

TMK



7

/1997

XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
fax 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee

Vastutav sekretär
Helju Tüksamm, tel 644 54 68, 44 47 87
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 641 82 74
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 641 82 74
Infotöötaja
Viire Kareda, tel 44 47 87, 644 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 641 82 74

Esikaanel: Lembit Saarsalu mais 1997.
Harri Rospu foto

© "Teater. Muusika. Kino", 1997

Setu pulm. Mõrjsja jätab hüvasi kodutaluga.
Ain Sarve foto (pildistatud augustis 1996)



SISUKORD

TEATER

Gerda Kordemets	SEE PILASTAV "AGA KUI" (<i>"Don Juan" Rakoere Teatris</i>)	20
Meelis Kapstas	KUI JULMUS ON ILUS EHK KES KARDAB SAMUEL BECKETTIT (<i>"Maailmakõiksuse kiireim kell" Eesti Draamateatris</i>)	35
Marina Dmitrjevskaja	"ON VOLGAST PALJU LAULE LOODUD..." (<i>Rezo Gabriadze "Laul Volgast" Peterburi Satiiriteatris</i>)	67
Margot Visnap	KOMMENTAAR. TEATER AJAKIRJANDUSE TÕMBETUULES	80
Gerda Kordemets	PERSONA GRATA. MAIT MALMSTEN	91

MUUSIKA

Valter Ojakäär	TALLINN 1967 — JAZZKAAR 1997	12
	EUROOPA. MUUSIKA. KÕRGHARIDUS (<i>EMA koostööprojektist Lyoni Konservatooriumi ja Kölni Muusikakõrgkooliga ning prantsuse muusika festivalist aprillis 1997 Tallinnas</i>)	40
Vaike Sarv	SETU ITKUPULMAD	55
Priit Kúusk	MUUSIKAMAAILMA TIPPSÜNDMUSI: HOOAEG 1996/97	73
Tatjana Lepnurm	HARFITERAAPIAST	83

KINO

	VASTAB JANNO PÕLDMA	3
José Arroyo	KISS KISS BANG BANG. (<i>Baz Luhrmanni filmist "Romeo ja Julia"</i>)	25
Geoffrey Macnab	RICHARDIT OTSIMAS (<i>Al Pacino samanimelisest filmist</i>)	31
Kristiina Davidjants	NAGU PANEELMAJA VALMIB PLOKKIDEST... (<i>Eesti dokumentaalfilm 1952. aastal</i>)	46
Andres Heinapuu	LIBISEMISEST, MITTE VENELASTEST (<i>Hans Roosipuu ja Enn Säde "Imet püüdmäs", Mati Põldre "Keisrilõige" ning Valentin Kuigi "Protokoll"</i>)	51
	"CHAPLIN" SURNUD (1959—1997)	81



VASTAB JANNO PÕLDMA

Kus sa sündisid?

Pirital. Minu vanavanaaisa oli esimeste perede hulgas, kes rajasid Piritale talu. See oli eelmise sajandi keskpaigas. Villemi talu kloostriga taga on praegugi alles, kuigi ümber ehitatud. Vanavanaaisal oli kolm poega, ühele otsustati anda haridus, kaks jäid põllