoomia haardest välja.

funktsioonides: klaverist saab gamelan või muretu sepaalasi, kontserdilavad ummistuvad valjuhäälditest, mis edastavad taevatähtede „müra“ ja vaalade võimendatud hääliitsusi. Estetiilise ja kunstilise ärapõlgamise pole kuigi keeruline tabada seost Marcel Duchampi näitliku ja kaugeltki mitte muretu eksperimendiga (vuntsid Mona Lisale, pissuaar muuseumis, *ready-mades*).

Sellises käitumiste defunktsionaliseerimises ja dekontekstualiseerimises, tolles mõtte ja akustilise tulemuse jonnakas, pisut müstilises lahknemises võib lisaks žesti iroonilisusele leida ka ainulaadselt kasulikku külgi: kahtlemata oli sel vabastav mõju ja kindlasti avardas see ruumi – rohkem vist küll virtuaalset kui reaalselt – mitterakenduslike

tensioonikais, osaliselt viljatuus aritmeetilistes arutluskäikudes. Nagu kõik muusikud teavad, oli tegemist põhjapaneva ja ühtlasi puhastava katsega, mille alged peitusid Anton Weberni muusikalise mõtte arengus ja mis on tihedalt seotud tema orgaanilise nägemusega muusika igimuutuvusest. Weberni viimased teosed ei ole enam temaatilised, vaid käsitlevad temaatilisi virtuaalsusi ehk teisisõnu muusikalisi protsesse, mis suudaksid ka teemasid genereerida, kuid mis selle võimaluse künniselt struktuuralselt, häbelikult tagasi tõmbuvad. Too realiseerimata temaatiline virtuaalsus annab meie Weberni-tajule ainulaadse sügava perspektiivi, näidates muusika vormi, funktsiooni, materjali, materiat ning kurikuulsaid parameetreid suhteliste mõistetena. Dahlhaus on

see, kes materjali ja mateeria suhet vaagides meenutab meile, et „tellis on savi-kamaka vorm, maja on telliste vorm, küla on majade vorm“. Ning Pierre Boulez tuletab meile meelde, kuidas toosama Webern armastas väita, et „seeriate valik ei ole süütu; samavõrd kui ta pole süütu, pole ta ka meelevaldne“. Webern kirjeldab ja põhjendab oma valikut struktuuriaalsete seoste rikkusega, mis iseene-sest kannavad juba arengut – arengut, mida ei saa veel määratleda temaatilise-na, kuna arengukandjad on alles algeos. Elu lõpu poole muutub algeo mõiste Webernile järjest olulisemaks ning sage-li osutab ta Goethe esseele „Taimede metamorfoos“: „vars peitub juba juures, leht varres ja õis omakorda lehes: sama idee variatsioon“. Ehkki Goethe väide pole botaaniku vaatevinklist kuigi pädev, on tal kaalu struktuuralsest, poeetilisest ja väljendusliku eneseküllasuse seisukohast.

Viimastel kümnenditel muusikasse tunginud vahetegemise soov pakkus välja ka vastasseisu „empiiriline muusik“ (kel puudub vajadus „sünteesi“ järele; kes omandab käitumistaktikaid; kelle stimuleerijaks on asjaolud ja ühtlasi juhus, millega ta kähku kohaneb ja mille ta ümber kujundab) ja „süsteemaatiline muusik“ (kes lähtub eelnevalt kujundatud ideest; kelle suunajaks on teoreetiline mõtisklus, mis võimaldab tal välja töötada kõigekülge üldstrateegia). Teisisõnu on tegu n o k i t s e j a s t helilooja ning t e a d l a s e s t helilooja vastasseisuga. Ent helilooming libiseb seesuguse dihhotoomia haardest välja, sest niimoodi asetatuna muutuvad kaks vastandmõistet kaunis viljatuks üldistuseks. Süsteemaatiline teadlasest muusik ja iga olukorraga „toime tulev“ empiiriline muusik eksisteerivad koos, armastavad teineteist painava truuduse nõudeta ja üks täiendab teist, nagu ka siis, kui me vaatleme maailma asju (muusika kaasa arvatud) – ikka peab deduk-

tiivne nägemus toimima koos induktiiv-sega.

Nüüdisaja peamine, ja üldse kunsti panus on alati olnud muundamisoskus: oskus tühistada või paljundada „kiiduväärt teele“ suunavaid lineaarseid „toonika“-perspektiive, oskus kas või ideaalis luua midagi selle jääkidest ja rusudest, mis on teisenenud, sublimeerunud, ja ka purunenud. Võiks öelda, et tonaalse muusika maailm toimetab orbiidile kõik oma teemad ja koostisosad, muundades neid mõttelt ja perspektiivilt ja pühitsedes vastastikust sõltuvust. Kuid tonaalse muusika koostisosad, mida iseloomustas suur hulk muutujaid, kuulusid ikkagi enam-vähem jääva, peaaegu alati äratuntava füsiognoomia juurde ja olid pidevalt seotud käitumise üldkriteeriumidega: umbes nagu ilmemuutus kuulub lahutamatuult inimpalge juurde.

Teoreetilised nägemused kipuvad ilmsiks saama enne praktilist teostust. Ja mõnest teoreetilisest mõtteavaldusest võib tõepoolest kujuneda poeetika kuulutaja. Esimene, kes sellist ennetavat kogemust põhjani ja sidusalt tundma õppis, oli Schönberg. Dodekafoonia-kogemus, mis on vastutav paljude kangelas-te ja ohvrite ees – eeskätt nende, kes tegid selle vea, et suhtusid asjasse kui keeleteaduslikku projekti, – kujutab endast tegelikult ühe kõige suuremeelsema, terviklikuma ja dramaatilisema poeetika, Schönbergi poeetika vormistamist. Ent nagu keelte puhul ikka, nii on ka muusikalise keelega: seda ei leiutata ega leiutata ka selle vahendeid. Me võime vaid arengule kaasa aidata.

Pedagoogilisest seisukohast tunnis-tati pillimäng (klahv-, keel-, puhkpillid) omal ajal teoreetilise mõtlemise suhtes prioriteetseks. Pillimäng oli töökindlaim empiiriline võti, mille abil mõtterajatisse siseneda. Kuni Wagnerini – ooperiloojad välja arvatud – olid heliloojad ka virtuoossed pillimehed. Mahleri, De-

bussy ja uusviini koolkonna ajal toimub individuaalse virtuoossuse (mis varem oli olnud asjatundlikkuse ja professionaalsuse sünonüüm) märkimisväärne taandumine orkestri kui kollektiivinstrumendi pealetungi ees: samm-sammult kaugeneb loovus oma iseloomulikest töövahenditest, ilmutades isegi mõningast ükskõiksust nende imeliste akustiliste masinate vastu, mis kaitsevad sageli meelepetlikku ideed muusikalise mõtte ajaloolisest järjepidevusest.

Pill osutub elusorganismiks, mis tegutseb ja mõtleb koos meiega, ning ajuti, hetkedel, mil oleme „ära“, isegi meie eest. Baroki-, klassitsismi-, romantismi-ajastu heliloojale tähendas improvisatsioon vahetult sündivat helitööd (midagi toonasest võib erinevate muusikaliste koodide kujul leida džässpianisti esinemises). Improviseerimise ajal mõtles ta ka sõrmedega ning tehnikate ja stiilidega, mis olid varem omandatud või oma-soodu välja arenenud.

Ent pillist võib saada ka relv mälu-nõrkuse vastu: ta kannab endas mälestust temas elanud mängutehnikatest, mis kestavad edasi investeringu, väsimatult kogutud varandusena. Ja ka needusena. Pill võib muutuda natüürmordiks, mõne liikumatu süžeege maali sarnaseks, ja manada silme ette nostalgilisi kujutelmi hüpoteeilisest kaotatud paradüüsimisest. Isegi kui pill vaikib ja on mõnes suletud ruumis, võib pilli kujutis omandada absoluutväärtuse sümbolised kaastähendused ning tekitada mõtte, et muusikaline kogemus tervikuna tugineb puutumatu väärtustele, mille pilliiklikuks esindajaks on „Steinway“ või ülikallis stradivaarius. Seesuguses pimesi kummardamise perspektiivis jääb „pill-natüürmord“ veel kangekaelsemalt kui muidu ikka samaks, häri-matuks kasutatute küsimuste esitajaks, võimaldamata meile isegi häbematu provokatsiooni kõditavat mõnu.

Pillid muutuvad ajas väga aeglaselt

ning muusikalise mõtte areng jätab neisse oma jälje hilinemisega. Viiuli kaudu näiteks, mis on enam-vähem seesama, kulgeb viimase nelja sajandi muusikalugu. Viiul kannab endaga kaasas määratud pärandit ning kasutatagu viiulit tänapäeval kuidas tahes, paratamatult saab temast ka kommentaar oma ajaloolise ja oma kaalukale pärandile, mida ei saa isegi siis vaikima sundida, kui viiulit veidralt häälestada, kui muuta ta kahinatekitajaks või ühendada digitaalmuunduriga. Ja sama võib öelda peaaegu kõigi meid ümbritsevate pillide, ka nende kohta, mis teistest rohkem meelelahutusega seotud. Näiteks on kuuekeelse kitarril häälestus nii kohutavalt idiomaatiline, et häälestuse iseeneslikud harmoonilised seosed pole tuntuvalt mõjutanud ainuüksi Hispaaniast saabuvaid postkaardilikke orkestripalu, vaid ka pisut vähem värviküllaste, ent peenekoelisemate teoste harmoonilisi tunnuseid (mõtlen eeskätt Raveli ja Debussyd). Jätta kõrvale pilli idiolektiline mõõde ning arvukad tehnilised detailid, legendid ja mänguviisid, millest ta on läbi imibunud, võib osutada küll lihasretajalikult põnevaks, ent kindlasti vaesestavaks. Ühtlasi annab see märku, et mõned ideed või teoreetilised mõttekäiku on raske sobitada instrumentaalse (või vokaalse) reaalsusega, mis ajaloo tõttu, mida ta esile manab, ning ajalooliste olemisviiside ja igas tehnikas sisalduva avara spontaansuse ja kunstilisuse skaala tõttu on iseenesest väljendusjõuline veel enne, kui temast saab mõne teoreetilise mõtiskluse või väljendusviisi teadlik vahendaja. Loomulikult ei pea mõte teenima vahendit, ent mõttest peab saama vahendi ja tema konkreetse ajaloo-koorma teadlik mahuti. Mõte võib üritada ka tasujaks saada, ent sel juhul pole tal „edu“ lootustki, sest, ma olen öelnud ja kordan veel: nagu keeli, ei saa ka pille leiutada ega hävitada. Me võime vaid nende arengule kaasa aidata.

Erinev suhtumine pillidesse on muusikalugu alati iseloomustanud. Ajuti on puhkenud tuline, ent konstruktiivne vaidlus, vahel on vaidlus paisunud lausa tüliks. Mõnikord on jälle maad võtnud silmakirjalik ükskõiksus ja teeseldud külmus, ning vahel on mänguriistad täiesti laokile jäetud kui kultusesemed, millelt vaja pühapaiste rõövida. Ent öeldu ei puuduta sugugi vaid pille, sama võiks öelda ka ideede, kommunikatiivsete taotluste ja kompositsiooni- tehnikate kohta.

Kahtlemata on meil pidev vajadus mänguvahendeid komplitseerida, ent ühtlasi teame, et me ei saa minna edasi, kui me ei pöördu nende juurde tagasi ega räägi nendega. Järgida ideid, mis võimaldaksid ületada pillide reaalsust ja neid saatva mälu piire, aidata kaasa nende arengule, takistamata neil sealjuures pajatada oma pikka lugu, eeldab vastastikust mõttevahetust, eeldab seda, et me ei pisenda neid tühipaljaiks heligeneraatoreiks, ja mis olulisim – ei eira nende omapära. Loovus, mida ei riiva soov läbida need määratud vahemaad kõike hõlmavate, pühitsetud süsteemide abita, on mõistetud vaikima.

Heterogeensus, pluralism, mõtterikkus ja teadmine, kui erinevad on tänapäeval muusikalised käitumised, kohustab meid kõike uurima ja kõike kontekstualiseerima – ka pillide ülimalt konkreetseid tunnuseid. Seesuguses õnnelikus olukorras, kus meil puudub totaliseeriv (võiks öelda ka „tonaliseeriv“) teoreetiline mõtteviis, millel on sageli kalduvus asendada teose sisu, ei tohi me sugugi loobuda avastamisest, arvukate muusikaliste teekondade – kõrgelennulisimatest konkreetseimate ni – kihistuste ja tähenduste suhestamisest, ega tohi alla vanduda kiusatusele taandada muusikaline uurimistöö askeetlikuks klassifitseerimiseks ja kataloogiks, nagu tegid meie esivanemad, kui nad ei jaksanud maailma keerukust

trotsida. Me ei tohi ka unustada, et heterogeensus ja pluralism kipuvad pakkuma kenasid valmisvorme, kahandades vahendite ja tehnikate omapära ning võimalusi. Pluralism valitsegu eeskätt protsessides ja ideedes, mitte aga vormides või maneerides, sest hetkel, mil vorm muutub tajule kättesaadavaks tähendusest sõltumata, osutub ta sageli petlikuks. Just pingete paljususe, sageli konfliktsete ja veel sagedamini loomingulises mõttes täiendavate suhete tõttu leiame end mõnikord maa ja taeva vahelt, avarate avastamata territooriumide eest, millel pole veel nime. Ning siis, kaheldes, kas muusika ikka suudab siseneda nende ilmatu kaugeate punktide vahele, aladele, mida ta ise on loonud, haarab meid hirm, et muusika jääb mannetuks, et temast meile ei piisa. Kuid just siis teadvustamegi täielikult, et muusika, isetähenduslik, nagu ta on, pole eales ükski, et muusika võimalikud probleemid, kui need on probleemid, peituvad alati mujal ning me peame tabama kutset uurida muusikat väsimatult tema kõigis aspektides.

Kogumikust „Maurizio Pollini. Ritratto di un artista“, „Skira“, Milano, 2003 lühendatult tõlkinud MAILIS PÖLD

MÕNED TÕESTUSED: KINO JA NÜÜDISAEGNE MAALIKUNST II

UMBERTO ECO

(Algus TMK 2004, nr 8/9)



Umberto Eco.

II. Informalismist uute kujutamisiivisideni

II. 1. Kui kinematograafilisel koodil on kolmene artikulatsioon, siis vastupidine probleem tekib informalistliku kunsti eri tüüpide puhul, kus tundub, et teate all koodi ei olegi.

Kui ikoonilised märgid baseeruvad väga peentel kodifitseerimisprotsessidel, põgenevad *anikoonilised* visuaalsed konfiguratsioonid igasuguste kodifikatsioonide eest. Kuhu maani kehtib vastuväide, mille Lévi-Strauss esitab abstraktsel maalikunstile – milleks on (nagu me vaatasime eelmises peatükis B.2.2.)

mitte pakkuda märke, vaid puhtaid ja lihtsaid loodusobjekte? Ja mida peab ütleva, seistes informalistlike maalifenomenide ees (arvestades, et sama juttu võib kanda ka post-weberniaegse muusika tasandile)?

Ennekõike tuleb küsida, et kas ja milisel määral ei toetu abstraktsne-geomeetiline maalikunst jäikadele koodidele, milleks on *matemaatilised-geomeetriselised koodid*, mida jälgitakse tabelis, mis võtab kokku informatsioonitasandid kui võimalikud süntaktilised seosed tähistajate tasandil (gešaltkoodid).

Seejärel tuleks küsida, kas informalistlik maal ei funktsioneeriks kavatsusliku opositsioonina figuratiivsete ja matemaatiliste-geomeetriseliste koodide vastu, eitades üleliigset, mis sisaldub *puuduvaates*, kuid *vastandamise teel välja kutsutud* ikoonilistes ja geomeetriselistes konfiguratsioonides – niisiis ei vaadelda seda kui katset viia informatsioonitase maksimumini, müra läveni.

II. 2. Ometi näib meile, et tunneme informalistlikus kunstiteoses ära (mõttekäik kehtib ka atonaalse muusika ning teiste kunstinähtuste kohta) mingi reeglipärasuse, mingi viidete süsteemi, hoolimata selle erinevusest töödega, millega me juba oleme harjunud. Ning võtme selleks annavad needsamad kunstnikud, kes räägivad, et uurivad materjali pinda, puidu, kotiriide või raua tekstuuri, et leida süsteemi materjalide seoste vahel, vormide vahel, edasise töötlemise ideid. Juhtub nii, et ühe informalistliku teose juures peame füüsilis-tehnilise, seman-

tilise ja konnoteeritud ideoloogiliste universumite tasandite alt üles leidma teatud mikrofüüsilise tasandi, mille koodi määrab kunstnik kindlaks materjali struktuurides, millega ta töötab. Tegemist ei ole mitte toetava materjali elementide sidumisega, vaid nende (värviklomp, liivaterakeste paigutus, kanga rebestuskohad, kriimustused kipsplaadil) uurimisega (nagu mikroskoobis) ning seoste süsteemi ehk siis koodi kindlaksmääramisega. See kood valitakse juhtkoodiks, mille mudelile struktureeritakse edaspidi füüsiline-tehniline ja semantiline tasand ja mitte selles mõttes, et kunstiteos pakub kujutisi, seega tähistatavaid, vaid selles mõttes, et kunstiteos vormib *vorme* (ka ebamäärase vormiga), mis on äratuntavad (muidu ei eristaks me Woolsi plekki Fautrier' pinnast või Dubuffet' „makadami“ Pollocki käeliigutuse tulemusena tekkinud jäljest). Need vormid moodustuvad märgilisel tasandil, isegi kui märgid ei ole nii selgelt kodifitseeritud ja äratuntavad. Igal juhul eksisteerib informalistlikus teoses idiolekt, mis ühendab kõiki tasandeid. *Selleks on materjali intiimsuses kindlaks määratud mikrofüüsiline kood*, mis juhhib konfiguratsioone suurematel makroskoopilistel tasanditel moel, et kõik võimalikud kunstiteose tasandid (Dubuffet' töödes on alati olemas semantilised tasandid, milles ilmuvad õrnalt ikoonilised märgid) lamenduvad mikrofüüsilisele tasandile. Niisiis ei ole olemas erinevate seostesüsteemide korrelatsiooni, mida koordineerib üldisem ja sügavam seos, idiolekt, vaid ühe tasandi (mikrofüüsilise) seoste süsteem muutub seaduseks kõikidele teistele tasanditele. Selline semantilise, süntaktilise, pragmaatilise, ideoloogilise tasandi lamendumine mikrofüüsilisele tasandile põhjustab selle, et mõned peavad informalistlikku teadet mittekommunikatiivseks, samas kui tegu on teatega, mis kommunikeerub lihtsalt teistes mõõt-

metes. Ning teisel pool semioloogilist teoretiseerimist võib öelda, et informalistlikud teated on kahtlemata meile midagi edastanud, kui on muutnud meie harjumuspärasest viisi näha materjali, loomulikke juhuseid, materjalide lagunemist, asetades meid nende suhtes teisipidi, aidates meil paremini ära tunda seda, mis algul näis juhuslik ning milles nüüd otsitakse peaaegu et instinktiivselt kunstilist eesmärki ehk kommunikatiivset struktuuri, idiolekti, koodi¹.

II. 3. Ometi tekivad siin suured probleemid: kui peaaegu kõikidele nüüdisaegse kunsti teostele on iseloomulik luua oma teosele individuaalne kood (mis ei eelne teosele ega moodusta selle välist viidet, vaid mis on teose sisu), siis enamikul juhtudel ei ole võimalik seda koodi ilma välise abita, niisiis poeetilise lausungita määratleda. Abstraktse või konkreetse maali puhul toimub tundmatu originaalkoodi rajamine teisejärguliselt, kui võrrelda veel ilmselgelt hädavajaliku baaskoodi-geštaltkoodiga (teisisõnu on jällegi tegu nurgakestega, kurvidega, pindadega, omavahel vastandatud geomeetriliste märkidega, mis on juba laetud kultuuriliste konnotatsioonidega). Informalistlikus maal, helitöös, teatud tüüpi „uues“ luules loob teos hoopiski, nagu me ka vaadanud oleme, iseseisva koodi (tegu on diskussiooniga selle koodi üle, see on iseenda poeetika). Kunstiteos on tundmatute reeglite kehtestamine, millele teos toetub, kuid samas ei saa kunstiteos kommunikeeruda, kui ei ole kedagi, kes neid reegleid juba tunneks. Siit ka vajadus erinevate seletuste järele, mida kunstnik on sunnitud oma teose kohta esitama (kataloogide esitlused, seletused muusikaliste sarjade ning matemaatiliste printsiipide kohta, millele toetatakse; joonealused märkused luules). Selles punktis taotleb kunstiteos kehtivatest kokkulepetest iseseisvust, mis paneb aluse isiklikule kommunikatsioonile

süsteemile, kuid samas ei kommunikeeru kunstiteos täielikult, kui ei toetu täiendavatele lingvistilistele (poetika avaldus) kommunikatsioonisüsteemidele, mida kasutatakse kunstiteose rajatud koodkeele suhtes metakeelena.

Hiljutises maalikunsti arengus ilmnevad mõningad ületamise elemendid. Keegi ei ütle, et tendentsid, millele viitame, moodustaksid ainuvõimaliku viisi, kuidas probleemi lahendada, öeldakse, et need moodustavad „ühe“ viisi või vähemalt katse seda luua. Erinevad postinformalistlikud tendentsid, alates uuest kujutamiseviisist ja lõpetades montaažiga ning popkunst ja selle väljendusvormid, töötavad *jällegi* täpsete ja konventsionaalsete koodide taustal. Väljakutse, kunstilise struktuuri ülesehitamine, teostub kommunikatiivsete struktuuride alusel, mille kunstnik leiab eest juba valmisolevana: objekt, koomiks, plakat, lilledega kaetud kangas, Botticelli Venus, kokakoola sildike, Sixtuse „Loomine“, naistemood, hambapastatuub. Tegemist on keeleelementidega, mis nende märkide tavakasutajate jaoks „räägivad“. Armani prillid, Rauschenbergi pudelid, Johnsi lipp on tähistajad, mis spetsiifiliste koodide rüpes omandavad konkreetse tähenduse.

Ka siin muudab kunstnik, kes neid tähistajaid kasutab, need mingi teise keele märkideks ning loob lõpuks kunstiteoses uue koodi, mida tõlk peab avastama asuma. Tundmatu koodi leiutamise kunstiteoste kaupa (kõige rohkem ühe ja sama kunstniku seeriatoode kaupa) jääb üheks nüüdiskunsti püsiomaduseks, kuid selle uue koodi rajamine toimub võrreldes juba olemasolevate ja äratuntavate koodide süsteemiga dialektiliselt.

Lichtensteini koomiks on täpne märk, mis viitab koomiksi lingvistilisele konventsioonisüsteemile, mis on seotud koomiksilugejate emotsionaalsete, eetiliste ja ideoloogiliste koodidega. Siis (ja

ainult siis) tõstab kunstnik koodi originaalkontekstist välja ning sisendab selle uude konteksti, loob koodile uue tähenduste võrgu ning seob selle uute kavatsustega (Maurizio Calvesi näiteks nägi suurendatud koomiksis uue ruumi võimalust). Kokkuvõtteks. Maalikunstnik töötleb seda, mida Lévi-Strauss, rääkides „ready made’ist“, kutsus „semantiliseks lõhustumiseks“. Kuid tegevus, mida kunstnik sooritab, omandab mõtte ainult siis, kui see on vastavuses kahjustatud ja meeldetuletatud, eitatud ning uuesti kinnitatud algkoodidega.

Ja niimoodi tõlgitakse kommunikatsiooniterminitesse situatsioon, mis on tüüpiline kuuekümnendatele aastatele ning mis sünnib „mittevormilisuse kriisist“. On raske öelda, kas tegu on ajaloolise kriisiga, mis on tekkinud igale absoluutselt tundmatut ja iseseisvat koodi loovale kunstiteosele tüüpilisest ebastabiilsusest. Ometi võib ikkagi kinnitada, et tegu on olnud kriisiga, küsimuste ajaga, mis puudutab paljusid kunstisektoreid. Eelnevad kogemused olid viinud kommunikatsiooni hõrendamise ja väljakutse äärmise piirini, mistõttu nüüd on otsitud suuremat sidet kommunikatsiooni baastingimustega. Edaspidi näeme, kas tegu on naasmisega kommunikatiivse dialektika ületamatuna näiva künniseni või ainult ajutise tagasitõmbumisega, et koguda jõudu ning läbi viia üks kriitiline analüüs.

(Lõpp)

Umberto Eco raamatust „Puuduv struktuur. Semiootiline uurimus ja struktuuriline meetod“ (*La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale. Milano, 1994*) tõlkinud KÜLLI MARISTE

Märkus:

¹ Sellest lähemalt raamatus „Avatud teos“ (*L'opera aperta*) informalsismi puudutataval lehekülgedel.

UMBERTO ECO JA KOODIÕPETUS

PEETER TOROP

Umberto Eco (sünd. 5. jaanuaril 1932 Alessandrias, Itaalias) on eesti lugejale tuntud rohkem kirjanikuna. 1980 avaldatud romaan „**Roosi nimi**“ ilmus eesti keeles 1997. 1994 ilmunud „**Eilse päeva saar**“ jõudis eesti lugeja kätte 2003 ning samal aastal järgnes sellele ka romaan „**Baudolino**“ (2000) tõlge. Seega on viiest romaanist kolm eesti keeles olemas. Palju kurvem on aga Eco kui teadlase esindatusega. Ecot, kes on kauaegne Bologna ülikooli semiootikaprofessor ning samas tegutseva kõrgema humanitaarteaduste kooli juhataja, tunne eesti keeles vaid 1997 ilmunud artiklikogu „**Reis hüperrealsusse**“ ja mõnede perioodikas ilmunud tõlgete kaudu. Seega ei saa eesti keeles Eco teaduslikust retseptisioonist veel tõsiselt kõnelda.

Teadlasena on Eco eelkõige keskaja esteetika asjatundja ja oma loomingutee algul eriti **James Joyce'i** poeetika uurimisele pühendunud filoloog. Kuid tema teaduslikku arengut on juba algaasis oluliselt mõjutanud üliõpilased. Nimelt tuli tal loenguid lugeda arhitektuuriüliõpilastele ning tulemuseks oli vajadus avardada oma kunsti- ja kultuurikäsitlust, mille üheks väljundiks ongi koodiõpetus.

Peale auditooriumi on Eco teoreetilist mõtlemist mõjutanud praktilised kultuurianalüüsid massimeedias, mis on temast ka arvestatava meediaanalüütiku teinud. Omaette tuleks nimetada **Roman Jakobsoni** kui semiootilise mõtte arengut võib-olla enim mõjutanud teadlase nime. Alles hiljuti avaldas Eco Kanadas peetud loengute põhjal raamatu „**Tõlkekogemusi**“ (*Experiences*



Umberto Eco.

in Translation. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001), millest mahukam versioon ilmus 2003 ka itaalia keeles. Selle üheks teljeks on Jakobsoni tõlketevõime liigituse inter- ja intralingvistiliseks ning intersemiootiliseks ehk transmutatsiooniks jätkamine ja avardamine.

Noore Eco jaoks oli aga tähtsam Jakobsoni kuulus artikkel „**Keel suhtes teiste kommunikatsioonisüsteemidega**“ (*Language in relation to other communication systems*. R. Jakobson. *Selected Writings*. Vol. II. The Hague, Paris: Mouton, 1971), mille aluseks oli Milanos 1968 peetud loeng. See artikkel sätestab inimese kõigi viie meele semiootilisuse ühiskonnas (lk 701), mida tasub koodide eritlemisel silmas pidada. Peale selle leiab Jakobson nimetatud artiklis, et

kommunikatsiooni uurimisel on oluline eristada homogeenseid teateid, mis kasutavad üht semiootilist süsteemi, ja sünkreetseid teateid, mis kombineerivad või sulandavad erinevaid märgitüüpe (lk 705). Ja muidugi on talle sobiv Jakobsoni kujutus semiootikast kui kontsentriilses ringist, mis tähistab kommunikatsiooni uurimist kõigi teate-tüüpide kaudu. Selles ringis on väiksem ring, mis tähistab kommunikatsiooni uurimist kõneteadete vahendusel ja millega tegeleb lingvistika. Lingvistika ja semiootika kuuluvad omakorda suuremasse ringi, milles moodustub üldine kommunikatsiooniteadus ja mida tema arvates suunavad sotsiaalantropoloogia, sotsioloogia ja majandusteadus (lk 698). Lingvistika ja semiootika vahelkord Jakobsoni skeemis on andnud Eco-le põhjuse demonstreerida evolutsiooni **Ferdinand de Saussure'ist Roman Jakobsonini** koodi käsitlemise muutumise kaudu. Kui Saussure räägib keelekoodist, siis Jakobson seob koodi mõiste korrelatsiooniga kahe erineva süsteemi elementide vahel ja peab silmas semiootilisi süsteeme nii laiemalt kui kitsamalt, koodide ja subkoodide näol. Seega imetleb Eco ka Jakobsoni oskust tuua semiootika lingvistikasse, mitte ainult keelevälise koodide eritlemise võimet (lk 48–49. U. Eco. *The Influence of Roman Jakobson on the Development of Semiotics*. R. Jakobson. *Echoes of His Scholarship*. D. Armstrong, C. H. van Schooneveld (eds). Lisse: The Peter Ridder Press, 1977, lk 39–58).

Eco enda semiootika kui märkide loomise teooria ja kooditeooria sümbioos on kindlasti selle suuna jätk. Hilisemas eessõnas **Juri Lotmani** raamatule „**Mõtteuniversum**” nägi Eco (Introduction. Y. M. Lotman. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London, New York: I. B. Tauris, VII–XIII.) ka Lotmani evolutsiooni läbi selle problemaatika. Kõigepealt fikseeris ta Lot-

mani algseisundi selles küsimuses: „Kultuurikoodi rekonstrueerimine ei tähenda kõikide selle kultuuri nähtuste seletamist, vaid pigem võimaldab meil selgitada, miks see kultuur need nähtused on loonud” (Eco 1994: 600). Lotmani lingvistikavälist suhtumist koodi vaatles Eco väljumisena strukturalismi piiridest: „Lotman mõistis sellegipoolest, et näha teksti kui keelelise koodi alusel väljatöötatud sõnumit ei ole hoopiski sama, mis näha teksti (või kultuuri tekstide kogumit) kui koodi. Sest ta teadis seda tööka, et pole olemas ühe kultuurikoodiga ajalooajalooperioodi (ehkki konstrueeritud mudelkond võib olla tõhus abstraktsioon) ja et igas kultuuris eksisteerib korraga mitmesuguseid koodide. [- -] Oma uuringute käigus jõudis Lotman siiski järeldusele, et kultuuris identifitseeritud kood on palju keerukam kui see, mida saab identifitseerida keeles, ning tema analüüsid muutusid üha teravmeelsemaks ja omandasid sära komplitseeritud ajalooajalooteadmuse tausta” (lk 600–601. Sissejuhatus. „Keel ja Kirjandus” 1994, nr 10, lk 598–602). Ka Lotmani viimase kümnendi tööd lähtuvad suhtumisest koodidesse: „Kahtlemata mõistis Lotman juba kuuekümnendatel aastatel, et koodide paljusus mingis kultuuris tekitab vastandeid ja hübriide ehk „kreolisatsiooni”. Hilisemates, eriti viimasel kümnendil kirjutatud töödes on ta välja töötanud biosfääri mõiste” (Eco 1994: 601).

1968 ilmunud raamat „**Puuduv struktuur**” haakub oma koodikesksuses nende töödega, mis saavad aluseks ühelt poolt üldisele kooditeooriale **Basil Bernsteini** versioonis, kus koodid on teatud sotsiaalsete suhete vormide ehk, üldisemalt, sotsiaalse struktuuri omaduste funktsioonid (B. Bernstein. *Class, Codes and Control*. Vol. 1. Theoretical Studies towards a Sociology of Language. London: Routledge & Kegan

Juri Lotman
UNICA festivalil
Tallinnas
1986. aastal
esinemas.



Peeter Lauritsa foto

Paul, 1971, lk 77). Teiselt poolt kasutab **Roland Barthes** koodi mõistet kompleksena oma 1970 ilmunud raamatus „S/Z”. **Honoré de Balzaci** loomingu analüüsi põhjal kõneleb Barthes tervest koodide väljast. Sellesse mõistevälja kuulub kõigepealt kood tervikuna kui anonüümne hääl. Sellele järgneb aktsionaalne kood ehk empiiria hääl, siis hermeneutiline kood ehk tõe hääl ja lõpuks kultuurikoodid ehk referentsikoodid ehk teadmise hääl. Lisanduvad seemid ehk konnotatiivsed tähistatavad ehk isiksuse hääl. Ja kõige lõpuks sümboolne väli. Tekst kui tervik on siis kudum ehk koodide või häälte põiming. See heterogeenne kooslus, kuigi tekstianalüütiliselt toimiv, näitab strukturalistliku perioodi süstematiseerimisviisi eripära.

Eco poleemika on aga suunatud varasematele töödele, mille autoriteks on **Christian Metz** ja **Pier Paolo Pasolini**. See on üldisem poleemika seoses lingvistiliste mudelite ning keeleteaduslike mõistete siirdamisega filmiteadusse. Vaid aasta pärast Eco „Puuduva struktuuri” ilmunist nägi trükivalgust samasuguse Metzi- ja Pasolini-vastase paato-

sega käsitlus **Peter Wollenilt** (*Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1969). Eco „Puuduva struktuur” ongi ühelt poolt oma ajastule toetuv ja teiselt poolt seda ajastut tugevasti mõjutanud raamat. Koodi määratlemine algab selles raamatus süsteemiga, mis paneb paika üksteisele vastandatud sümbolite repertuaari, nende sümbolite kombineerimise reeglid ja sümbolite vastavuse mingile kindlale tähistatavale. Koodi tähtsaim mõte semiootiku (Eco sõnul semioloogi) jaoks seisneb tema arvates selles, et koodi tuvastamine muudab tähenduse sõltumatuks psühholoogilisest, ontoloogilisest või sotsioloogilisest piiritlemisest – tähendusest saab kultuurifakt, mida kirjeldatakse koodi sätestatud suhete süsteemi abil ja mis omandatakse antud hetkel antud koosluse poolt. Et koodi tuvastamine tähendab tema samaaegset teoreetilist postuleerimist, siis muutub kood Eco jaoks mudeliks, mis on tekkinud terve rea tinglike lihtsustuste tulemusena, kusjuures lihtsustused on tingitud vajadusest tagada teatud teadete edastamine. Viimase täpsustusena lisab Eco, et kood on mudeli kujul esitatud

struktuur, mis toimib fundamentaalse reeglina mitmete uute teadete loomisel, mis tänu sellele omandavatki võime olla edastatavad. Kõiki koodi saab kõrvutada üldise koodi alusel, mis on neist lihtsam ja universaalsem. Selleks pakkus Eco välja järgmise jada: eksisteerib **märgirepertuaar** kui teatav loetlav hulk sümboleid. **Kood** tuletab neist sümbolitest erinevuste ja opositsioonide süsteemi ning sätestab selle süsteemi sees ühildumise reeglid. **Leksikood** ent tekib kui tähenduslike opositsioonide süsteem, mis ei pruugi aga sisaldada ühildumise reegleid. Seega on leksikoodi osaks lisatähenduste ehk konnotatsioonide tekitamine. Need mõisted on dünaamilised, samuti segiaetavad, kuid ei takista kommunikatsiooniprotsesse kultuuris, sest nende funktsioneerimise aluseks on fundamentaalne kood. Selle mehhanismi kirjeldamise huvides lisab Eco oma raamatu lõpus sellele jadale veel subkoodi mõiste. Sellise katalogiseerimise strateegiline eesmärk on eristada arutlusi semiootikatest ehk väljakujunenud süsteemidest kultuuris ja seemidest ehk semiootikate tekkimise protsessidest. Analoogiliselt **Louis Trolle Hjelmlevi** glossemaatikaga püüab Eco lahus hoida valmis süsteemide ja kujunevate süsteemide, nagu ka staatika ja dünaamika analüüsi.

Filmianalüüs on osa Eco kultuurianalüütilisest evolutsioonist. 1966 ilmus prantslaste kuulsas ajakirjas „Communications“ (nr 8) tema artikkel **Ian Flemingi** James Bondi romaanidest (*James Bond: Une combinatoire narrative*). Narratiivi heterogeensuse analüüs selles on väga sarnane filmianalüüsiga artiklis „**Casablanca**“ ehk **jumalate taas-sünd**“. Selles ka eesti keeles ilmunud artiklis väidab Eco kõigepealt, et tegemist on kehva filmiga, mis on nagu „koomiksilaadne segapuder, milles puudub psühholoogiline usutavus, pöörded järgnevad üksteisele piisava

motivatsioonita“ („Reis hüperreaalsusse“, lk 272). Teiselt poolt aga nimetab Eco filmi „arhetüüpide ohvripeoks“: „Aga just seetõttu, et seal on koos kõik arhetüübid, just seetõttu, et „Casablanca“ on tuhandete teiste filmide tsiitaat ja iga näitleja kordab varem mängitud rolle, haarab vaatajat intertekstuaalne resonants. [- - -] Kui kõik arhetüübid korraga sisse trügivad, saab lugu homeerilise sügavuse. Kaks klišeed ajab naerma. Sada klišeed tekitab meeleliigutuse, sest aimamisi tajutakse, et klišeed vestlevad isekeskis ja tähistavad jällenagemist. Nii nagu terav valu võib üle minna naudinguks ja perversiooni tipp küündida müstilise energiani, annab banaalsuse tipp aimu millestki ülevast“ (lk 277–278). Sama artikli uuemas versioonis „Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage“ (1985) on intertekstuaalne kollaaž juba tavapärase mõiste.

Samasse aega jääb üks Eco programmilisi artikleid kordamise innovatiivsusest kultuuris, „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics“ (Reading Eco. An Anthology. Ed. By R. Capozzi. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997), mis demonstreerib lineaarsuse asendumist kultuurievolutsioonis keerulisemate kooslustega. Empiiriliseks materjaliks on siin eelkõige film. Tema käsitlus toetub viiele tüpoloogilisele mõistele: *retake* ehk lõputu järgede tootmine kassaedu saavutanud filmidele, kusjuures iga uus osa peab eelmist milleski ületama ehk innovaatilisem olema; *remake* ehk uute versioonide tootmine uute näitlejate, tegevuspaikade ja uue võttetehnika kasutamisega; seeria kui silmuse või spiraalina oleviku ja mineviku vahel pendeldava seriaali osa, milles ajarännakud lisavad innovatiivsust; saaga kui ajalooline genealoogilisus ehk võimalus näha ajalises järgnevuses kujutatud sündmustes põhjuslik-

ke seoseid ja peidetud pingeid; intertekstuaalne dialoog kui sarnasuse ja erinevuse pingeväli kahe teose või tekstikoosluse vahel. Seega on narratiivne aspekt üks eri kunstiliike ja kultuurivaldkondi ühendav analüütiline võimalus.

Lisaks narratiivsele aspektile on oluline retseptiivne aspekt. Nii „**Semiootika teoorias**” (*A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976) kui „**Lugeja rollis**” (*The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979) käsitleb Eco vastuvõtjat kui isiklike koodide ja subkoodide valdajat pingeväljas, mille ühelt poolt moodustavad saatja eeldatud presupositsioonid ehk eelteadmised ja teiselt poolt hälbivad presupositsioonid. See asjaolu on teinud Eco st klassiku dekodeerimisega ehk vastuvõtuprotsessidega seotud küsimustes. Tema loogikast tulenev hälbiv dekodeerimine haakub osaliselt *cultural studies*’ ühe liidri **Stuart Halli** opositsioonilise dekodeerimisega. Mõlemal juhul on tegemist protsessiga, milles vastuvõttu mõjutavad mingid välised (ideoloogia, massimeedia vahendus jms) või isiklikud seesmised (haridustase, hedonistlik või muu hoiak jne) tegurid. Tulemuseks on ühelt poolt dekodeerimise ehk mõtestamistegevuse asendumine mõistmatusel rajaneva uue kodeerimisega, mida Eco nimetab oma „Semiootika teoorias” ekstrakodeerimiseks ja mida ta vaatleb selle kahes variandis: ülekodeerimine kui tekstidele olematu sügavuse või mitmeplaanilisuse omistamine ning alakodeerimine kui keerukate tekstide lihtsustav käsitlemine kultuuris (näiteks meedias). Teiselt poolt viib Eco selle problemaatika ka metodoloogiasse ja kõrvutab erinevaid interpretatsioonistrateegiaid samal põhimõttel (*Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Koodi ja kodeerimise mõiste ühendamise tulemusena on „Semiootika

teoorias” märgiloomeprotsesside kirjeldamiseks kasutusel kuus mõistet: koodiloom, koodivaatlus, koodimuutus, koodiühildus, alakodeerimine ja ülekodeerimine. Seega on 1968. aasta kooditüpoloogia jätkuks koodide protsessuaalne käsitlus.

Tänapäeva filmiteadus on koodiküsimustes arenenud meediakeskset teed. See tähendab, et nii filmi- kui teatriseemiootikas on muutunud oluliseks spetsiifiliste ja mittespetsiifiliste märgisüsteemide eritlemine. See omakorda tähendab, et koodi käsitlev valdkond tunnistatakse kasutamise seisukohast väga segaseks. **Dudley Andrew**’ klassikaline „*Concepts in Film Theory*” (Oxford, New York a. o.: Oxford University Press, 1984) peab filmisemiootikat vaid illusioonikoode otsivaks distsipliiniks (lk 63). Prantslaste pisut uuem kollektiivne filmiestetika käsitlus lähtub aga vajadusest koodi mõistet täpsustada just meediakesksusest lähtuvalt (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris: Éditions Nathan, 1994). Üks uuematest käsitlustest, ameeriklase **Robert Stami** sissejuhatus filmiteooriasse aga leiab, et Eco on oma „Puuduv struktuuris” korraldatud poleemikas Pasolinile liiga teinud (*Film Theory. An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell, 2000, lk 113–114). Seega on Eco „Puuduv struktuur” oma filmikäsitlusega aktiivselt viidatav teos, kuid tema suurim panus on aktiveerida filmiteaduslikku diskussiooni, mitte pakkuda valmis lahendusi. Muidugi on kooditeemaatika, kuigi oluline, kuid siiski vaid osa filmikeele ja -kõne probleemide lahkamisest filmiteaduses ja semiootikas. Seetõttu oleks hea, kui järgneks ka teiste 1960.–1970. aastate klassikaliste tööde eestindamine ning saaks emakeeles tõsisemalt hoomata tollaste otsingute mastaapsust ning olulisust tänapäeva teoreetilisele mõttele.

INGLITE PIIRITUS

Fridrik Thór Fridrikssoni filmist

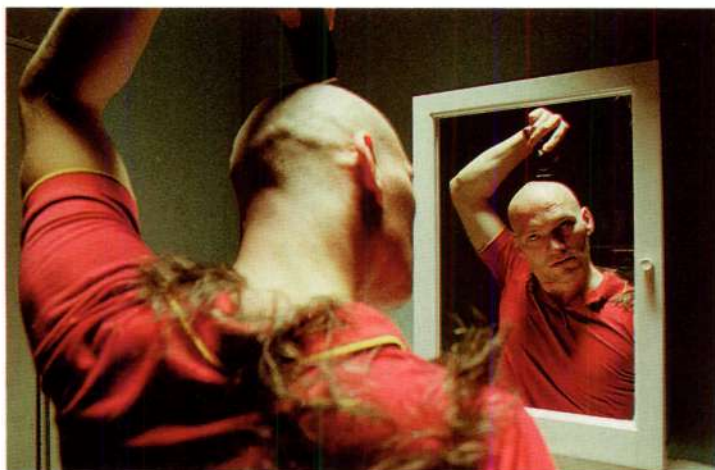
„Ilmamaa inglid“

SIRJE SALMAR

„ILMAMAA INGLID“ (*Englar alheim-sins*). Režissöör **Fridrik Thór Fridriksson**, stsenaarist **Einar Gudmundsson** (iseenda samanimelise romaani põhjal), produtsendid **Fridrik Thór Fridriksson** ja **Anna Maria Karlsdóttir**, operaator **Harald Gunnar Paalgard**, lavastuskunstnik **Jon Steinar Ragnarsson**, monteerijad **Skule Eriksen** ja **Sigvaldi J. Kárasón**, helilooja **Hilmir Örn Hilmarsson**. Osades: **Ingvar Eggert Sigurdsson** (Páll), **Baltasar Kormákur** (Óli Beatle), **Björn Jörundur Friðbjörnsson** (Viktor), **Hilmir Snær Gudnason** (Pétur), **Margrét Helga Jóhannsdóttir** (Pállu ema), **Jóhann G. Jóhannsson** (politseinik), **Theódór Júlíusson** (Pállu isa) jt. 35 mm, 100 min, värviline. © The Icelandic Film Corporation / Peter Rommel Filmproduktion / Filmhuset AS / Zentropa Entertainments; Island/Norra/Saksamaa / Roots / Taani, 2000.

Ingleid on igasuguseid. Ühed teevad pai, teised langevad. Mõni on pandud laulu sisse, mõnest pole meil aimugi. Mõned aga elavad meie kõrval. Nelja ingliti võib filmi pealt vaadata. **Fridrik Thór Fridriksson** on ekraniseerinud **Einar Már Gudmundssoni** raamatu „*Englar alheim-sins*“ (eesti keeles „*Ilmamaa inglid*“). Inglid sosistavad, et seda teost võib varsti ka eesti keeles lugeda.* Seni saab pilku heita filmiinglite maailma. Ja ega inglid olegi kopeeritavad. Selles mõttes, et raamatuingleid võib küll tõlkida filmiingliteks, aga selles protsessis läheb paratamatult midagi kaduma ja midagi tekib juurde. Käesolevas artiklis heidame pilgu „Ilmamaa inglite“ filmimaailmale.

Udu. Läbi hämu paistab maastik. Või on see vana sein, millelt on värv maha koorunud? Selline on filmi tiitrite taust. Kui tiitrid lõpevad, avaneb meile



„Ilmamaa inglid“, 2000.
Režissöör
Fridrik Thór
Fridriksson.
Ingvar Eggert
Sigurdsson (Páll).



„Ilmamaa inglid“. Björn Jörundur Fridbjörnsson (Viktor), Ingvar Eggert Sigurdsson (Páll) ja Baltasar Kormákur (Óli Beatle).

ülalt vaade äärmiselt korrapärasele linnale. Tänavad jooksevad veatult, paralleelselt. Mulje on lausa n-ö nelinurkne või kandiline. Ülim korrapära. Esimeste kaadritega on loodud vastandus kaose ja korra vahel. Või on see järjekord? Et alguses oli kaos ja siis sündis kord?

Nii hakakem ka oma muljetes „Ilmamaa inglite“ kohta korda looma. Keskendugem alguse ja lõpu seostele ning raamide kaudu avanevatele erinevatele kronotoopidele.

Kaamera/pilk ülalt (võib oletada, et see on vihje kõiketeadvale ja -nägevale jutustajale) fokuseerub majale; siseneme tupp, kus istub naine. Kaadritagune jutustaja räägib naise unenäo: „Õöl enne, kui ma sündisin, nägi ema unes nelja hobust. Nad tulid mööda vett. Äkki üks komistas ja kukkus.“

Unenägu näeb ka vaataja – neli hobust tulevad merest. Üks (valge?) kukub. Siit tuleneb teine vastandus (ja jälle sama järjekord) – meri ja maismaa. Meri kui stiihia, kaos, kui midagi kontrollimatut. Maa kui kindel ja korrastatud varjupaik. Hobused tulevad sügava-

mast veest, üsna kalda lähedal üks neist komistab ja kukub. Ta ei suuda ületada piiri vee ja maa vahel, saada kindlat pinda jalge alla. Sama stseeni näeme ka filmi lõpus, see on üks osa filmi raamist. Kuna stseeni näidatakse kaks korda, nii alguses kui lõpus, võiks nende nelja hobuse üle veidi mõtiskleda. Nelja hobust kohtame Johannese Ilmutusraamatus (Ilm 6), kus võetakse lahti seitset pitsertit.

- Esimese pitseri avamisel ilmus „valge hobune, ja ta seljas istujal oli amb käes, ja talle anti pärg ja ta väljus võites ja võitu saavutama“.

- Teise pitseri avamisest tuli teine hobune, „tulipunane, ja ta seljas istujal lasti rahu maa pealt ära võtta, et inimesed üksteist tapaksid; ja temale anti suur mõõk“.

- Kolmandast pitserist väljus kolmas, „must hobune, ja tema seljas istujal olid kaalud käes“.

- Neljandast tuli „tuhkur hobune, ja kes tema seljas istus, selle nimi oli Surm, ja Surmavald käis ühes temaga“.

Need hobused loovad filmis tähendust mitmel tasandil.

– Nad on kui peategelase Pälli elu eri-

nevate etappide metafoorid. Kui laps sünnib, on valla peaaegu kõik võimalused, ta tuleb siia ilma „võitu saavutama“. Pälli haigestumisega lahkus ka rahu tema elust/maa pealt. Vahepealsed tervenemised ja taashaigestumised on kui pidev kaalumine, mis on haigus ja mis normaalsus. Enesetapp kallutab kaalukaasi Surma poole.

– Või siis vette kukkuv hobune, kes ei suuda ületada mere ja maa piiri, ta on nagu Päll, kes jääb haigeks. Ei suuda end hoida „õigel“ pool joont ja jääb merega seostuva stihia/kontrollimatu haiguse kütüsi.

– Lihtsaim võrdlus on Pälli ema seisukohalt – unenägu on nagu ettekuulutus. Tal on kolm last ja mees = 4, üks neist neljast komistab ja kukub. Kukkuv hobune võib siis viidata näiteks ühe pere liikme haigusele või surmale.

– Filmi peategelasena saab vaadelda mitte ainult Pälli, vaid ka ta sõpru haiglast. Neid on kokku neli. Igaühega neist seostub ühe hobuse atribuutika:

1. Päll ütleb filmis oma arstile: „Mehel on seitse elu. Nagu nädalas päevigi. Ja minul on praegu pühapäev.“ Esimese hobuse pärg ja võit ei oleks siis muu kui jumala rõõm ja rahulolu maailma loomisest, maailma valmissaamine, puhkamine pärast tööd. Või teisest küljest ka piirini jõudmine, millegi lõpetamine on alati ka millegi algus. Päll on valge hobune.

2. Viktorit, kes peab end ajuti Hitleriks, võib iseloomustada teise hobuse omadustega: „*ta seljas istujal lasti rahu maa pealt ära võtta, et inimesed üksteist tapaksid; ja temale anti suur mõök*“. Õigemini võib nii iseloomustada Hitlerit. Aga kuna Viktor samastab end haigushoo ajal Hitleriga, siis võib tinglikult temaga vastavaid atribuute seostada küll. Viktori suur mõök võib olla ka tema hiilgav mõistus. Enne haigestumist olevat ta teinud karjääri. Haiglas olles teeb ta vangivalvurile males pähe, viib sõbrad restorani sööma, pettes ära n-ö normaalset

maailma esindavad kelnerid. Mõistus kui vahe tera ei pruugi ainult edu ja head tähendada, terava mõistusega teinekord kaasnev kõrgeenenud nõudlikkus võib ka rahu viia. Viktor on tulipunane hobune.

3. Óli, kes on telepaatiline laulukirjutaja, on ka tõeütleja. Tema „kaalub“ ebanormaalsust ja normaalsust. Näiteks vastuseks küsimusele, miks tänapäeva haiglad on nii paljus tavaliste kodude moodi, ütleb ta, et see on sellepärast nii, et tänapäeva kodud on läinud väga haiglate moodi. Óli kehastab õndsakest, kelle suu läbi maailm tõtt kuuleb. Näiteks Pälli ja Viktori vestluse ajal natsismist (Hitlerist) laulab ja kirjutab ta laulu „All you need is love“. Óli on must hobune.

4. Pétur oli haiglasse sattunud narkootikumide tõttu ja „*Surmavald käis ühes temaga*“. Narkopsühhoosid võivad tabada inimest ka tükk aega hiljem pärast aine manustamist. Narkootikumide tarbimine on mingis mõttes kindel enesetapp ja seega võib öelda, et narkokuradi kätte sattunud Péturiga käis Surmavald kaasas. Aga Surmavallaga võib Péturit seostada ka seetõttu, et ta tegi oma unistuse teoks – läks lendama. Ta uskus, et suudab lennata. Paraku ta uppus. Pétur on tuhkur hobune.

Ehk on midagi veel neli? 4 hobust, 4 sõpra ja ka 4 söömaega.

(See n-ö loendav analüüs ei pruugi kuigi produktiivne olla ja ma ei jätka seda kuigi pikalt.) Lihtsalt ära märkimise mõttes – filmis on neli stseeni, mis leiavad aset Pälli kodus siis, kui pere on sööma kogunenud. Söögilauastseenid arendavad edasi Pälli (haiguse)lugu:

1. Päll räägib loo Jeesusest. (Óli ütleb hiljem, et kui Jeesus oleks elanud meie kaasajal, siis oleks ta hullumajja pistetud.)

2. Päll kurdab, et peavalu tapab ta. (Haiguse esimesed sümptomid.)

3. Päll karjub, et ta ei talu müra. (Emaisa räägivad haiglaravi võimalusest.)



„Ilmamaa inglid“. Ingvar Eggert Sigurdsson (Páll).

4. Páll nõuab isalt vägivaldaga ähvardades raha. (Äge psühhoos.)

Neljasus moodustab ühe osa raamist ja samas on see osa struktuurist. See nagu traageldaks filmi kokku. „Neli“ ühendab üht osa raamist, unenäolisust, filmiga. Aga vaatame veel filmi alguskaadreid.

Film algab uduga. Midagi paistab sealt läbi. Mis täpselt, ei saa aru. Lõpukaadris lendab läbipaistev tuvi Páll'i maja uksest välja. Vabasurma läinud Páll'i hingeke? Esimene ja viimane kaader annavad vaatajale võimaluse näha meie ilma Sealtpoolt. Sellele viitavad nii kaamera filmimisnurk – meile avaneb vaade ülevalt – kui ka peategelase filmi läbivad kommentaarid. Páll näeb asju kõrgemalt, eemalt, ja seletab vaatajale sündmusi. Sealpoolsusele viitab ka läbipaistvuse kasutamine. Öhkörn tuvi seostub Vaimuga, kes maa peale laskub. Filmil lõpus lendab tuvi majja, ema ei näe teda, aga tajub, et keegi on majas.

Filmi raamistab n-ö igavikuline või sealpoolne vaatepunkt. Sellisest raamistusest tulenevad peategelase tagasi vaatavad, selgitavad kommentaarid. Samuti näeb vaataja tema pilgu läbi panoraamvaateid kodule, haiglale ning ka ta enda matustele. Kolmanda komponendina aitab sidusust igavikulise vaatepunktiga luua n-ö läbipaistvate elementide kasutamine. Igavikulisest raamist saab seega alguse filmi läbiv igavikuline kronotoop, millest annavad märku eelnevalt loetletud kolm komponenti.

Teiseks raamielemendiks on ema unenägu neljast hobusest. Filmil algusesse on toodud hetk, mis faabula kohaselt peaks olema filmi lõpus – ema meenuab Páll'i pilti vaadates oma unenägu. Filmil lõpus on stseen, kus ema-isa on Páll'i toas. Páll on äsja rõdult alla hüpanud. Ja äkki meenub emale see unenägu. Unenäo paigutamine nii filmil algusesse kui ka lõppu annab võimaluse filmi selle kaudu interpreteerida.

Üldiselt viitab teine raamistus une-

näolisusele, ettekuulutusele, ettemääratusele. Unenäoraami, millest saab alguse ettekuulutus, seob filmiga arv neli (neli sõpra, söömaega ja ehk veel midagi). Unenäolisus ei moodusta filmis eraldi kronotoopi. Või kui, siis on ta nii sügaval, et me saame temast aimu ainult number nelja kaudu. Neli on ettekuulutuse sümptom. Prohvetlik unenägu on otsekui kogu filmi metafoor. Mingis mõttes võib unenäo ja faabula vahele võrdusmärgi panna. Nad väljendavad üht ja sama mõtet erinevate märkide kaudu.

Ja nende kahe raami, igavikulise ja prohvetliku sees on päris elu/faabula, nii nagu me iga päev näeme. Nagu rebumunavalge ja koore sees. Nendest raamidest tulenevad aegruumid, kuhu paigutuvad sündmused.

Filmi läbivaks teemaks on vastandus tervise – haiguse vahel, õigemini piiririba, mis ei kuulu kumbagi valdkonda. Seda piiririba võib nimetada ka unenäoliseks selles mõttes, et see, mida me unes näeme, on ühest küljest täiesti reaalne ja olemas ning teisalt ta nagu ei eksisteeriks (*ah, see oli ainult unes*). Kui haige räägib uitmõtteid või fantaasiaid, kas pidada seda haige aju sünnitiseks? Ja terve on terve seetõttu, et ta hoiab oma kummalised mõtted ja arusaamad enese teada? Piiril kõndimiseks võib pidada ka sooja ja mõistvat suhtumist haigesse. Näiteks alles esimesi päevi haiglas töötav valvur jääb Viktoriga õhtul kaemaks malet mängima ja teda ei lasta enam haiglast välja. Teda peetakse patsiendiks. Või selline näide: Páll ütleb oma arstile tolle väljendatud kummalise mõtte peale, et „*kui te nii mõtlete, siis me peaksime kohad vahetama*”.

Ka n-õ normaalsel on kerge piiri ületada. Pállis sõber Rõgnvaldur, kellest Páll normaalsemat ei tea („*ma ei suuda midagi normaalsemat välja mõelda, kui džiiibiga sõitev hambaarst*”), teeb ilmselt suitsiidi. Otsesõnu seda filmis ei öelda.

Varem toimunud vestlustes on ta Pállile öelnud, et väga raske on end hoida õigel poolt joont.

Pállis üle piiri minek tähendab haigestumist skisofreeniasse. Sellele haigusele on muu hulgas iseloomulikud mõtlemis- ja tajumishäired. Tajumishäired võivad olla nii auditivsed kui ka visuaalsed. Normaalsed, terved inimesed filmis ehk siis teised osatäitjad ei näe ega kuule Pállis hallutsinatsioonide.

Vaataja aga näeb seda, mida Pállis – alasti naabrinaist oma toas, Jeesust oma voodis. Ka kuuleb ta müra Pállis peas. Need on niisama reaalsed pildid nagu iga teinegi kaader. Vaataja asetatakse Pálliga samale poole joont. Koostajumiste tõttu saab ta Pállist aru. Selle arusaamise taustal luuakse mitmed teravad vastandused haiguse ja normaalsuse vahel. Näiteks vägisi Pállis käest raadio äravõtmise, kui ta haiglasse viiakse. Või Péturi naise ähvardus kutsuda politsei, kui ta peaks veel maja ümber luusima (tegelikult läks Pétur ainult oma tüdruku üle aia vaatama).

Pállis vastandumine muule ilmale algab juba filmi alguses, kus selgub, et ta armastatu kuulub kõrgemasse klassi, ühiskonna koorekihti. Tüdruk jätab Pállis maha. Koos sellega jätab Pállis maha ka tervis. Selgeks piiriks tervise ja haiguse vahel filmis on juuste mahaajamine. Seda võib käsitleda ka kui rituaalset sammu. Juukseid aetakse muidu maha mitmel puhul – soldatiks minejatel, mungatöötuse andnutel.

Piibliütoloogias peitub juustes elujõud, mis pügamisel kaob. Näiteks Simsoni vägilasjõud on juustes. Juuksed võivad ka ise välja langeda – kurbuse või haiguse maailma sisenedes. Kõik need on eripärased ja väikesed, vähemusmaailmad. Ka haigeolemine on tervise seisukohalt vähemus, enamasti oleme ju terved. Ja Páll astub teisele poole. Viktor ütleb, et „*meid ei ole olemas*”. Páll aga, et „*ka meiesugused on ilmmamaa inglid*”.



„Ilmamaa inglid“. Hilmir Snær Gudnason (Pétur) ja Ingvar Eggert Sigurdsson (Páll).

Inglisus avaldub ka läbipaistvuse kasutamises. Ingleid me ju tavaliselt ei näe. Või kui, siis tunduvad nad nii õhkõrnad. Ja peaaegu läbipaistvatena esinevad nad ka filmis – Jeesus, naabrinaine, tuvi. Ingliseilmas toimuvad ka mõned sündmused läbipaistvalt, näiteks filmis saab haigla söögituba inimesi täis nii, nagu foto ilmu(tu)b paberile. Või siis pahad, agressiivsed valvurid haihtuvad haigla koridorist. Ja filmi lõpus külastab Páll läbipaistva tuvi kujul oma kodu.

Pälli (ja ta sõprade) inglise olemisele või seostele jumalaga viitavad ka mõned stseenid:

1. Filmi alguses jutustab Páll loo Jeesusest.
2. Páll ütleb oma armastatule, et on poeet. Poesiamaailm on suurem kui argiilm, sinna mahuvad ka kehatud kreaatuurid.
3. Arst pakub välja, et see kohutav peavalu, mis Pälli ei jäta, on hoopis ta südames. Südamevalu metafoori kasutatakse mõne tunde või varjundi kirjeldami-

seks. Kasutades seda füüsilise peavalu kirjeldamiseks, ühendatakse kaks erinevat reaalsust. (Muide, noore mehena teigi Maksim Gorki enesetapukatse ning jättis maha lühikese kirja, milles palus oma surmas süüdistada saksa luuletajat Heinrich Heinet, kes mõtles välja hambavalu südames.)

4. Páll jookseb järve äärde ja kõnnib sillal, mis on veega tasa. Talle järele jõudnud mehed sumpavad vees. Páll, kes nagu kõnniks vee peal, on kui Jeesus, kes kõndiski vee peal.

5. Oli ütleb, et kui Jeesus elaks praegu, oleks ta nendesugune – pistetud hullumajja.

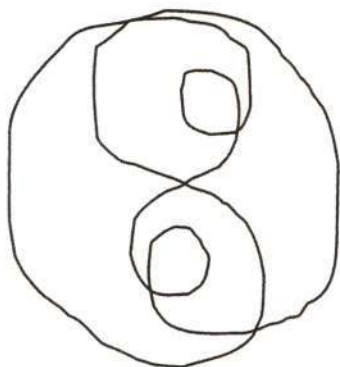
Viited jumalale, Pälli ja Jeesuse sarnasusele, otsekui pühitsevad haigust, õigemini hullust. „Õndsad on vaimust vaesed.“

Millise korrapära suutsin eelnevas arutluses luua? Igavikulisus, surnute ja elavate maailma samaaegne eksisteerimine ning elu pärast surma on filmi

koor. Kõrgemalt vaatepunktilt nii vaadatakse/näidatakse kui ka seletatakse ja kommenteeritakse vaatajale filmi sündmusi, peategelase käitumist ja mõtteid. Filmi „läbipaistvad olendid“ viitavad sealpoolsuse samaaegsele siinpoolsusele.

Igavikulise raami sees unenägu, mis on prohvetlik. Ettekuulutus läheb täide mitmel tasandil. Või pigem võiks öelda, et märke ei saa üheselt seletada, leida üksühest vastavust. Denotaatide maailm on suurem.

Nende kahe raami sees on lugu. Lugu vastandite ühtsusest, erinevustest, piiriribast, hullusest, ühiskonnast. Juri Lotman ütleb, et iga kirjeldus on nii objekti üheaegne korrastamine kui ka lihtsustamine. Kujutasin seda struktuuri endale ette selliselt (nagu unenägu neljast hobusest on mingis mõttes filmi lugu teises märgisüsteemis, on järgnev joonis terviklik analüüs):



Jooni mööda saab liikuda, need on nagu etteantud rada. Rajalt võib muidugi ka kõrvale astuda. Välimise sõõri loovad kõrgem vaatekoht (panoraamvaated), selgitavad kommentaarid ja läbipaistvad elemendid. Nende ühiseks nimetajaks või ühisosaks on igavikulisus. See sõõr ei ole jäik, vaid võib sujuvalt üle minna loogaks.

Ühelt poolt laskub ettekuulutus igavikulisest maailmast meie ilma ja teisalt saavad läbipaistvad elemendid alguse

sealpoolsusest, kuid samas võivad nad olla ka unenäolise ilma osaks. Piir haiguse ja tervise vahel on unenäoline ja mitte kunagi sirgjooneline.

Unenäorada mööda ilmuvad neli hobust, neli sõpra-inglit. Meie maailmas on sikud lammastest eraldatud, haiged tervetega koos olema ei passi, seepärast on haigus ja tervis ka skeemil eraldi pesa joonistatud. Neid ühendav eraldusjoon on mõtteline. „Kui te nii mõtlete, siis peaksime kohad vahetama.“

Fridrik Thór Fridrikssonist varem TMKs: Kristiina Davidjants, Islandi hinge peegeldused (loomingu ülevaade), 2002, nr 11; Elen Lotman, Island, pistrikud ja kontakt tundmatusega (filmist „Pistrikud“); Tänu lehmadele saame teha häid filme (Elen Lotmani intervjuu Fridrik Thór Fridrikssoniga), mõlemad 2004, nr 1.

SIRJE SALMAR (sünd. 8. aprillil 1973 Pärnus) on lõpetanud 2004. aastal Tartu Ülikooli semiootika ja kulturoloogia eriala. Bakalaureusetöös käsitles ta Urmas E. Liivi „Teist Arnoldit“ ja Meelis Muhu „Meeleavaldajat“.

* Einar Már Gudmundssoni „Ilmamaa inglid“ ilmub kirjastuse „Ilmamaa“ väljaandena kõige hiljemalt järgmise aasta mais. Originaal on avaldatud 1993. aastal. Eesti keelde on romaani tõlkinud Lemme Saukas, kes elab Islandil ja on muusikaõpetaja, toimetaja on Eve Võsu. (Toim.)

PHILIBERT'I FILMID TEEVAD END ISE

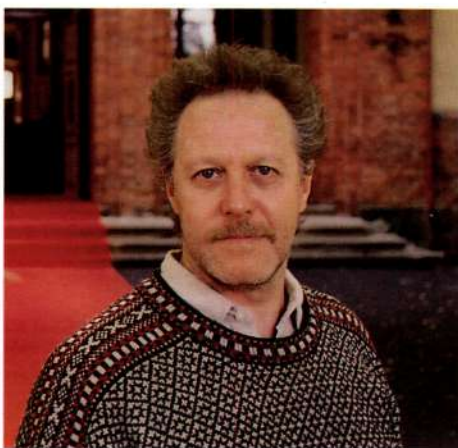
ANNIKA KOPPEL

Nicolas Philibert'i film „Olla ja omada“ (Être et avoir) võitis möödunud aastal Pärnu filmifestivalil eesti rahva auhinna, lääne-eesti vaiba, ja tänavu tuli Philibert sellele järele. Ühtlasi pidas ta ka Pärnus Vanalinna Põhikooli aulas, kus filme näidati, loengu, tutvustas oma loomemeetodit ja vastas kohalolevate küsimustele.

See polnud Nicolas Philibert'il Pärnust esimene auhind, sest kuus aastat tagasi sai siin tunnustuse tema film „Iga tühiasi“, mille sisuks vaimuhaigla patsientide näitemängutegemine.

Philibert'i dokumentaalfilmid pole saanud auhindu mitte üksnes festivalidelt, vaid neid saadab ka märkimisväärne publikumenu. „Olla ja omada“ on seni kõige edukam dokumentaalfilm prantsuse kino ajaloos (kui pooldokumentaali „Mikrokosmos“ välja jätta), olles ainuüksi kinolevis kogunud neli miljonit vaatajat, sh olnud edukas USAs. Seda on ostetud 35 riiki. Veidi uskumatu, aga see ei räägi mitte seksist, vägivaldast ega relvadest Ameerikas, vaid jälgib lihtsat ja rahulikku elu ühes väikeses Prantsuse maakoolis Auvergne'is, kus õpetaja Georges Lopez õpetab tosinat erinevas vanuses last.

Lapsed elavad külas ja nende vanemad tegelevad peamiselt põllumajandusega. Näeme koolibussi mägede vahel jäisel teel ukerdamas ja teotstelt lapsi peale korjamas. Esmalt kohtume väikestega, nelja-aastastega, kes õpivad koos suuremate, kuni kaheteistaastastega. Ja muidugi õpetajaga, kes on pikk ja rahulik, usaldustäratav, nagu õpetaja olema peab. Mõistagi tuleb igaljuhul end



Nicolas Philibert juulis 2004 Pärnus.

koolis maksma panna, seega on just uute puhul väikesed rüselused vältimatud. Väike võluv JoJo aga peab õppima keskenduma, ehkki tema elav uudishimu elu vastu sunnib teda uisapäisa tegetsema. Õpetaja tuletab talle meelde, mis vaja lõpuni teha, – nii armas kui JoJo ka poleks, tal tuleb õppida ennast valitsema ja keskenduma, enne kui ta üldse õppima saab hakata.

Vanemate hulgas on Olivier ja Julien need, kes riidu norivad ja omavahel kaklevad. Nad on väga erinevad ja miks see nii on, sellest saame aimu, kui näidatakse Julienni kodu ja teda ennast asjatundlikult traktorit juhtimas; pärast õhtusööki aga maadleb kogu perekond poisi koduste ülesannetega, ehkki mitte just tulemusrikkalt. Hiljem saame õpetaja ja Olivier' vestlusest ka tema probleemidest rohkem teada.

Kooliellu mahuvad veel lõbusad väljasõidud loodusesse ja pingelised mo-

mendid, kui vanemad õpilased ootavad oma üleminekuksamite tulemusi. Ja liigutav lõpp, kus õpetaja hoiab tagasi pisaraid, jättes õpilastega hüvasti, kellest mõned järgmisel aastal jätkavad juba suures bürokraatlikus keskastme koolis.

Film hargneb vahelduvate aastaaegade taustal ja edeneb oma vaiksuses loomulikus kulgemises, olemata pealetükkiv, peibutav või kuidagimoodi forsseeritud. Kiire montaaži ja *reality-show*'dega harjutatud publikul võib olla esialgu raske filmi n-õ sisse saada, ent see väike pingutus tasub end ära, kui meistritöö end avab. Ainult aega on vaja, et süveneda.

Kuidas see toimib, et film, milles näiliselt midagi ei juhtu ja kus pole ka õieti lugu klassikalises mõttes, nii paljude vaatajate meeli köidab? Laias laastus on Philibert'i loomemeetod tänavuse Cannes'i filmifestivali võitja **Michael Moore**'i ründava, agressiivse ja provotseeriva meetodi vastand. Juba lähtekohad on erinevad: kui Moore püüab ilmselgelt kõigi vahenditega oma ideed tõestada ja juhtida vaataja n-õ õigesti mõtlema, siis Philibert ei taha midagi tõestada ega sunni peale. Ehkki ta küll ütleb, et tal polegi sõnumit, jõuab idee ikkagi kohale.

Eesmärk selgub filmi tehes

Philibert alustas oma loengut Pärnus teesiga, et ta ei tee filmi millestki, vaid millegagi või tänu millelegi. Või siis millessegi sisse minnes.

„Peamine on olla uudishimulik ja avastada, kasutada ainet, millest filmi teen,“ ütleb Philibert. „Mul ei ole alustades kindlat mõtet, mida illustreerida ja tõestada, mu film tekib iseenesest, seda tehes. Ja selle käigus ongi mu eesmärk leida, miks ma seda filmi teen,“ ütleb Philibert. „Kui alustasin, oli mul kõigepealt olemas pealkiri „Olla ja omada“. Tahtsin teha filmi koolist, õppimisest, õpetamisest ja maaelust, ning seda juba palju varem, kui jõudsin teatud tüüpi koolini.“

Ta väidab, et alguses ei ole tal täpseid mõtteid ega stsenaariumi. Tõsi küll, et filmi jaoks raha saada, kirjutas ta suurte tähtedega kümneleheküljelise sünopsise, ja seda enne, kui oli kooli välja valinud.

Ta kulutas viis kuud, käies läbi 110 kooli, enne kui sobiva maakooli leidis. Sääraseid väikseid maakoole on Prantsusmaal umbes 7000. Valiku üks tingimus oli, et koolis ei tohi olla liiga palju lapsi, maksimum 10–12. See oli oluline, et vaataja võiks jälgida iga õpilast.

Loomulikult pööras režissöör tähelepanu ka tehnilistele kriteeriumidele: et oleks ruumi filmida, et oleks korralik valgustus ja ka loomulik valgus. „Tõenäoliselt oli aga just õpetaja see, kes mind lõpliku valiku langetamisel mõjutas, sest ta tundus kuidagi mõistatuslik ja salapärane,“ ütleb Philibert.

Esimesel võttepäeval näitas ta lastele, kuidas aparaatuur töötab, nad tutvusid ja mängisid sellega, võtsid kaamera omaks. Ta lõi miljöö, kus oleks võimalik filmida: „Ma nimetan seda juurdeprogrammeerimiseks, mis tähendab õigete suhete püstitamist nii eetilises kui ka esteetilises mõttes. Inimesed suhtuvad kaamerasse erinevalt ja neid tuleb respektierida. JoJo oli kõige spontaansem, teised olid häbelikumad. Lasin nii olla, sest mulle ei meeldi asju tagant torkida.“

Oluline on luua usalduslikud suhted, et inimeste käitumine muutuks kaamera ees nii vähe kui võimalik. Filmitegijate ja filmitavate suhe peaks püsima neutraalne, mitte jääma liiga kaugeks ega muutuma liiga lähedaseks. „Olla ja omada“ puhul juhtus, et mõned õpilased tulid oma vihikutega Philibert'ilt vastuseid küsima, mitte õpetajalt.

Philibert ütles end filmivat hommi-kust õhtuni, tuleb ette, et töös on ka mitu kaamerat. Aga siiski ta valib, mida ja kuidas – filmimisprotsess ei ole iseenesest üks lakkamatu hullumeelne materjali kogumine. „Olla ja omada“ tarvis

võttis Philibert umbes 60 tundi musta materjali, millest 35 tundi klassiruumis, ülejäänud maastikus. Kokku filmis ta kümne nädala kestel ajavahemikul 2000. aasta detsember kuni 2001. aasta juuni.

Ajakirjandus või filmikunst?

Philibert'i nagu ka paljusid teisi filmitegijaid huvitab küsimus, kas dokumentaalfilm on ajakirjandus või filmikunst? Kui kunst, siis mis hetkest ta seda on? Kas televisioonile tehtud film võib ka olla filmikunst? Philibert'i arvates ei oma vahend tähtsust, tema filmid mõjuvad nii suurel kui väiksel ekraanil. „Dokfilm tõuseb filmikunstiks siis, kui suudab ületada teema piiri ja hakkab kõnelema millestki muust, puudutades meie põhilist inimlikku olemust,“ usub Philibert.

„Olla ja omada“ on kahtlemata filmikunst. Selle eesmärk ei ole näidata Prantsuse väikse maakooli olukorda ega ka üksnes portreerida õpetajat, nagu mõned arvustajad on väitnud. Pigem jõuab autor õpetamise ja õppimise protsessi põhisisuni, hõlmates nii

ümbrust kui ka inimestevahelisi suhteid ja pannes lõpuks vaataja tunnetama laiemaid piire ning mõtisklema filosoofiliste põhiküsimuste üle.

Hea film peidab endas mitmeid tasanandeid. „Olla ja omada“ puhul töötab juba filmi pealkiri „Être et avoir“, mis prantsuse keele tundjale avab ennast vähemalt kolmes plaanis. „Olla“ ja „omada“ on prantsuse keeles põhilised abiverbid, mille pööramine iga koolijütsi esimesi õppetunde. „Nimetades neid kahte tegusõna, tuleb igale prantslasele meelde kool,“ kinnitab Philibert. Veel võib „olla“ ja „omada“ mõtestada õppimise ja õpetamise vahekorda ning seda lahates jõuda filosoofiliste põhiküsimusteni.

„Vaatajale jääb vabadus, ma ei taha ette öelda, mida ta peab mõtlema,“ märgib Philibert.

Et Philibert'i filmid inimesi tõepoolest inspireerivad, kinnitas ka kohtumine Pärnus; paljud rääkisid oma tõlgendusest ja otsisid autorilt neile kinnitust, mõned olid tema filme vaadates kogunud koguni valgustatust või mõistnud

Mongoolia muusik ja kõrilaulja Mega ning Nicolas Philibert
Pärnu Vanalinna Põhikooli ees.



Mark Soosaare fotod

midagi enda jaoks äärmiselt olulist. Filmitegija jäi siin üsna erapooletuks, ei kinnitanud ega lükanud ümber – hea film elab ilmselt oma elu, autorist sõltumatut.

Ja see elu võib olla üsna mitmepalge-line, sest seoses filmiga „Olla ja omada“ kerkis lõpuks üles ka kohtuasi, mille algatajaks õpetaja Georges Lopez. Filmi tegemise ajal 55-ne vallaline mees, praeguseks pensionile läinud, näib olevat ideaalne õpetaja, kes iial ei ärritu ega tõsta häält ja teab lahendust kõigile probleemidele. Tema personaalne taust avaneb vaid ühes episoodis, kus ta endast räägib: farmerist isa tahtis, et pojast saaks õpetaja, ja ta tegi isa soovist oma kutsumuse. Mehel ei ole perekonda ja tött-õelda mõjub ta veidi üksikuna. Tänu filmile on temast saanud üks maailma kuulsamaid õpetajaid.

Õpetaja nõuab raha

Nüüd nõuab Lopez kohtu kaudu filmitegijailt 250 000 eurot, väites, et ei ole andnud nõusolekut selle filmi tegemiseks. Teine nõue põhineb aga väitel, et tema koolitund on looming, mille autor ta on, ja filmis on seda kopeeritud ning ta tahab selle eest autoritasu.

Philibert'i kaitsja väidab vastu, et režissöör ei tahtnud kopeerida Lopezit, vaid portreerida õpetajat õpilaste keskel. „Postimehele“ on Philibert sellel teemal öelnud: „See ei puuduta ainult dokumentalistikat, vaid on palju laiem probleem. Tänapäeval võib müüa ja osta kõike. Te võite ka oma lapsed maha müüa. Üha suurem osa inimestest arvab, et nende kujutis on nende omand. Kui te mind liiga palju vaatate, küsin ma ka teilt raha...“

Õpetaja Lopez on nõudnud tasu ka selle eest, et ta on oma aega kulutanud filmi esitlustel käies; näiteks oli ta kohal möödunud aastal Cannes'is koos mõne õpilasega, ja mujalgi. Ta väidab, et talle ei taheta maksta, kuigi Philibert'i advo-

kaat teatab, et ta lükkas tagasi 37 500 eurot, mis talle pakuti (BBC andmed).

Tundub siiski, et vähemalt meedias Lopezil eriti poolehoidjaid ei ole, pigem on tema tegevus kutsunud esile sapiseid kommentaare. Igatahes on tegemist kõiki filmitegijaid ja ka teisi valdkondi puudutava vaidlusega, mille lõpplahendist võib oleneda, kuidas analoogsed probleemid tulevikus lahendatakse. Ega arusaamatused filmitavate ja filmitegijate vahel ole haruldased, ka Eestist võib näiteid tuua. Kuid Georges Lopezit juhtum on just filmi edu tõttu pälvinud tähelepanu kogu Euroopas.

Pärnus ei taha Philibert, kes juriidikast juba ilmselt tüdinud, seda teemat enam eriti üles võtta, kuid vastab siiski küsimustele. Ta möönab, et on Lopezit pettunud.

„Koostöö õpetajaga laabus võtete ajal väga hästi, probleeme polnud. Aga nüüd tahab ta raha. Paljude arvates oli filmi suur edu põhjus, mis tõstatas eetilise probleemi, aga see ei ole päriselt tõsi,“ väidab Philibert. „Õpetaja eneseimetus ilmnes juba enne seda, kui film saalidesse jõudis.“

Mis täpselt ja kuidas, see jääb meeste omavaheliseks asjaks, aga selge on see, et ka Philibert pole pehmest puust voolitud. Ja usaldus on üldse imeõrn – tekib aeglaselt ja kaob kiiresti. Režissööri sõnul oli algusest peale selge õpilase-õpetaja-režissööri leping: kuidas töötatakse, missugused on tingimused. „Vabadus on oluline – minu kui režissööri vabadus ettepanekuid teha ja neil, keda filmitakse, peaks olema vabadus ettepanekuid kas vastu võtta või mitte. Kui filmitavatele maksta, vabadus kaob. Siis ta ei saa enam sama vabalt keelduda, asi taandub töösuhtele ja tegu poleks enam dokumentaalfilmiga, vaid lihtsalt äriga,“ selgitab režissöör probleemi olemust.

Philibert möönab, et kuna filmi „Olla ja omada“ edu oli erakordne, siis võiks

olla pisut teistsugused tingimused ja tulust võiks kasu saada kohalik omavalitsus, maakond, kool, aga mitte üksikisikud. Seda enam, et film on toodetud koos haridusministeeriumiga. Pole põhjust, miks eraisik sellest kasu peaks saama.

Philibert pole kunagi teinud filmi sooviga publiku maitsele vastu tulla või palju raha teenida ja see, et „Olla ja omada“ nii edukaks osutus, oli tallegi üllatus. Filmile ei tehtud kuigi palju reklaami ja vaatajad pidid selle üles leidma suust suhu liikuva info põhjal, mis režissöörile veel eriti rõõmu valmistab.

„Ärge tehke filmi sooviga publikule meeldida, tema maitsele vastu tulla,“ kõlab Philibert'i üleskutse teistele filmitegijatele.

Aga see, kumb loomemeetod kellelegi südamelähedasem, kas Moore'i või Philibert'i oma, on puhtalt isiksuse küsimus. Hea, et nad mõlemad olemas on, sest suuresti tänu neile näeb maailm varem vaid festivalielu elanud dokumentalistikat nüüd kinoekraanidel. Ju siis tahavad inimesed näha midagi, mis puudutaks neid rohkem kui väljamõeldud lood – aga elu enda vastu ei saa miski. Ja nad ei oota ainult parajateks paladeks jaotatud ja ideoloogiliselt doseeritud ampse, vaid on valmis kaasa minema ja ise mõtlema. Mustmiljoni sõnumi taustal, mida meieni lakkamatult ja agressiivselt tuua tahetakse, mõjuvad Philibert'i ja teiste tema meetodid järgivate filmitegijate rahulikud ja süvenevad tööd justkui puhkusena paradiisisaarel.

NICOLAS PHILIBERT, üks Euroopa tunnustatumaid dokumentaalfilmirežissööre, sündis 1951. aastal Prantsusmaal Nancy's. Ta õppis ülikoolis filosoofiat, aga jättis selle peagi filmi pärast kõrvale, kuid kahtlemata on filosoofiaõpingud tema filmidele ja suhtumistele mõju avaldanud. Ta alustas filmimaailmas režissööri abina ja

töötas selliste meeste kõrval nagu René Allio ja Alain Tanner. Ta järgib humanist Jean Renoiri ja prantsuse filmikunsti parimaid traditsioone. Philibert'i filme on iseloomustatud sõnadega: suuremeelsed, selgepilgulised, elegantsed, peened, uurivad ja kiindumust tekitavad.

Filmid:

„**Louvre'i linn**“ (*Louvre City / La Ville Louvre*), 1990.

Philibert'i esimene täispikk dokumentaalfilm Louvre'i muuseumi sellest poollest, mida publik kunagi ei näe. Võitis 1990. aastal Euroopa parima filmi auhinna.

„**Kurtide maailm**“ (*In the Land of Deaf / Le Pays des sourds*), 1992.

Film kuulmispuuetega inimestest. Parima dokumentaalfilmi auhind Vancouveri filmifestivalilt 1993.

„**Üks loom, kaks looma**“ (*Animals / Un animal, des animaux*), 1996.

Zooloogiamuuseumi renoveerimine ja taasavamine, kus fookuses loomariik.

„**Iga tühiasi**“ (*Every Little Thing / La Moindre des choses*), 1997.

Psühhiaatriahaiglas valmistatakse ette näitemängu.

„**Kes teab?**“ (*Who knows? / Qui sait?*), 1999.

Rühm Strasbourg'i riikliku teatrikooli tudengeid valmistab *show'd* ette.

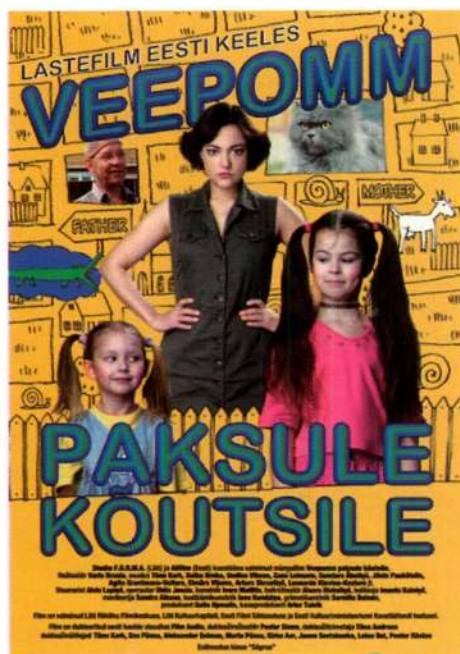
„**Olla ja omada**“ (*To Be and To Have / Être et avoir*), 2002.

Elu väikeses maakoolis karismaatilise õpetaja käe all.

Euroopa parima dokumentaalfilmi auhind, prantsuse filmikriitikute auhind ja „César“ (prantsuse „Oscar“) parima montaaži eest, Cannes'i 2002, Toronto ja New Yorgi filmifestivali ametlik valik.

„MINA MAGAN KA PÄEVAL“

AARNE RUBEN



„VEEPOMM PAKSULE KOUTSILE“.
Režissöör **Varis Brasla**, stsenarist **Alvis Lapiņš**, produtsent **Gatis Upmalis**, kaasprodutsent **Artur Talvik**, operaator **Uldis Jancis**, kunstnik **Ivars Mailitis**, helilooja **Imants Kalniņš**, helirežissöör **Aivars Riekstiņš**, eriefektide disainer **Indulis Gailans**, montaaži režissöör **Sandra Alksne**, kostüümikunstnik **Ieva Kundziņa**, grimmikunstnik **Sarmite Balode**, filmi direktor **Alise Krilova**. Osades: **Baiba Broka** (Una), **Undine Viksne** (Marta), **Zane Leimane** (Linda), **Gundars Aboliņš** (Ivo), **Janis Paukštello** (vanaisa), **Agita Gruntmane-Valtere** (ema), **Tõnu Kark** (koera peremees), **Elmars Vilums** (Edgards), **Leonarda Klaviņa-Kestere** (Edgardi ema), **Arturs Skrastiņš** (isa) jt.
35 mm, 75 min, värviline. © Studija F. O. R. M. A. /Läti ja „Allfilm“ / Eesti, 2004.

„Veepomm paksule koutsile“ on väga hea film. Kaamera viib meid mis-kipärast väga Visbyt meenutavasse Läti linna, kus on vanad puumajad ja mahukad hoovid tammede, leppade ja muude puudega. Aedu ja maju on igasugust värvi, kuid domineerivad hallid ja pruunid toonid. Aknad on kõikjal kutsuvalt-suiselt lahti.

Enim jäävad vaataja fookusse jonnakas tädi Una ja tema peigmees, juveliir Ivo. Paistab, et selles perekonnas on midagi toimunud: vanaisa abikaasa surnud küllaltki noores eas, Marta ja Linda ema on väga kaua puhkusel ja nende isa on veel kauem ränkraskel ehitustööl. Lapsi kamandab ülimalt egoistlik Una.

Pangem tähele olulist tõsiasja: lapsed seisavad hual ja kujutavad ette, et surnud vanaema on puu otsas ja laseb neid pitsikaga. Kogu pere saab endale selle vee kaela ja röömsavärvilise vihmavarju alla kogunevad kõik: ema-isa, lapsed ja vanaisa. Aga mitte Una. Kas tegemist on perekonnaga, mille purunemine on juba alanud? Purunemine, mis käivitub aeglaselt ja valurikkalt, kahjustades ka lapsi? Kas pole surnu puu otsas viibimine siiski mitte liiga kole laste jaoks?

Inimene ei mõista ju surma ja surm ei mõista inimest. Teoses teatab vanaisa lastele, et vanaema (kes on hauas) magab ka päeval. Müstiline oli kuulda saalist heledat häält: „Mina magan ka päeval!“ Tiibeti Surnute Raamatus seisab: „Me tuleme valgusega, võtame endale korraks inimnahad ümber ja läheme valguse seljas.“ Aga Epikuros lohutab, tema on samuti nagu laps, kes millestki aru ei saa: „Kus oleme meie, seal pole veel surm, kus on surm, seal pole enam

„Veepomm paksule kõutsile“, 2004.
Režissöör
Varis Brasla.
Zane Leimane
(Linda) ja
Undine Viksne
(Marta).



meid.” Lapseni, kes seisab lähedase kalmul ja mõtiskleb, jõuab inimkonna müstiline kollektiivne surmakogemus: lahkunud on seal, teisel pool sõõri. Nad on horisondi, hiiesalu, kirikuaia või ridaküla lõpu taga, surnud ei ole enam oikumeenis. Nendega tuleb aga siiski hästi läbi saada, sest muidu nad purustavad elavate ja surnute vahelise maailma hapra vaheseina.

Kas vaatame edasi? Miks tundub meile lapsepõlv tagantjärele vägagi päikesepaistelisena? Nii nagu veepommifilmiski, ei suuda me oma lapsepõlvest meenutada midagi, mis ei olnuks tore ja särav. Muidugi, olid mõned üksikud tumedad ebameeldivad hetked, kuid tagantjärele tunduvad need põgusatena. Üks põhjus on siin muidugi selles, et laps on muretu, tal on kõik alles ees ja tema loodab. Üsna samamoodi mõtlesid ka vanad eestlased: „jumi“ või „sõõr“ oli neile taevalaotus, seal elas jumal (kes ei olnud Meie). „Jumi“ oli päikesepaisteline ja sinine nagu lätlaste kalmuepisoosis (kus väike Linda soovis mäletatavasti põgeneda). Ehk kummardasidki vanad eestlased päikest seetõttu, et elasid ühe rahva lapsepõlves? Päike ja lapsepõlv seostuvad alati.

Nad panid ühe oma linnuse nimeks „Päikeses Käsi“. Muidugi ei tähenda see, nagu nad oleksid uskunud, et päikesel

on käed, pigem märgib see Masingu järgi päikese väge. Nagu mõned ürgsed hõimud, kes uskusid, et võivad päikese enda kahva püüda, usuvad lapsed ja leidsid vanad eestlased, et päike on seal, kuhu elav inimene iialgi ei pääse (linnusele ka ei pääsetud).

Just sellepärast seostub lapsepõlv meile alati päikesega: me ei pääse sinna enam tagasi, see on kui uni või kullatolm, mida näeme ehk vaid surnute riigis. „Kalevipojas“ ei soovi Linda Päikesele mehele minna, sest siinkirjutaja arvates seostunuks see temale kas liigse progressiga (sa oled ju surmalaps Päikeses mõrsjana) või regressina (tagasi lapsepõlve hiilgusesse).

Nüüd tuleb mul filmi „Veepomm paksule kõutsile“ põhjal laste ja loodusrahvaste loogikaga edasi minna. Niipea kui Martale öeldakse, et sa pead siin kalmistul kunagi magama, soovib ta ära minna. Kas pole lapse ajataju kokku presitud nagu aegruum miljardite aastate eest, ka selles on küsimus... Vaeseke vist arvas, et tal tuleb kohe magama hakata!! Ja kindlasti on surm lapse jaoks tabu.

Sellepärast tuleb talle kohe seletada, et surm on päikeses ja tuules, lainetes ja kõrkjates, puuokstes ja lihtsalt liikumises... Arvatavasti kannab laps endas sama tabukujutelmata, mida nüüd alljärgnevalt vaatleme.



„Veepomm paksule kõutsile”.
Gundars Āboliņš
(Ivo) ja
Baiba Broka
(Una).

Proovigem esile manada XIV sajandit: üksik talu talviste laanesoppide ja lämmatamiseni lumega kaetud rukki-väljade vahel. Küla oli ka siis tervik, aga talud paiknesid tihti eraldi. Ja kui sa siis sellise talukese uksele hilisõhtul ootamatult ja eriti järsult lööd, siis seesolijad vakatavad. Olen täiesti kindel, et pere-rahvas seab oma suud kohe s-tähe kujuliseks: Surm tuleb? Nad teavad, et keegi niisama sel kombel ei koputaks. Ikka on tavaks hüüda koputuste juurde: „Ae, teistre omad siin!” Ja siis kostab seest kisa: ära tule! Ma puistasin rehetoa põranda üle eriti teravate kildudega — sa ei saa ju tulla... Ja surmavisioon tungib pere päikesekujutelma.

Niisiis on kalmistuepisood just see, mis ajab mind sel kombel arutlema. Aga üldjoontes on film siiski helge.

Seda oli just arvata, et **Tõnu Kark** mängib seegi kord eriti mõistvat ja sooliidset, kuid lapselikku härrasmeest. Linateosest selgub, et tema eesmärgiks on panna Linda hobusesõnnikut koguma, et talle lõpuks kutsikas üle anda. Ta mängib hästi nagu alati. Juhuslikult läks nii, et pärast filmi soovitas Kark käesoleva kirjatöö pealkirjaks panna „Mina magan ka päeval”. Ja austusest suure meistri vastu see nii kujuneski.

Kas tegemist ei ole mitte spetsiaalselt tüdrukute filmiga? Naiselik pool jääb

tõesti domineerima, välja arvatud fantastilises krokodillimuna toomise loos. Viimane meenutab mingit eriti stiilset kostüümidraamat tummfilmist; muusika on siin pausidega, rahulik ja aeglane, justkui läheks keegi trepist alla.

Ka kõutsi pool on vähe välja arendatud. Alguses üsna jõuliselt tegutsema hakkav kõuts jõuab vaatajal loo jooksul meelest minna.

Meenutagem filmi vaadates, et oleme tulnud aegade hämarusest, meie müüdid on seotud surma ja tabudega. Kas inimkond jääb igavesti lapseks? Ei tea, ja selliste filmidega me seda teadmist ka ei hangi. See jäägu ikka koolist koju tulevatele lastele, kes unisel pärastlõunal lõõgastuda soovivad.

VARIS BRASLA on lõpetanud 1968 Moskvas stsenaaristide ja režissööride kõrgemad kursused. Ta on teinud hulganisti erinevas žanris filme, ka teleseriaale, ning saanud mitmeid auhindu. Praegu töötab ta Valmierdraamateatris ja on teinud 18 lavastust.

VENNASKONDLIK (ANTI)UTOOPIA

TÕNIS KAHU

*Meie jaoks ei tule päevi, kus
kellelegi pole vaja
meid ja meie tagaigatsust.*

(Vennaskond:

„Jumal kaitse Vennaskonda“)

Ma pean kohe ütlema, et mul ei ole „Vennaskonna“ juubeliks välja otsida mingeid kolletanud märkmeid otse sündmuskohalt. Ma ei olnud kahekümne aasta eest seal, isegi mitte kuidagi-moodi seal lähedal, ei hoopiski asjasse pühendatud. Ja mul on seesuguse vabaduse üle hea meel. Nii et mida mul siis seekord teha oligi? Plaadid, videod, korra üks kohtumine juhtfiguur **Tõnu Trubetsky** endaga, mõned meilid edasi-tagasi... Mõneks ajaks sain ma „Vennaskonnaga“ nõndamoodi rohkem kokku kui tavaliselt, siis läksime kumbki jälle oma teed. Selle bändi hetk on möödas, neile on võimalik tagasi vaadata, ilma et nad mõne ootamatu liigutuse teeksid ja kuidagi pilgu alt pääseksid. Neid on võimalik riulist välja võtta, minna lähedale, hingata sisse seda, mida juba teadsid, ja siis tagasi panna. Ma ise olen alati teadnud, et „Vennaskond“ on seesugusele bändile suurepärase nimi. Nad on mulle ikka paistnud kui teatav rockkultuuri sees paiknev omamoodi paradiislik mikromaailm, miski pisike paralleeluniversum või salaorganisatsioon. See ei ole väga särav ja kutsuv maailm, seda küll. Ta justkui elab pigem hirmust midagi kaotada kui ambitsioonikast lootusest midagi võita. Ja ega ma ei pruugigi sinna kuigi tihti sisse astuda, kuid ma tean ja olen rahul, et ta on olemas — selline koht, kus rock võib asuda omaette, justkui puhata ja maailma eest kaitstud olla. Suurt keegi



Tõnu Trubetsky.

peale vahest ehk seitsmekümnendate „Ruja“ pole eesti rockmuusikat määratlenud ilmekamalt kui „Vennaskond“ üheksakümnendatel. Ma proovin lähemalt uurida ja kui mitte eelöeldut tõestada, siis vähemalt selgitada.

Mis „Rujasse“ puutub, siis küsime nii: kuidas sai Eesti seitsmekümnendatel üldse rahvusvahelises rockis osaleda? Tarbijatena kindlasti mitte — raudne eesriie oli ära lõiganud meie võimaluse selle kultuuri sees ilma piire tundmata signaale vahetada ja ennast muusikal n-ö representeerida lasta. Kas või juba selles on asi, et seesugune kommunikatsioon vajanuks toimivaid kommertsstruktuure. Järelikult tuli tarbimise asemel leida mingi muu toetuspunkt ja selleks sai loominguiline autonoomia



Jüri Klyszejko,
Tõnu Trubetsky,
Andrus Lomp ja
Toomas Kinkar.

kui midagi ülimuslikku, idee rockist kui kunstist. Rocki mõistmine kunstina tähendas tema mõistmist puhtalt kultuuritekstina, kõrgemal tema siinsetest sünnioludest, mis tahes suletusest ja marginaalsusest. Rock oli muusika, mille vorm ja väljenduskeel olid Eestis olemas mitte reaalsena, pigem potentsiaalse ja ideaalsena. Selle struktuuri täitmine „oma“ sisuga (näiteks rahvusliku rockiga) oli võimalik piiramatult ja lõputult, olgugi et Läänes räägiti juba kogu rocki teatavast ammendumisest. Ja veel üks asi. Üleilmne rockiteadvus oli toona veel, enne punki, põhimõtteline tervik. Konflikt oli kujunenud maailmaga v ä l - j a s p o o l rockkultuuri, vastandus oli kaju võtnud rocki ja mitterocki vahel. Aga et rock tervikuna püsis koos, siis

tohtisid kõik määratleda seda kui midagi oma. Selline oli „Ruja“ utoopia.

„Vennaskonnaga“ oli asi teine — küllap päris algusest peale, eriti nähtavalt pärast bändi esimest viit tegevusaastat. „Vennaskonna“, nagu meie kõigi probleem oli üheksakümnendate algul see, kuidas tulla toime muutustega pärast Eesti iseseisvumist ja vabanemist, pärast rahvusvahelise kapitalismi, vaba turu ja koos sellega ka popkultuuri ajaloo erinevate märkide tulekut. Vähe sellest, kogu rockiteadvus oli maailmas muutunud. Orgaanilisest terviklikkusest nüüd enam rääkida ei saanud. Rockmuusika võis olla nii oma kui võõras, nii tõde kui vale. Ja Eestis kujunes sellest muu hulgas ka konflikt ühelt poolt suure ja globaalse ning teisalt väi-



„Vennaskonna“ kontsert 1997. aastal.

kese ja lokaalse vahel popkultuuris. Kuna see suur seal väljaspool avaldas survet, siis rock allpool, oma väikeses ja piiratud eksistentsis – just nagu Eesti seda oli –, võis nii kohaneda kui ka survele vastu seista. „Vennaskond“ hakkas tähendama just seda viimast. Selle bändi maailmataju ei lubanud rocki võtta enesestmõistetavana. Rockile tuli küsimusi ja nõudmisi esitada, teda tuli proovile panna. Ja see on veel vähe öeldud. Rocki tuli ka kaitsta – kõige rohkem tema enese eest. Kapitalism oli Eestisse tulnud, lubades paremat, suuremat, värvilisemat maailma. Rock oli samamoodi enamasti ikka kõikjal nõudnud häälekalt ja kiiresti rohkemat, kui tal parasjagu oli. Hästi lihtsustatult võiks asja selgitada nii: kui „Ruja“ määratles eesti rocki esteetiliselt, siis „Vennaskond“ tegi seda eetilisel. Nende puhul polnud enam küsimus rockmuusika piiramatus võimalustes ja ammugi mitte neis lubadustes, mis rääkisid peatsest tarbimisparadiisist. Selle asemele rajas

„Vennaskond“ kummalise tõrksa antiutoopia, omamoodi sisepagenduse rockkultuuri sees.

Seda võiks nimetada provintsluseks ja ega ma sellega midagi halba ei mõtle. Ma tahan lihtsalt öelda, et „Vennaskond“ on olnud väikese kultuurilise isolemise rockmuusika. Selles on tema kaalukus ning muidugi ka tema nõrkused. Aga sellel oli oma mõte sees. Keegi justkui tõesti pidi seda tegema. Keegi pidi rocki tagasi hoidma, et ta liiga hooгу ei läheks. Kindlasti ei ole see geograafiline provintslus, mingi kolklus, pigem vaimne tõrjereaktsioon sellele, mida kujutas endast tollane popkultuur. Olukorras, kus oli elementaarne nõuda rohkem, nõudis „Vennaskond“ v a h e m, umbusaldas naudingut, valikute (näivat) piiramatus. See oli rock kui kultuur, mis palus end r a h u l e j ä t t a, mis ei tahtnud kärarikkalt eitada, vaid pigem vältis jonnakalt. See ei olnud minu maailm, kuid mingi kauge veetlus selles oli.



Rainis Kingu,
Allan Vainola,
Camille Camille,
Mait Vaik,
Anti Pathique,
Tõnu Trubetsky
ja bändikaaslase
laps.

Võib muidugi olla nii, et „nostalgia“ oleks siin parem sõna. Ja see nostalgia kujutaks enesest Trubetsky lauludes justkui piiri sisemise ja välise maailma vahel. Sisemaailm on ilus, lihtne ja puhas. Seal sees saab häirimatult unistada pisut aristokraatlikke, dekadentlikke unistusi. Ja kui sellises sisemaailmas ongi tänavad ja kohvikud ja mõned muud urbanistliku tsivilisatsiooni tunnused, siis on nad ometi „meie“ päralt. Seal liigub väga vähe inimesi. Seal liigub ainult „vennaskond“. Välismaailm seal eemal ei saa mõistagi kunagi millestki aru ja

püüab siseneda. Sisse teda igatahes ei lasta ja seesugune tõrje pole iseenesest midagi erakordset. Rock on ikka barjääre ehitanud. Aga huvitavam on isegi see, kuidas Trubetsky oma sisemaailma v ä l j a ei luba, kuidas ta teadlikult hoiab rocki jõulise moraalse kontrolli all. Talle oli tähtis, et selle muusika sisenemist, lokaalset puhtust ei saa mitte päris vabalt lubada kõndima keset globaalse poptsivilisatsiooni sümboloid.

Trubetsky laulud ei usalda agressiivseid instinkte ega kultuurilisi reflekse ning üks sõlmküsimumsi tema muusikas



Fotod Tõnu Trubetsky arhiivist

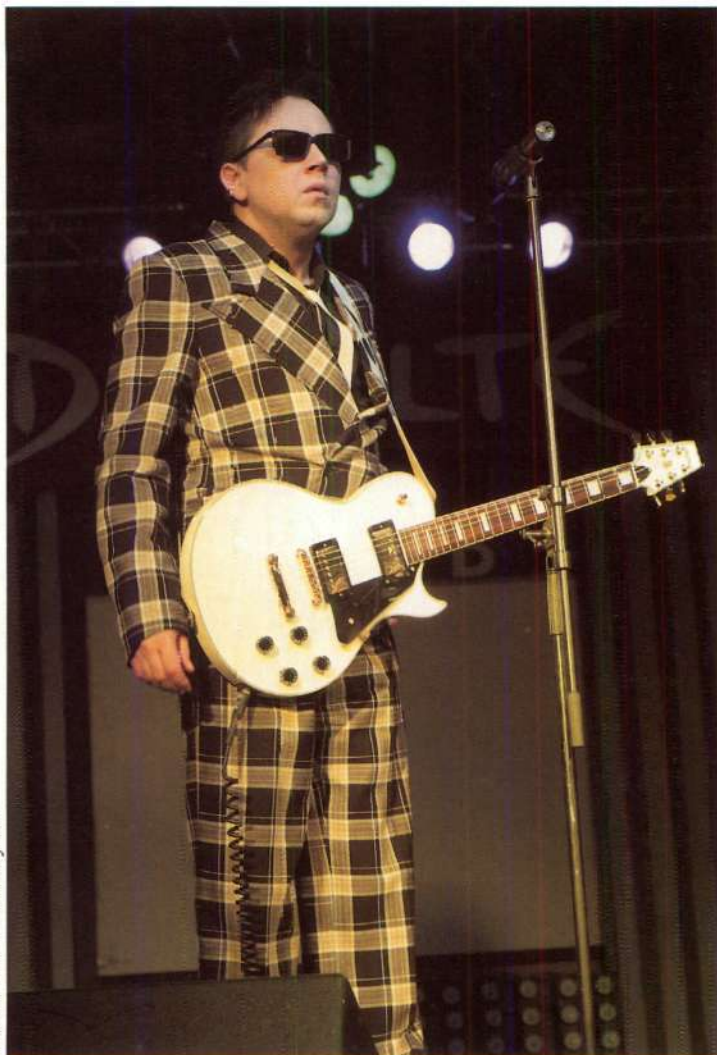
Tõnu Trubetsky.

sellelt seisukohalt on jõu kujund rockis. Aastaid on näha olnud, kuidas teda häirib see paljukiidetud *power*, rocki keskne väljenduslik metafoor. Jõud sisendab temasse umbusku. Ei mingit toorest, animaalset tungi, ei mingit väljapoole suunatud lärmi. Ma arvan, et kogu „Vennaskond“ on pigem hoopis mingi isevärki lapsemeelse vaatevinkliga tehtud. Trubetsky on mulle ikka tundunud just nimelt kui varatark ja trotslik laps, rikutud kui üldse millestki, siis sellest, mida ta on lugenud, kuulunud, vaadanud... Ta ei ole paheline ega agressiivne laps, seda kindlasti mitte. Tema probleem on hoopis selles, et ta ei vaimustu kergesti, pigem põrnitseb ja hoiab omaette. Ja see pisut jäärapäine vaikushetk on lisaks kõigele ka tõepoolest väga punk, kui seda lähemalt uurida.

On üsna ilmne, kuidas punk-mentaalsus rääkis just nimelt nende inimestega kultuuris, kes olid vaiksed, ommoodi allasurutud, tugevast, kandvast häälest ilma. Rääkimata rusikatest, mil-

lega end maailmas esiplaanile kakelda. Alles hoopis hiljem tulid punki ehk need, kes olid (otseses või kaudses mõttes) suuremat kasvu ja lärmakamad. Kahtlemata, suur osa pungist on mürrarikas. Aga samas, kui järele mõelda, vahest päriselt nii väga ei olegi. Punk ütleb ju sootuks midagi sellist: me peame mürra tegema, sest see on kõik, mis meil hetkel võimalik. Jah, see on nõme, aga kõik siin ümber on ka tõeliselt nii sitt, nii et... Ja Trubetsky, arvan ma, kahtlemata mõistab seda vahet. Just siitkaudu vormistabki ta oma lauludes sellesama vahetegemise sisemise ja välise, pealispindse poosi ja sügavama poeesia vahel.

Me saame selle selgemaks kas või siis, kui kuulame, kuidas Trubetsky laulab. Tema hääles ei ole materiaalselt ülemäärasust, ekspressiooni, füüsilist survet. See teeb laulud kohati igavaks, voolib ühetaoliseks. Olen sinna juurde ikka mõelnud, et „Vennaskonna“ kogu essents tuleb välja mitte tingimata tema paremates, „hitimates“ lugudes, vaid



Tõnu Trubetsky.

just neis keskmistes ja argisemates. „Vennaskonna“ popmuusika on lõpetatud popmuusika, omamoodi pisike idealiseeritud kujund, vaba igasugustest ilustustest ja kirkast vulgaarsusest. See vorm, mis teda huvitab, on puhas ja tegelikult popkultuurieelne. Nõnda sügeb mõne tema laulu sisse valsitakt („Insener Garini hüperboloid“) või leitakse lihtsalt kasutamiseks mingi vana viisijupp („Lili Marleen“, „Õhtud Moskva lähistel“). Tema diskos („Disko“) pole hedonismi, tema Ameerika („Ma armastan Ameerikat“) räägib pi-

gem hellast kiindumusest kui maailma keskpunktist, tema kosmoseihalusest saab enesekaemus ja mitte avatud ruumi ekstaas. Ning muidugi on tema revolutsioonilised utopiad teadlikult healoomulised ja kuidagi nurgelised oma hubasuses. See on temast nii kummaline: rääkida revolutsioonist ja hoiduda selle eest, et see kuidagi „seksikas“ välja võiks kukkuda.

Kui tõesti revolutsioonist rääkida, siis on lisaks „Vennaskonna“ lauludele olemas ka veel Trubetsky raamat – „Anarhia agendid. Maailmarevolut-

siooni prelüüd". Neid kõvade kaante vahele köidetud ligi 600 lehekülge on veidralt liigutav juba ainuüksi käes hoida. Miks tal seda vaja oli? Kindlasti ühelt poolt ka selleks, et midagi selgitada ja propageerida, maailma milleski veenda. Aga samas ei usu ma, et ta tahaks ise meie tajudes midagi radikaalselt muuta või ühiskonnas karnevali esile manada. Kindlasti pole see mingi üleskutse võimuhaaramisele, ehk hoopis selline soe, seltsimehelik, omamoodi intiimne käepigistus. See on just nagu mingi muuseum, kus kõigile näha vanad koltunud lendlehed ja poollagunenud mööbel kunagistest konspiratiivkorteritest.

Talle vist meeldib, et tema anarhia on paberist. Ta lihtsalt imetleb seda, mida ajalugu talle näitab, ja justkui toitub sellest energiast. Ja siin pole kokku võttes vähem poeetilist nostalgiat kui tema lauludes. Ka Trubetsky anarhia on selline rahulejätmise filosoofia. Nii ta siis panebki hooliva täpsusega kirja anarhia ajaloo kui tollesama oma sisemaailma omamoodi ideaalmudeli, pealtnäha salajase ja kodeeritud, kuid ligiastujale siiski mõistetava utopia. Sinna siseneamiseks on sümboolselt vaja vaid üht — tuleb kuuluda Vennaskonda.

Tõnu TRUBETSKY on põhjalikult uurinud ja kirja pannud oma genealoogia. Suguvõsa algab prints Palemoni (Apolon) tulekuga Veneetsias. Tema eluaastad jäävad aegade hämarusse, samas on teada järgmise mehe, prints Kunose surma-aasta 1040. Nii jõudsid Trubetsky esivanemad Leedumaale ja läinud sajandil Eestisse. Iseenda kohta annab Tõnu Trubetsky genealoogias vähem teavet, küll toob ära oma kolme naise ja kolme lapse sünnidaatumid ja -koha. Seepärast piirdugem loominguga.

Filmid:

1998 „Vennaskond. Millennium“, 90 min; 2001 „Vennaskond. Ma armastan Ameerikat“, 140 min; 2004 „Vennaskond. Sügis Ida-Euroopas“, 185 min.

Osalemine muude filmide juures:

1987 „Serenaad“ (animaator, rež Rao Heidmets); 1987 „Magus planeet“ (animaator, rež Aarne Ahi); 1987 „Sõda“ (animaator, rež Riho Unt ja Hardi Volmer); 1992 „Hüsteeria“ (näitleja, rež Pekka Karjalainen); 1998 „Ma armastasin sakslast“ (näitleja, rež Ain Prosa); 1999 „Lihtne lugu, lõpuga“ (muusika, „Vennaskond“, rež Ain Prosa).

Raamatud:

1988 „Pogo“; 1992 „Inglid ja kangelased“ (koos Anti Pathique'iga); 1994 „Anarhia“; 1994 „Daam sinises“ (koos Anti Pathique'iga); 1996 „Mina ja George“; 2000 „Trubetsky“; 2002 „Inglid ja kangelased“ (koos Anti Pathique'i ja Juhan Habichtiga); 2003 „Anarhistid“.

„Vennaskonna“ plaatide ja kassettide arv ulatub aastatel 1991–2003 kuuteistkümmeni; lisaks vürst Trubetsky esinemised koos „J. M. K. E-ga“, „Vennaskonna“ lugusid sisaldavad MC- ja CD-kogumikud, „Vennaskonna“ Eesti hitid ja „The Flowers of Romance'i“ tänavune CD. Sel aastal on „The Flowers of Romance“ käinud juba mitmel turneel Riias Pariisini, 28. oktoobril mindi taas Euroopa turneele: Riia, Varsavi, Berliin, Pariis ja Rožnów pod Radhoštem Tšehhimaal Ostrava lähedal.

PIIRE ÜLETAV KEN SAAN: SAATESARI „ÜLE PIIRI“ KANAL 2s

TÕNU KARJATSE

Kui räägime televisioonist, siis mõtleme meelelahutusele, ja vastupidi, sest muude meelelahutajate osatähtsus jääb telerivaatamisele kulutatud aja võrreldes tugevalt alla – keskmiselt pühendab Eesti inimene telerile üle nelja tunni päevas (EMOR 2002 <http://www.emor.ee/arhiiv.html?id=532>). Seega peab just televisioon omalaadse kontsentreeritud simulaakrumina võimaldama ka seda, mille peale ehk muidu kuluks rohkem aega ja vaeva või mis oleks muidu lihtsalt võimatu – olgu see siis ülevaade mõne kultuuritegelase loomingust, tutvumine kaugete maade ja rahvastega või vuajeristlik kaasnimeste eraelu silmitsemine *reality-tv* nime all. Pole vist žanrit, mis ei oleks esindatud ka kodusel telemaastikul. Õigemini on telesaadete areng jõudnud juba järgmisse etappi – selgepiirilised ja reeglipärased saatevormid hakkavad sulanduma ning teisenema, laenates osiseid üksteiselt. Nii saavad vestlussaadetest lavastatud *reality-show*'d ja eelnevalt paika pandud stsenaariumi järgi toimuvaid reportaaže võetakse tõsielu pähe. Nii või teisiti jääb televisioon eskapismi vallutamatuks kantsiks, mis pakub muinasjutulist turvalisust kindlate eetriaegade, tuntud tegijate ja argireaalsusest välja viivate süžeedega.

Ken Saan on seni kodumaise avalikuse silmis tuntud kurjakuulutava skandalistina, kelle tegemisi pigem halvustatakse kui kiidetakse. Pärast viimast teleprojekti **Rain Tolgi** ja **Jan Uuspõlluga** „**Kokk tuleb!**“ meelitab Saan oma austajaid ja vihkajaid telerite ette värske saatesarjaga „**Üle piiri**“, milles

ristuvad *reality-show*, reisikiri ja seltskonnaelu kroonika. Ehk siis meelelahutuslik reisikiri, peategelasteks **Villu Tamme**, **Jan Uuspõld** ja **Kati Murutar**. Ken Saani enda sõnul on saate formaat unikaalne, selle tegemisel pole kasutatud mingit litsentsi, saate eesmärk ja põhiidee oli sõidutada Eesti tegijad kaugemale piiri taha ning avada selle kaudu vaataja silmadele sealseid sihtpunkte – käesoleval juhul siis Jaapanit, Indiat ja Brasiiliat. Vastavalt tuleb Villul end Jaapanis teostada lauljana, Janil Bollywoodis näitlejana ja Katil Brasiilias ajakirjanikuna, kelleks ta end ka siin peab. Sihtpunktide valiku kohta ütleb Ken Saan järgmist: „Näiteks see, mis inimestel seostub esmalt Indiaga, on just india film ja maailma suurimaid kinotööstusi Bollywood. Jan Uuspõld peab seal hakkama saama siinsete kogemuste ja õpituga, kuid selgub, et tal on seal palju õppida. „Üle piiri“ püüab ühendada mitut asja – näidata keskkonda, inimesi ja sinna saadetava tegelaskuju kaudu avada kogu olustik veelgi üksikasjalikumalt, anda sellele isiklik suhe. Saadet võib nimetada selles mõttes ka telekooliks – ta õpetab inimestele, kuidas saada näiteks Indias filminäitlejaks.“

Nii India, Jaapan kui ka Brasiilia on Eesti vaataja jaoks eksootilised paigad. Saani sõnul püütakse saates lahata just nendele kohtadele ja kultuuridele omaiseid müüte – kui Indiaga seostub Bollywood, siis seda saates ka lahti seletada püütakse. Brasiiliaga seostub vaatajal peamiselt Rio de Janeiro ja sambafestivalid, „Üle piiri“ tegijaid huvitas, mis seal tegelikult toimub, millise riigiga on

Jan Uuspõld
proovib
Mumbais
Bollywoodis
näitlejana
läbi lüüa.



tegemist. Sama võib öelda ka Jaapani, samuraide, ikebanade ja täiuslikkuseni arendatud iluusteeetika töötatud maa kohta. Seega eksootika, Võõrasus, suur Teine ehk maailm, mida senini saab nimetada välismaaks, kui neljateistkümne aastaga omaseks saanud Euroopa riigid seda enam pole. Teisalt aga sellesse võõraste paisatud omased, kodused, lihtsad loovinimesed, kes ei karda uusi väljakutseid. Et väljakutsetest võõras kohas puudust ei tule, selles oli Ken kindel juba enne reisile asumist. Nii näiteks oleks Brasiilias sattunud vähemalt osa võttegrupist trellide taha, kuna nad filmisid ühe mõjuvõimsa ususekti riitusi. Tegemist oli kontserniga, millele kuuluvad telejaamad, jäätisevabrikud ja muud inimese eksistentsi kohalt sekundaarse tähtsusega tootmisüksused. Sekti telejaamade suurust võib võrrelda jalgpalliväljakutega, tegevust juhatakse laseritega, ekstaatiline usuretoorika vaheldub tootereklaamidega, rääkis Saan. Kahjuks jääb selline *Life TV + TV Shop*-ilaadne teleristand Eesti vaatajal nägemata, kuna sealsed asjatundlikud turvamehed kustutasid uudishimuliku võttegrupi salvestused.

Viperusest hoolimata on materjali kokku üle kaheksakümne tunni, teleekraanile jõuab sellest paremik, ühtekok-

ku kuusteist pooltunnist osa. Lisaks São Paulole, Tokiote ja Mumbaile mahub saatesse veel materjali Moskvast ja Los Angelesest. Saatesarja viimases osas võrreldakse Hollywoodi oma noorema venna Bollywoodiga, püüdes leida ühise osi kahe, maailma rahvaid enim hullutanud meelelahutustööstuse vahel.

Seda, et dokseebi staaridele oli tegemise ajal antud üpris vabad käed, kinnitab ka režissöör. Saani sõnul piirdus tema töö pigem reisi korraldamisega, kuna eeltööna pidi paika panema kohad, mida külastada, ja aja, mille jooksul seda teha. „Tegelikult oli see suur seiklus,“ räägib Saan. „Eriliseks reisikorraldajaks ma end ei pea. Oleks muidugi ideaalne, kui meid võetaks vastu, rullitaks lahti sametvaip ja toodaks kõik vajalik peo peal kohale. Kuid seda teed me ei läinud, polnud isegi päevagraafikut. Püüdsime end ajada enam-vähem mingitesse raamidesse ja järgida seda, kuhu peame jõudma. Panime paika kindlad kohad, kus võiks ära käia. Aga nii, et öelda osalejale ette, et mine nüüd sinna ja tee seda, seda polnud. Ikkagi eelkõige jälgisime, kuidas tegelane ühes või teises olukorras käitub — see on see *reality*-tv element ja ma arvan, et huvitav, sest selle kaudu avavad inimesed ennast ja ka kohta paremini. Nii joonistub



Kati Murutaril jagub ajakirjanikuna São Paulos üllatusi.

näiteks Kati Murutarist väga aus portree – kõik juhtumised, olgu need joomingud või turul tapetud põrsaid nähes silmi tulvavad pisarad, on dokumenteeritud ja vaatajad saavad sellest osa. Selles mõttes võib nimetada sarja ka dokseebiks,” räägib Ken. Saan kinnitab, et ehkki personide valikul polnud pikka vaagimist, valmistas nii mõnigi osatäitja reisil üllatusi. Eriti juhtus neid just Katiga.

Vastuvõttu kirjeldab Ken Saan üldiselt positiivsena, kui eespool mainitud Brasiilia vahejuhtum kõrvale jätta. Ken Saan: „Jaapanis mõjub kaamera väljavõtmine väga hästi. India puhul oli keeruline filmistuudiotest ja telejaamades. Indias on ideede varastamine üldlevinud tava, kõik varastavad kõigilt ja pidevalt ollakse valvel, et keegi sedagi pisikest ideepoega ei varastaks, mida nad ehk ise on välja mõelnud. Nii näiteks vändatakse kõik mujal maailmas linastuvad filmid Indias õige peatselt uuesti omade näitlejate ja vajalike süžeealiste või lavastuslike mugandustega.” (Ja Saan räägib värvika loo Steven Spielbergi „E. T.” india versioonist, kus õise kuukera eest lendas läbi vanamees tõukerattal.)

Ken Saan: „India on õigupoolest suur kaos, see algab juba viisade taotlemisest, aga kui koha peale saab, selgub,

et inimesed on väga sõbralikud ja aitaavad sind kõiges. Väga tore maa. Soovitan kõigile minna Indiasse ja proovida saada filminäitlejaks.”

„Üle piiri” on üles ehitatud klippidena, üks lõik ei kesta üldjuhul kauem kui viis kuni seitse minutit – piisav aeg, et valgustada üht episoodi, see põnevaima koha pealt katkestada ja jätkata kas pärast reklaamipausi või hoopis järgmises saates. Režissöör ja idee autor Saan kinnitab, et eesmärk oli vahelduse pakumine ja võrdlusmomendi sissetoomine. „Vaatajad virisevad, et ei saa jälgida ühte tegevust või tegelaskuju kauem,” räägib Saan. „Minu arust on just põnevam jälgida tegevusi paralleelselt – mis kusagil samal ajal toimub. Näiteks Villu jääb taksos magama, samal ajal alustab Kati oma hommikut. Kui ühte tegelast pikemat aega, kas või neli osa järjest jälgida, tekiks väsimise moment. Seega on huvitavam tegevuspaiku ja kujusid vahetada.” Samuti aitab selline klipplikkus Saani meelest järje peale saada ka neil televaatajatel, kel mõni osa peaks nägemata jääma – neil on mugav edasi vaadata, kuna tegeled pole eelmisest osast veel liiga kaugale jõudnud. Ja et nad edasi jõuavad, lubab Saan samuti. Tema sõnul misisioon õnnestus, osatäitjad jõudsid oma

Villu Tamme
samurailik
välimus tuleb
kasuks Tokios
lauljana
eneseteostamisel.



eesmärkideni. Kuidas? Seda dokumentaalseep pakubki. Siinkirjutaja kahtlused sarja mõningasest staatilisusest või mõnede lõikude võimalikust korduvusest lükkab režissöör samuti ümber, väites, et ümbritsevad olud, võõras kultuur ja olukorrad, kuhu tegelased satuvad, esitavad neile piisavalt väljakutseid, et vaatajat kütkes hoida. Selles mõttes on ülisobiv ka ühe sarja osa pooltunnine pikkus – see on pigem vähe kui palju, arvestades sisselõikavat ja enamasti igavodavat reklaami.

Kui võrrelda saadet „Üle piiri“ teiste dokumentaalseepidega, mis viivad samuti vaataja tugitoolirännakule võõrale metsikule maale, nagu igasugused džungliseiklused ja muud võsa-on-mukodu-seriaalid, siis on tegemist hoopis inimlikuma ja südamlikumana lähenemisega – osalisi ei sööda ega hääletata teiste poolt välja, vaataja viiakse veidi kõrvale tavaliselt turismimarsruudilt, kuid jäädakse siiski inimliku elukeskkonna piiresse; keegi ei pea neelama lutikaid nälja peletamiseks ega proovima puupulkade abil lõket valmistada. Vastupidi džungliseiklustele, mis on üles ehitatud võistlusele ja seega ka suletusele, on „Üle piiri“ sari suhtlemisest ja avanemisest – enda ning esmapilgul üdini võõra kultuurikeskkonna avamisest.

Sellesarnast avamist harrastavad ka lugematud reisikanalid, mida satelliidi vahendusel võib nautida ööpäev läbi. Samas puudub neis aga just see vajalik kodune puudutus – omad inimesed ja kodusele arenevale kultuurikeskkonnale omased lähenemised. Samuti on Saani õnnestunud vältida turismireisidega kaasas käivat võltssära ja hoolitsetust, Uuspõllu repliigid jõuavad vaatajani Mumbai poristelt kõrvaltänavatelt, saatjaks väikeste indialaste arusaamatu sädin.

Ken Saani sõnul on saate formaadi suhtes juba huvi tundnud Venemaa ja sealsete tootjafirmadega peetaksegi esialgseid läbirääkimisi. Kui see mõte teoks saab, oleks huvitav ka Eesti vaatajal näha, kuidas läheb näiteks mustlasverd Filipp Kirkorovil India muusikatööstuses. Vene kvaliteetmeelelahutuse sissetoomisega Eesti telemaastikule on juba ka alustatud; lisaks kuritegeliku maailma hingeellu tungivatele seriaalidele tuuakse koju kätte ja tõlgitakse ka sealset vaadatuimat ning pikaajalisemat teatraalset suhtesarja „Aknad“ Dmitri Nagijeviga.

FILMIDRAAMATEHNIKA V

OLEV REMSU

(*Algas TMK 2004, nr 2, 7, 8/9 ja 10*)

Oeh, kui palju on kõrvalliine ja perieptiaid **Ingmar Bergmani „Fanny ja Alexanderi“** (*Fanny och Alexander*, 1982, sts **Ingmar Bergman**) esimeses jaos! See on tõeline ekstensiivne tegevus, ometi kaunis aeglane, kuna režissöör avab eelkõige karaktereid.

Ja miks? Aga sellepärast, et stsenaarist Bergman harutab lahti oma lapsepõlve, film on päris autobiograafiline. Veel kord leiab tõestust väide, et inimese elulugu ei sobi hästi puhtaks looks. Inimene, paganas, ei ela dramaturgiliselt, inimese elus tuleb ülearu tihti ette juhuslikke sündmusi ning leidub kasinalt orgaaniliselt seotud tegevust!

Inimene, ela loogilisemalt, siis võid sa kippuda filmi!

Teine jagu keskendub peamiselt vaid kahele konfliktsele liinile – Fanny ja Alexanderi piiskopist kasuisa Edvard Vergeruse nii füüsiline kui religioosne terror kodus, eriti vastakuti minek oma kasulastega (esimene põhiliin) ja oma uue abikaasa, laste ema Helena Ekdahliga (teine põhiliin), nii et teises jaos domineerib intensiivne tegevus ja üleminek ühelt esteetikal teisele on pisut järsk.

Veel liigitatakse tegevust vertikaalseks ja horisontaalseks. *Vertikaalne tegevus* algab ühe algusega, üks episood kasvab eelmisest välja ja eelmise peale, ning lõpeb ühe lõpuga, tegemist on sirgjoonelise jutustusega, milles pingeid kruvitakse gradatsiooniga. Seda peetakse Hollywoodi klassikaliseks jutustamistehnikaks ning see töötati välja juba 1915. aastal, selle peanõue on selgus ja sirge edasimineku (Lehman ja Luhr, lk 29).

Vertikaalseks nimetatakse seda tegevust sellepärast, et see areneb gradatsioonis nagu üles, pingestab ja ülendab vaatajat, tulemuseks peaks olema katarsis, mis on aga lausa taevalik hingepuhastus. Taustaks on indogermaanlase unistus kõrgemasse kasti tõusmisest (Masing, lk 203). Nagu eurooplase kirkutorn sümboliseerib püsti fallost ning meelitab naist ja annab mehele enesekindluse, nõnda peab Hollywoodi lugu rahuldama vaataja soovunelma inimväärsema elu ja õndsama tuleviku järele.

Andrei Tarkovskit on alati vastandatud hollywoodlikkusele, ta on oma loengutel ja intervjuudes selleks ka küllalaga põhjust andnud, siiski näeme ühes tema sisu poolest vahest keerulisemas filmis „*Stalker*“ (*Stalker*, 1980, sts **Arkadi ja Boriss Strugatski**) täpselt samasugust siseehitust. Filmi alguseks on Kirjaniku, Teadlase ja Stalkeri kokkusaamine kuskil nüruses baaris ning siis algab rännak Tsoonis kuni Soovide Toani.

Vertikaalse tegevusega on ka peategelase elulool põhinevad filmid, sirgjoonelise elulugu ise on alati vertikaalne.

Vertikaalne tegevus võib olla nii intensiivne kui ekstensiivne, „*Stalkeris*“ näeme intensiivset vertikaalset tegevust. **Robert Zemeckise „Forrest Gumpis“** (1994, sts **Eric Roth**) jutustab peategelane Forrest Gump meile etappide viisi oma elulugu, juhtumid on reas nagu pärlid kees, aga nad on omavahel üsna lõdvalt seotud.

Forrest saab vanemaks ja juhtumid tema elus muutuvad aina vähem usutavaks, ent seda rohkem kütkestavaks,



„Forrest Gump“, 1994. Režissöör Robert Zemeckis. Tom Hanks (Forrest Gump).

ning struktuuri poolest on kõik lihtne ja selge, lugu areneb edasi sirgjooneliselt ja vertikaalselt. Me tunneme kaasa invaliidile, meid haarab meeleülendus, kui jalutust saab jooksja (Forrest on jalutu jooksja), kui armastus ravib intelligentsuspuudulikkust põdeva noormehe kohanemisvõimeliseks (Forrest on madala IQga tark).

Miks ekspluateerivad filmitegijad seeriatajaid (Dyer, lk 70)? Põnevad ja hirmutavad on nad muidugi, ent tapmisseria skeem vastab ilusti vertikaalsele tegevusele.

Aga oh häda! Kuulsaim sarimõrtsukas Rappija Jack (Jack the Ripper) surmas oma ohvreid absoluutselt motiveerimatult ning temast on tehtud hulga halba draamat (Egri, lk 121). Roimarid, olge loogilisemad!

Horisontaalsel tegevusel oleks nagu üsna palju algusi, midagi juhtub seal, midagi juhtub teisel, kolmandat neljandat hoopis mujal ning algul vaataja ei

oskagi neid juhtumusi seostada. Kas tõesti rikutakse tegemisühtsuse printsiipi nii rängalt? Taoti võib eraldi ja eemal alanud tegevusest areneda pikk kõrvalliin, nõnda et vaataja segadus püsib kaua. Võib-olla näidatakse kahte filmi, mis on nagu kogemata omavahel punt-rasse läinud? Lõppe-konklusioone võib olla üks (see on soovitatav) või rohkemgi, näiteks näidatakse, kui isemoodi peategelased siin ja seal surevad. **Bernardo Bertolucci** filmis „**Väike Buddha**“ (*Little Buddha*, 1993, sts **Bernardo Bertolucci**, **Rudy Wurlitzer** ja **Mark Peploe**) otsitakse väikemehi, kelle sisse võis rännata dalai-laama hing, ja algul ei saa arugi, mis seob erinevaid inimesi ja erinevaid tegevusi maakera eri punktides.

Klassikaliseks horisontaalse tegevuse näiteks on vana testament ja koraan, mille liidavad tervikuks vaid lugeja positiivne meelestatus. Ka Mihhail Bulgakovi romaanis „Meister ja Margarita“

ning selle järgi tehtud **Juri Kara** samanimelises filmis (*Master i Margarita*, 1994, sts **Juri Kara**) rullub lahti horisontaalne tegevus, eri liinid kestavad kaua, pealiin ei eristu kõrvalliinidest eriti selgelt. Film on ka 220 minutit pikk, jah, venib mis venib, ta on ühtaegu horisontaalne ja ekstensiivne. Naljalt ei ole ükski „Meistri ja Margarita“ teatrilavastuski hakka-ma saanud vähema kui nelja tunniga, ka mitte Juri Ljubimovi ja Mati Undi tõlgendused. Teostele nii ekstensiivse kui ka horisontaalse tegevusega võib ette heita hajusust, pinget tekitava kompaktsuse puudumist. Mis sobib proosale, ei lähe päris valutult lavale ega ekraanile. Moskva ja Jeršlaimi paralleelid kukuvad ilusti välja sõnas, draama jaoks jäävad nad pisut hajusaks. „Meistri ja Margarita“ sihtgrupiks on jäägitud fanaatikud, kes ei luba välja jätta ainukestki Bulgakovi kirjutatud episoodi, kuid nemad moodustavad potentsiaalsest auditoriumist ehk üksnes kümnendiku promilli. Vana testamendi ja koraanigi ühe hooga lõpuni lugemine nõuab eelnevat ihust ja hingest andumist.

Bulgakov, jah, kirjeldab visuaalselt, ütleme siis, et filmilikult, kuid ta on oma teostes väljendanud tülgestust kino vastu. „Teatriromaanis“ meenutatakse ainult üks kord filmi, keegi Patrikejev uhkustab, et ta on Iseseisva Teatri näitleja, mitte mõni kinohalturtšik, „Meistris ja Margaritas“ mainitakse sõna *kino* ainult kaks korda, jällegi põlastavas seoses (Martjanova, lk 12). Ja Bulgakov kirjeldab aega, mil kino jumaldasid kõik!

Hollywoodi klassikaline ja mitte päris kohustuslik jutustamistehnika lubab alustada horisontaalse tegevusega, vaataval peab olema hõlpus laialipillatud juhtumuste nn pusle osad kähku kokku seada, ühesõnaga, nõutakse intensiivsust, nagu võime näha **Steven Spielbergi** filmis „**Jurassic Park**“ (1993, sts **David Koepp**, **Michael Crichton** ja **Malia Scotch Marmo**) (Lehman ja Luhr, lk 44).

Selliste filmide aktsepteerimine rahastajate poolt oli üks Hollywoodi vastulööke televisiooni pealetungile 1960. aastail (Roberts ja Wallis, lk 177). „**Jurassic Park**“ on intensiivne ja horisontaalne.

Kuidas algab tegevus?

Tegevus ei tohi minna lahti iseeneest, vaid peab sündima põhjusest, põhjus jällegi karakterist. **Milos Formani** filmis „**Lendas üle käopesa**“ (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975, sts **Bo Goldman** ja **Lawrence Hauben**) põhjustab kogu tegevustiku protagonist **McMurphy** ise, kes simuleerib hullu, et vangimaja psühhiaatrikliniku vastu vahetada. **Martin Bresti** „**Naise lõhnas**“ (*Scent of a Woman*, sts **Bo Goldman**) põhjustab New Yorgi liini tegevuse kolledžiõpilase **Charlie** vaesus, ta peab õpingute kõrval endale elatisraha teenima, kolledžiliini tegevuse käivitab **Charlie** ausus, ta ei reeda direktor **Äpule** paraja sigaduse korraldanud koolivendi. **Vsevolod Pudovkini** „**Sankt-Peterburgi lõpus**“ (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927, sts **Nathan Zarhi**) aga põhjustavad sündmustiku nii-öelda ajaloolised protsessid, tegelane on pisike kruvike, kelle karakter, soovid ja isik ei tähenda midagi.

Kohe esimestest minutitest käivitugu kahe või enama tegevuse vastandus, vaataja ootab ja igatseb kokkupõrkeid, las ta mõistatab, milline tuleb põhikonflikt filmi lõpus (Blacker, lk 7)!

Mida peab tegema loodav tegelane teie käsikirjas?

Jah, alati midagi etteaimamatut, kummatigi peab üllatus olema sidus, tulenema tegelase karakterist ning sündmuste jada põhjuse ja tagajärje loogikast.

Vaataja tabab vaistlikult ära iga karakteri- ja loogikaapsu. Ta ei seleta endale, milles on põhjus, talle tundub asi võlts ja ta lülitab oma teleka teisele kanalile.

Draamas ei tohi olla liikumatuid episoodide, igas stseenis peab olema maksimi-



Ingmar Bergman
ja operaator
Sven Nykvist
(vasakul) „Fanny
ja Alexanderi“
võtete ajal
1982. aastal.



mum dünaamikat ja arengut. Tegevus toimugu pidevalt tõusujoones kuni kulminatsioonini (Egri, lk 233).

Aga näete, **Nikita Mihhalkov** on „**Oblomovis**“ (*Neskolko dnei iz žizni I. I. Oblomova*, 1979, sts **Aleksandr Adabašjan** ja **Nikita Mihhalkov**) pannud peategelase Oblomovi ohtralt magama, otsekui eeskuju võttes **Andy Warholist**. Mihhalkov on magamisega portreerinud laiska unistajat Oblomovit, ent mis

pinget ja konflikti saab olla, kui protagonist muudkui pöönab? Mihhalkov on ühe keelatud tegevuse (magamise) intensiivistamiseks appi võtnud teise dramaturgias keelatud tegevuse – filmis loetakse ette Ivan Gontšarovi romaani „Oblomov“! Ärge tehke järele!

Tegevus on filmis tähtsam dialoogist, ka elus on nõnda, et me hindame eelkõige tegusid. Juttu taunib juba eesti vanasõna; eestlased ütlevad halvusta-

valt, et suuga teeb suure linna, käega ei kärbse pesagi. Konstantin Stanislavski järgi tuleb tegevuse käivitamiseks kõigepealt määrata *pealisülesanne*. **Nikita Mihhalkovi** filmis „**Päikesest rammestunud**“ (*Utomljonnõje solntsem*, 1994, sts **Rustam Ibragimbekov** ja **Nikita Mihhalkov**) on see kahtlemata üsna keerulise stalinistliku õhustiku kujutamine. Ja endale ei lubatud vähimatki lihtsustamist, nagu seda on tehtud ka Milos Formani filmis „Lendas üle käopesa“. Seal on paljastatud Ameerika riikliku psühhiaatriasüsteemi sadismi. Seesugused on kummagi filmi pealisülesanded, mis määravad *peaeesmärgid*, neile on allutatud kõik *kõrvaleesmärgid*. Pealisülesanne määrab *läbiva tegevuse* (Stanislavski, lk 426), milleks on Dmitri ja Kotovi ning McMurphy ja Ratched'i suhted, mis arenevad konfliktini. Mihhalkovil on *läbivaks vastutegevuseks* seitsmeaastase Nadja ja ta noorukese ema suhted nii Dmitri kui Kotoviga, Formanil läbivaks vastutegevuseks aga McMurphy ja indiaanipealik Bromdeni üha suurenev sõprus.

Tegevustik peab olema ühtne, tegevuse ühtsust nõudis juba Aristoteles, ta andis ka juhtnõõri, kuidas kontrollida, kas tervik on ikka piisavalt tervik: „...nii peab ka lugu kui tegevuse jäljendus olema ühtse ja seejuures tervikliku tegevuse jäljendus, ning sündmused osadena tuleb kokku seada nii, et mingi osa ümberpaigutamisel või kõrvaldamisel tervik valguks laiali ja nihestuks, sest see, mille olemasolu või puudumine ei ole märgatav, ei ole terviku osa“ (Aristoteles, lk 28).

Niisiis, kui midagi saab minema viisata, siis visake ilmingimata! See tõde on kehtinud 2300 aastat.

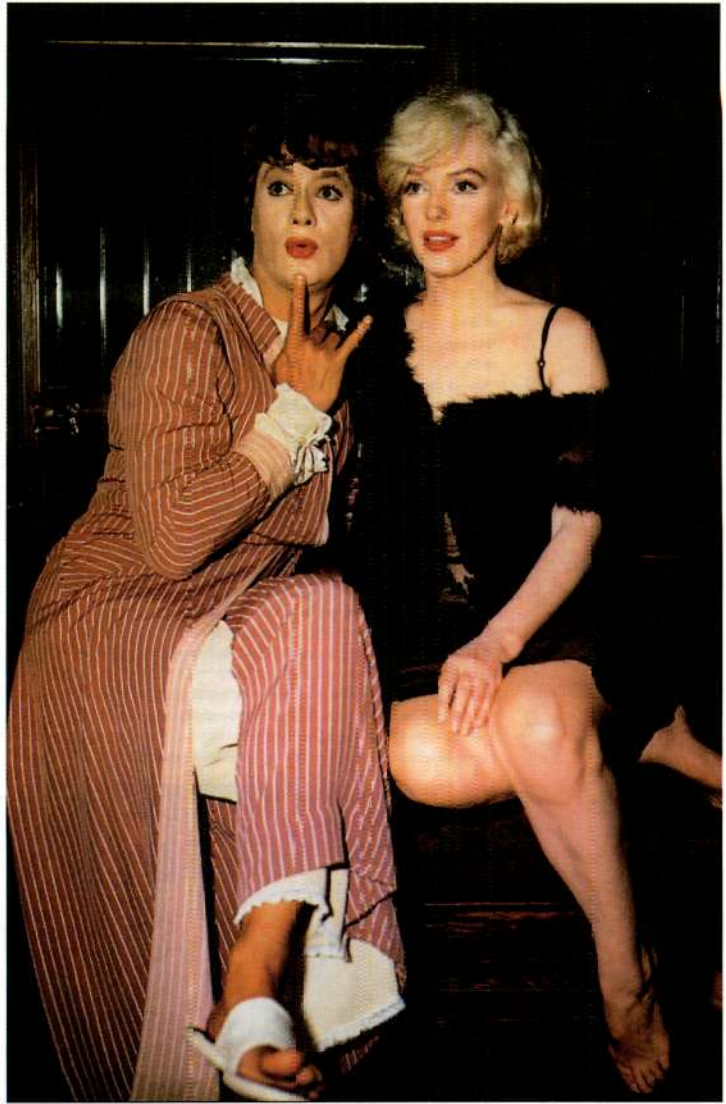
Võtke ette Anton Tšehhovi näidendid, eriti „Kirsiaed“, ja te näete, et episoodide kausaalne sidusus on üsna lõtv, Tšehhov lähtub eelkõige karakteritest. Näidend oleks nagu pildistik, situat-

siooniti üles ehitatud tegevus, nagu oli kombeks XIX sajandil ja XX sajandi alguses, mis otsekui pidevalt läheneks loole, otsekui puudutaks lugu (Brewster ja Jacobs, lk 212). „Kirsiaia“ tegevus toimub Ljubov Ranevskaja mõisas, oodatakse mõisa- ja suvilakruntide ostjat, Venemaa jätab jumalaga oma minevikuga, valitseb mingi kummaline poollühiriline ja poolkoomiline meeoleolu, mis seob näidendi tervikuks. Mis te arvate, kas Trofimovi ja Lopuhhini pikki targutusi progressist annaks kärpida? Tšehhovi päästab see, et tema passiivsed tegelased on kuidagi omamoodi tugevad, selles vastandatuses peitub tema mõjujõu mõistatus (Egri, lk 80). Ja samas mõned teoreetikud kohe nõuavad, et rikkaliku tegevusega liinide kõrval oleks mõni ilma tegevuseta, puhtalt psühholoogiale rajatud liin, ning siinkohal tuuakse eeskujuks just Lopuhhini ja Varja liin „Kirsiaiat“ (Petrov, lk 65). Ainult et see minimalistliku tegevusega liin on teiste samasuguste kõrval!

Nii või teisiti, lähtuge Aristotelesest, mitte Tšehhovist, kuigi ka tema on kaheldamatu geenius.

Ühtsus ei tohi katkeda, midagi ei tohi jääda õhku rippuma. Näiteks **Billy Wilderi** filmis „**Džässis ainult tüdrukud**“ (*Some Like It Hot*, 1959, sts **Billy Wilder** ja **I. A. L. Diamond**) tõmmatakse Florida poole vuravas rongis, maruliselt pillerkaaritavas neidude ja meesneidude seltskonnas, hädapidurit ning sellest ei johtu midagi. Ükski järgnev episood ei pungu sunnitud kinnipidamisest! Nägin seda filmi esimest korda umbes kolmkümmend aastat tagasi ja siia maani kummitab too seletamatu aps mu meeli. Alati, kui seda filmi uuesti vaatan, loodan, et ma eksin, et mul on kuidagi valesti meelde jäänud, aga ei – pärast hädapeatust lõpeb küll meeletu trall vagunis, jõutakse ilusti Floridasse, ja seal algab juba täiesti uus tegevus. Kas tõesti **Luis Buñueli** ja **Salvador Dalí**

„Džässis ainult
tüdrukud“, 1959.
Režissöör
Billy Wilder.
Tony Curtis
(Joe/Josephine)
ja Marilyn
Monroe
(Sugar Kane).



mõjud? Ei, arvatavasti hoopiski mingi käegalöömine montaaži käigus, ah, vaataja on poole aruga, tema vahib, suu lahti, seksikaid piigasid, temal läheb kohe kõik meelest.

Siiski võib raudne loogika muuta tegevuse skemaatiliseks, ikkagi peab mingit rolli mängima juhuse.

Tegevus olgu külluslik, võimalikult hoogne, see kütkestab vaatajat. Hüpe kõrvalliinile või tegevuse asupaiga vahetus, Aristotelese terminoloogia järgi peri-

peetid, lisavad alati dünaamilisust ning paeluvad publikut. Sant muidugi, kui dünaamilisust forsseerides jääb välja arendamata karakter, see tähendab peenema maitsega vaatajaskonna kaotust.

Tegevustik peab olema *kindla mahuga*, selle kirjutab ette juba filmi pikkus. Jah, leidub ka kaheksatunniseid filme, kes aga neid vaadata viitsib? Kui aga loo nn lõpuni jutustamise himu muudkui kipitab ja kipitab, vaatajaidki jätkub ning produtsendi rahakotirauad

on lahti, tuleb teha järjest uusi jagusid. Alati ei olegi hiljem sündinud osad viletsamad, näiteks **Sergei Bondartšuki** 4-jaolises „**Sõjas ja rahu**“ (*Voina i mir*, 1965–1967, sts **Sergei Bondartšuk** ja **Vassili Solovjov**) teenis „Oscari“ alles kolmas jagu. Draamareeglite järgi peab iga osa olema omaette tervik, teleseriaale ma ei käsitle sel lihtsal põhjusel, et ei ole neist mitte ühtegi korralikult vaadanud. Hollywoodi „**Sõja ja rahu**“ (*War and Peace*, rež **King Vidor**, sts **Bridget Boland**, **Robert Westerby**, **King Vidor**, **Mario Camerini**, **Ennio De Concini**, **Ivo Perilli** ja **Irwin Shaw**) versioon 1956. aastal tuli toime kolme ja poole tunniga, see keskendus tegevusele ja karakteritele, arvukad filosoofilised kõrvalepõiked ja sõjasündmustik olid kõrvale heidetud (Packard, lk 40). Bondartšuki film on kuus ja pool tundi pikk, ta on teinud kõik, et säilitada Lev Tolstoi romaanilikkus, nii palju kui see filmis on üldse võimalik. Ärge pidage mind vohikuks, kes ei tea ei ööd ega mütsi, aga mulle tikkus põrguigavus peale. Arvan, et mõne tegevusepisoodi võib välja visata, tehkem seda hetkegi kõhklemata. Kuid väga palju episoodide ei tohi välja visata või asendada mõne teisega, siis ei kujune korralikku lugu, sellist, mida hindame euroopalik-läanelikus tsivilisatsioonis.

Kuidas siis tegevustik vastandub **sündmustikule**?

Agas nii, et sündmustikku ei määra tegelased, tegelased satuvad sündmustikku (muidugi dramaturgi tahtel, aga see pole praegu oluline) oma tahtest sõltumata.

Tuleme tagasi varem vaadeldud minu õue jugoslaavlaste juurde. See, et Stalin ja Tito tülli pöörasid, ei johtunud kuidagi temast. See, et Nõukogude Liit ja Jugoslaavia lagunesid, ei iseloomusta S-i. See, et eri riikides on oma kodakondsuseadused, ei sõltu S-ist. Nagu ei tulenevad Jeanne d'Arcist asjaolu, et inglased Saja-aastases sõjas Prantsusmaa vallu-

tasid. Aga kui poeet John Giorno viie-tunnisest magamisest villand sai ja ta üles tõusis, see sõltus ainult temast, iseloomustas just teda. John Giorno haigutused ja ringutused on tegevus, S-i ja Jeanne d'Arci kirev elu koosneb suuresti raskesti seostatavatest sündmustest, mis ei sulandu just eriti loogiliselt tervikuks. Ühesõnaga, võis minna nii, aga võinuks minna ka hoopis teisiti.

Sündmus viib tegelast edasi mingil suuremal ja ületamatul jõul, tegevust aga määravad just tegelased ise, tegevust valitseb tegelane ise.

Sündmuseks on loodusnähtused, ajalooaparatuurid ja muud säärased ilmingud, mis kuidagi ei johtu tegelastest. **Steven Spielberg** filmis „**Schindleri nimekiri**“ (*Schindler's List*, 1993, sts **Steve Zaillian**) ei näe te ainustki ajaloo-sündmust, kogu tegevus areneb loost endast, vormib eelkõige tegelaste karaktereid, alles seejärel illustreerib ajalugu. **Akira Kurosawa** „**Kagemusha**“ („**Sõdalase vari**“) (1980, sts **Akira Kurosawa** ja **Masato Ide**) järgneb üks sündmus teisele (lahingud kodusõjas), need ei lähtu kuidagi tegelaste soovidest või käitumisest.

Kui välk lööb tegelase maha, kui vulkaan purskab, kui torm ulub, kui sõda puhkeb, siis on need sündmused, tegelase vaatevinklist paratamatused, ja tegelast saab ju portreterida paratamatusesse suhtumise järgi.

Muidugi võib panna kõuekõmina saatel ja pimedas räästa all näiteks kaks omasooiharat kallistama, las nad vaesekesed ligunevad siis läbimärjaks ning las nende püksid sõeluvad püüli, mis nad siis on säärased peded! Aga tähtsam kui taevane mürin on nende karakter, see, kuidas nad suhtuvad välku ja pimedusse. Ning siis näete, et võite nende karakterit portreterida märksa loomulikumalt kuskil mugavas toas õdusa kamina ees, vaatajal ei teki odava efekti tunnet. Asi on selles, et taevane mürin

on nende *seest* vaadatuna passiivne nähtus, kamina ees võiksid nad teha midagi, mida nad ise otsustavad teha.

Kuidas jääb siis vaataja meeleolu kujundamisega?

Aga kas on ikka kindel, et vikerkaar tekitab temas helget rõõmu? Et udu põhjustab ärevust? Et lumetorm paneb vaataja hambad plagisema? Et vihmababin vastu auto tuuleklaasi, samal ajal kui kojamehed närviliselt pendeldavad, kutsub temas esile kasvava närvilise ootuspinge?

Kellel kutsub, kellel mitte, ja üldse – kui võib mingi välgu, maavärisemise või rahepilve minema visata, siis tehke seda!

Teinekord avatakse loodusstiimia kaudu teose üldist varjatud sõnumit, puudutamata ühtegi tegelast.

Filmis „Päikesest rammestunud“ on terve pikk ja pingeline episood keravälguga, see peaks minu meelest lahti mõtestama ajastule iseloomulikku Stalini pidamist päikeseks – palju päikest tekitab keravälgu, mis süütab metsa, murrab mastipuude ladvad.

Sellegipoolest on Stalini ja stalinistliku aja sümbol keravälk enamjaole vaatajatele igav ja arusaamatu, mullegi tundub see episood erakordse loodusnähtusega olevat liiga kunstlik, see ei sulandu hoobilt tervikusse. Nikita Mihhalkov on lähtunud pigem visuaalsest efektist kui dramaturgiast, kuigi mõtteline seos on antud – keravälku mainitakse raadiost kuuldavas TASSi „informatsioonilises teadaandes“, seda peetakse seal kogu sabotaažiks. Ent just seda võib pidada ülekonstrueerimiseks. Usun, et ka ilma müristamiste ja põletamisteta oleks „Päikesest rammestunud“ pälvinud „Oscari“, mina usaldan Aristotelest ja oleksin keravälgu välja visanud.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

Aristoteles. Luulekunstist. Poetika. Tõlkinud ja kommenteerinud Jaan Unt. „Keel ja Kirjandus“, Tallinn, 2003.

Uku Masing. Taevapõdra rahvaste meelest ehk boreaalsest hoiakust. „Akadeemia“ 1989, nr 1.

Konstantin Stanislavski. Näitleja töö endaga. Õpilase päevik. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1955.

Irwin R. Blacker. The Elements of Screenwriting. A Guide for Film and Television Writers. MacMillan Publishing Company, New York, 1986.

Ben Brewster ja Lea Jacobs. Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford University Press, 1997.

Richard Dyer. Only Entertainment. Second Edition. „Roudledge“, London ja New York, 2002.

Lajos Egri. The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. „Simon and Schuster“, New York, 1960.

Peter Lehman ja William Luhr. Thinking About Movies. Watching, Questioning, Enjoying. Second Edition. „Blackwell Publishing“, 2003.

A. Martjanova. Kinovek russkogo teksta: Paradoks literaturnoi kinematografitšnosti. Sankt-Peterburg, 2001.

William Packard. The Art of Screenwriting. „Thunder's Mouth Press“, New York, 2001.

Nikolai Petrov. Režissjor tšitajet pjesu. „Gosudarstvennoje izdatelstvo hudožestvennoi literaturõ“, Leningradskoje otdelenie, 1934.

Graham Roberts ja Heather Wallis. Key Film Texts. Hodder Headline Group and Oxford University Press, London ja New York, 2002.

6. november
MILVI KOPPEL
näitleja ja balletiartist – 75

7. november
GARIBALDI KIVISALU
balletitantsija – 80

7. november
VIKTOR JAKOVLEV
näitleja – 50

10. november
ÜLLE ULLA
*baleriin, karakteritantsija, näitleja,
tantsupedagoog ja varieteelaulja – 70*

13. november
FERDINAND VEIKE
nukunäitleja ja lavastaja – 80

14. november
MAIMU SONN
näitleja – 80

18. november
ANNELY RENEL
näitleja – 60

19. november
ENDEL SIMMERMANN
näitleja – 80

24. november
EPP SAAR
viuldaja – 60

27. november
ERIKA VESKIMETS
näitleja ja laulja – 85

27. november
TOIVO LILLEPÖLD
oboemängija – 60

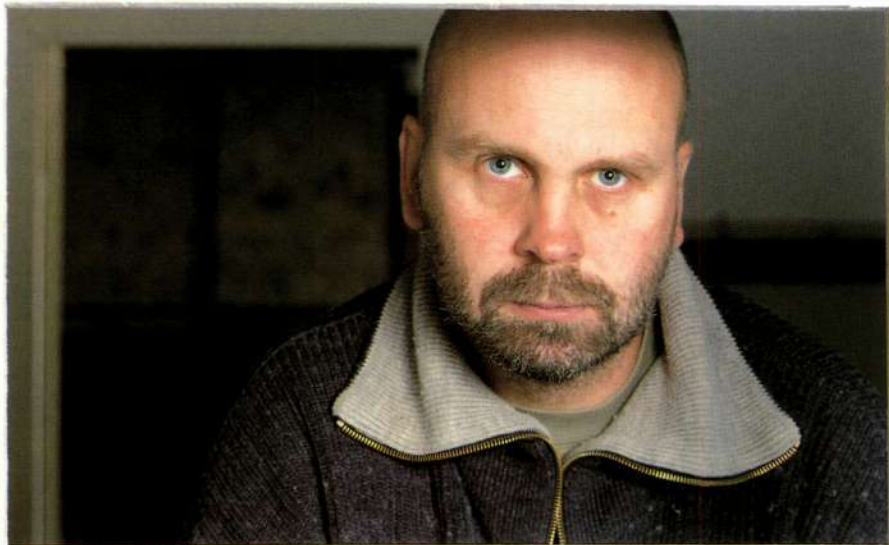
MANFRED VAINOKIVI

Manfred Vainokivi on tõeline tänapäeva filmimees: produtsent, režissöör, operaator ja kunstnik ühes isikus. Tema stuudiost tuleb lühimängu-, dokumentaal- ja animafilme, aga samuti rohkesti reklaamfilme. 1991 rajas ta koos **Andrus Tuisuga** „Manfred Tuisk Studio“, see hakkas tootma reklaame, tollal olid nad esimesed, kes leidsid, et niimoodi saab panna tugeva aluse filmifirmale. 1998. aastast on mõlemal oma stuudio, Manfredil „Parunid ja von'id“, Andrusel „Tuisk Film Production“. 2003 lõi Manfred lisaks firma „Piripill Film“, mis hetkel rendib filmitehnikat, samast aastast on ta pooleks „Allfilmiga“ Estonian Casting Agency omanik, mis tegeleb filmidele näitlejate otsimisega. Reklamiklippe on Manfred praeguseks teinud umbes 200, siit ka kaalukad auhinna, nagu 1999 eurolaulu video kunstnikuna aasta parima muusikavideo

kuldplaat ja 1998 Chicago reklaamfilmide festivali Möbiuse *grand prix* „**Vigurkröpsuga**“.

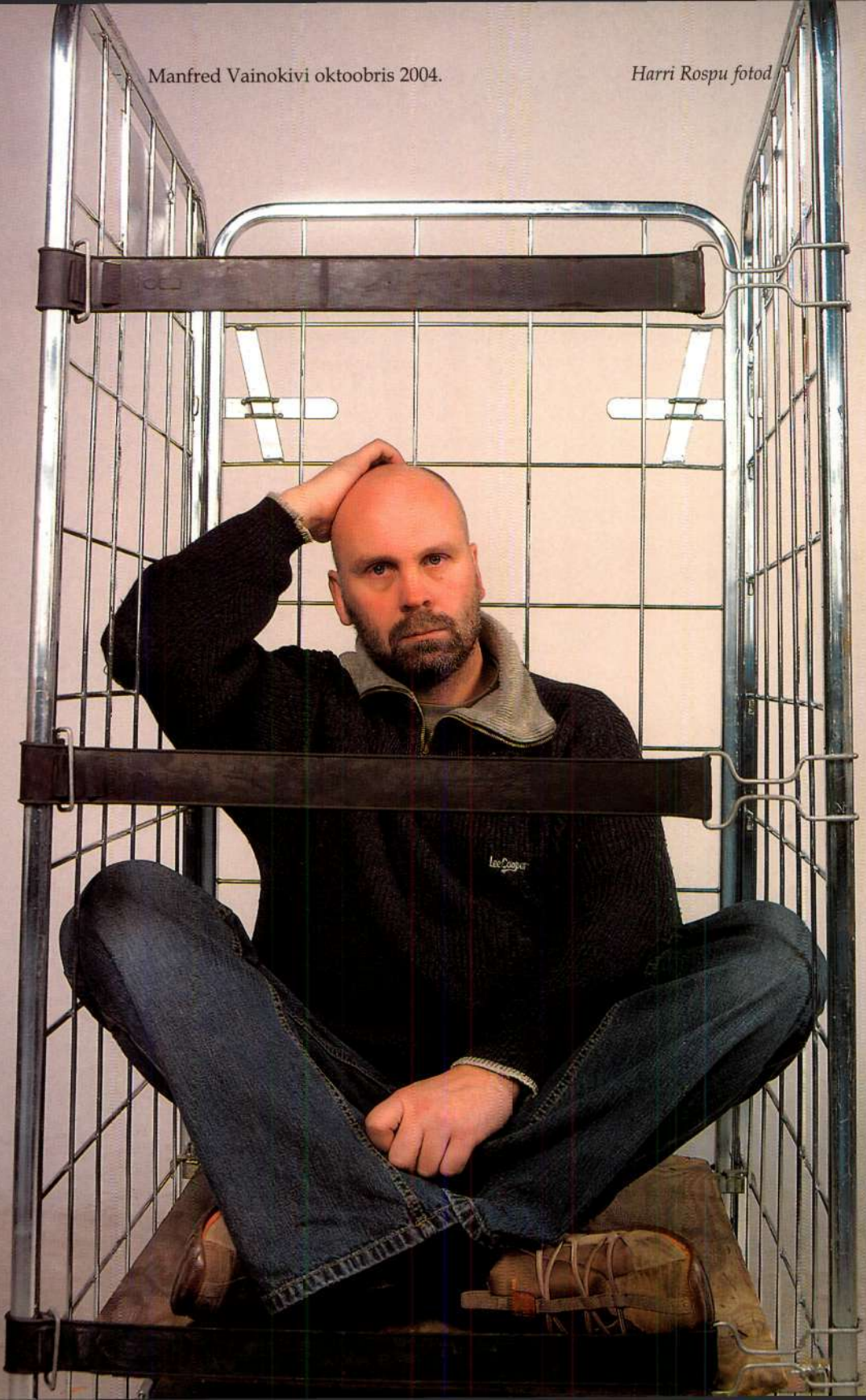
Manfred Vainokivi on sündinud 10. jaanuaril 1964 Tallinnas. Tema ema **Malle** juhatas Mündi tänava antikvariaati, isa **Aadu** töötas ehitusinsenerina kultuurikaupade baasis. Esimeseks elupaigaks oli Kadriorg, üsna lähedal majale Weizenbergi tänaval, kus ta praegu elab. Aastatega on ta elanud mitmel pool Tallinnas.

1971. aastast õppis Manfred üheksanda klassini Tallinna 1. keskkoolis prantsuse keele klassis. Seejärel läks ta kolmeks aastaks õppima TSIKi Otepää filiaali; ta tegi suusatamise kahevõistlust – suusahüpped ja murdmaasuusatamine. 1982 sai kool läbi ja tuli selgus, et ta ei ole kuigi hea sportlane, Eesti tasemel spordi tegemisel ei leidnud ta mõtet. Kolmekümneviiesena arvas Manf-



Manfred Vainokivi oktoobris 2004.

Harri Rospu fotod



red, et oleks aeg uuesti kooli minna, kaks ja pool aastat õppiski ta Kunstiakaademies kujunduskunsti, hästi laiapõhjalist eriala, kus kõigest anti natuke nuusutada ja sügavuti mitte midagi. Siis aga hakkas stuudio „Parunid ja von'id“ nii hästi minema, et ei jäänud enam aega koolis käimiseks, mis aga ei välista kunagi jätkamist.

Enne „Manfred Tuisk Studio“ rajamist töötas ta pikemat aega kahes kohas. Nii nagu vanemad panid teda prantsuse keelt õppima, nii suunasid nad ta kino tegema. Perekonnatuttavateks olid Eesti Televisiooni legendaarne operaator **Anton Mutt** ja kauaaegne „Eesti Telefilm“ filmidirektor **Tiiu Saarestik**. Sügisel pärast keskkooli lõpetamist pandi Manfred televisiooni tööle. Kuni 1988. aastani töötas ta „Eesti Telefilmis“ operaatori assistendina ja kombineeritud võtete operaatorina. Ta ei olnud kunagi mõelnud filmitegijaks hakata, pigem tahtis ta maalikunstnikuks saada, kuid Mutt pööras noore mehe uuele rajale, avas silmad operaatoriameti võimalikkuses. Teise olulise õpetajana mainib Manfred režissöör ja operaator **Mati Pöldret**; nii Pöldre kui Mutt mõjutasid teda oluliselt ja kujundasid tema maailmanägemist. Ta oli kuus aastat mõlema mehe assistent kolmekümne filmi juures.

1988 asus Manfred tööle vast rajatud **Rein Raamatu** „Stuudiosse B“ ning kolme aasta vältel tegi režissöörina kolm osa 13-jaolisest jooniserialist „**Ohtlikud lennud**“ (1991).

„Manfred Tuisk Studios“ valmis lisaks reklaamidele ka **Mart Sanderi** lühimängufilm „**Varas**“, 1930. aastatesse viiv stiilne mustvalge film **Karl Ristikivi** teose põhjal. Kahemehestuudio lõpetamise kohta ütleb Manfred järgmist. *See on nagu abielu, ühel hetkel saab kõik otsa. Kui on tegemist väikese firmaga ja pinged kogunevad ning üks tahab ühte, teine teist, siis ei ole mõtet punnitada, mõttekam on laiali minna. Samas oleme*

Tuisuga hiljem ellu viinud mitmeid viljakaid projekte.

Andrus Tuisk kinnitab: *Manfrediga seob meid juba vana sõprus, ja mitte ainult, kuna näeme paljusid kunsti ning maailma asju sarnaselt, oleme kõvasti koos tööd teinud. Aga üks asi, mis meid nähtavasti surmani saadab, on müstifikatsioon kunagise firma nimega. Meie ühise stuudio nimi oli „Manfred Tuisk“ ja peaaegu kõik inimesed pidasid Tuisku Manfredi perekonnanimeks ning minu eesnimeks Manfredit. Siiamaani kõnetatakse mind tänaaval Manfredina. Ja Manfred oli isegi Peeter Sauteri raamatu illustraatorina Manfred Tuisk.*

Nende koostöös on valminud lühimängufilmid „**Perebisnes**“ (2003) ja „**Ring**“ (2004) – režissööriks Andrus ning operaator ja kunstnik Manfred. Esimene, pingeline põnevuslugu bensinijaama tavatust röövimisest, tõi Mannheimi festivalilt parima lühimängufilmi auhinna; teine – **Peeter Sauteri** määratlusel isa-ema-poja oidipaalne armu-riangel, ringleb festivalidel. Novembris algavad Tuisu uue lühifilmi, psühholoogilise thrilleri „**Ukse taga**“ võtted, kus Manfred on produtsent ja kunstnik. Muide, nad on peaaegu ühevanused, Andrus on kaks päeva hiljem sündinud.

Vainokivi studios valmis ka **Hendrik Toompere** *jun* debüütfilm „**Pääsemine**“ (2002), tragikoomiline vanglast põgenemise lugu Peeter Sauteri stsenaariumi järgi, Manfred oli operaator, kunstnik ja produtsent. Mitmel korral on koostööd tehtud **René Vilbrega**. Algas see Vilbre lühimängufilmiga „**Armas tuss A. D. 2050**“ (2000) Sauteri käsikirja põhjal, milles hiilgerollid tegid **Herta Elviste** ja **Lembit Eelmäe**, Manfred võttis loo üles. Hiljuti oli ta Vilbre mitmeseerialise „Hauka“ grupi, soomepoiste filmi „**Kuum külm sõda**“ esimese jao kunstnik ja operaator. Mõni aeg tagasi lõppesid täispika lastefilmi „**Röövlirahnu Martin**“ võtted, taas Vilbre režissöör ning Vainokivi produt-

sent, kunstnik ja operaator. **Kristian Taska** ja **Riina Sildose** käima lükatud **Mihkel Ulmani** käsikirja järgi vändatud tänapäeva muinasjutt väikestest poisist, kes mõtleb oma probleemide lahendamiseks välja rääkiva kassi, jõuab kinodesse järgmise aasta märtsis. Mängivad **Jaan Rekkor**, **Lembit Ulfsak**, **Juhan Ulfsak**, **Maria Avdjuško** ja **Piret Kalda** ning kolm last, **Madis Ollikainen**, **Andry Žagars** ja **Kadi Sink**.

René räägib: *Manfrediga on kerge töötada, sest ta on raske perfektsionist. Kaader on hästi üles võetud siis, kui ainult tema silmale näha olevad kompositsiooni ja valguse elemendid on paigas. Manfredi maailm on korrastunud, hea ja halb maitse on väärtusskaalal kindlas ja raputamatus raamis (seepärast on meil vahel ka tuliseid vaidlusi). Manfred teeb kõike põhjalikult. Kui ta massendub, siis kõigest jõust, kui rõõmustab, siis korralikult. Manfred on konservatiiv selle sõna paremas tähenduses. Ja liiga aus on ta ka (see toob talle vahel jamasid kaela)!*

Firmaomanik, kunstnik, operaator, produtsent – ma ei tea, kas seda on liiga palju või mitte. Kõik on tal seni välja tulnud!

Kristian lisab: *Manfred on aus ja hea inimene. See kõlab ehk kuidagi imelikult või on vähe öeldud, aga tegelikult on sellega kohutavalt palju öeldud. Ta ei luba rohkem, kui ta teeb. Ta ei püüa ennast upitada või välja reklaamida nagu enamik inimesi. Ma mõtlesin, et mina olen omajagu fenomen, ühendades stsenaaristi ja tootjat, aga Manfred ühendab endas nii tootja, filmikunstniku kui ka operaatori.*

Režissöörina on Manfred Vainokivi teostanud ka mitmeid kummalisi projekte, nagu **Urmas Poolametsa** Turus lavastatu põhjal tantsufilmi „**Kollane maja**“ (2000) või lühifilmi „**3:07**“ (2001) – kumbagi ei hinda ta eriti kõrgelt. Küll on suurejooneline töö tema toodetud **Mati Küti** sürrealistlik lamenukkfilm „**Nööbi odüsseia**“ (2002), mis on pealegi valminud väga lühikese ajaga ning kaks ja pool korda odavamalt, kui oleks

tehtud „Nukufilmis“ või „Eesti Joonisfilmis“ – nii väidab Manfred. Film võitis eelmisel aastal Fantoche'i animafilmitude festivalil auhinna parima visuaalse lahenduse eest.

Mati loeb ette kuus punkti, mis Manfredit tema arvates iseloomustavad. 1. *Erakordne perfektsuseihalus.* 2. *Ei tee mõttetuid tühje sõnu, on teomees.* 3. *Koostöö ei alga kunagi fraasiga, et seda, teist ja kolmandat ei saa teha, vaid: mõtleme, paneme seljad kokku, teeme ära.* 4. *Filmitootmine toimis kui kellavärk.* 5. *On tundlike meeltega kunstnik.* 6. *Naiste magnetravad.*

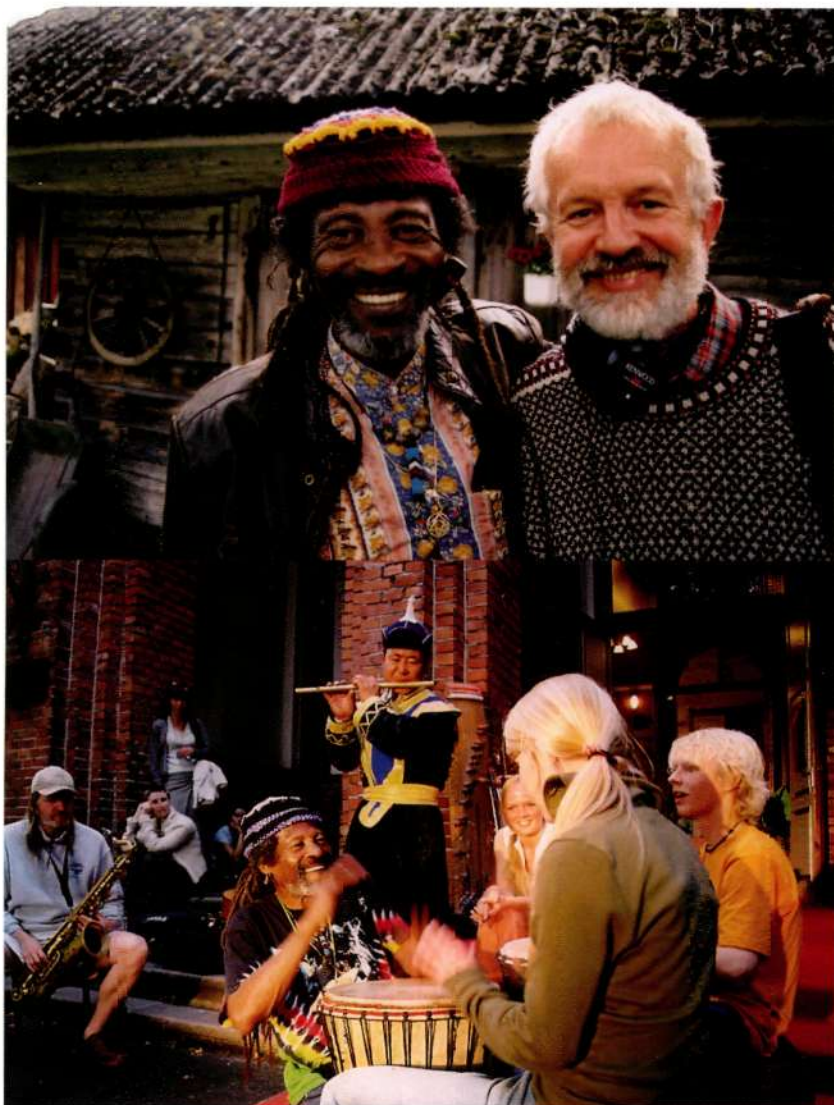
Sel aastal on Manfred tootnud mitu filmi ja video eriala bakalaureusetööd: **Elen Lotmani** „**Naaber**“, **Kristjan-Jaak Nuudi** „**Painaja**“, praegu teeb oma lõputööd **Margit Keerdo**. **Jüri Sillarti** ettepanekul saab Peda filmi ja video õppetooli talvise sessiooni praktika baasiks just Manfredi stuudio, seal teevad tudengid oma esimesed lühifilmid, õpivad valgust panema ja töötama stuudio oludes.

Praegu töötab stuudios „Parunid ja von'id“ kaheksa inimest, Manfredi parem käsi on tegevprodutsent **Marju Lepp**. Manfred on olnud kakskümmend aastat abielus, üheksateistkümmene **Kristel** õpib rahvusvahelisi suhteid, aasta noorem **Ken** töötab valgustajana tema enda juures ja jätkab õhtukeskkoolis.

Vanasti tegeles Manfred maalimisega, praegu maalib ta harva, ainult siis, kui närv mustaks läheb. Ta on korraldanud kolm isikunäitust ja illustreerinud kolm või neli Sauteri raamatut.

Nüüd on aga töö stuudios kasvanud üle pea.

SULEV TEINEMAA



XVIII Pärnu rahvusvahelisel dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalil juulis 2004 korraldasid õpitoa filmitegijad Nicolas Philibert Prantsusmaalt, Kersti Uibo Londonist ja Mati Põldre Pärnust ning muusikud Brian Melvin Suurbritanniast, Bird Havailt, Mega Mongooliast ja Villu Veski Muhust. *Vt lk 97.*

Piltidel:
Bird ja Mark Soosaar.

Villu Veski, Mega, Bird ja õpilased.

Mark Soosaare fotod

Täpsustus:

TMK 2004, nr 10 artikli „Vennad albaanlased” fotode autor on Õnne Päril.

teatermuusikakino

detsembrinumbris:

teater Mõned kontseptsioonid keha ühtsusest ja jagatusest:
Kadri Tüür, Kirill Ganin jt.

muusika Kaija Saariaho ooper „Kaukainen rakkaus” Soome Rahvusoperis.
Tartu vanamuusika festival 2004.

kino Eesti kunstifilmid.
Juri Lotmani ja Peeter Toropi filmiraamatud.



Hind 24 krooni

Veljo Tormise „Eesti ballaadid“ Kuusalus Soorinna kütüinis
augustis 2004. Von Krahli Teater, Arm Music, Nargen Opera.
Vt lk 41, 46 ja 52.

Tõnu Tamme fotod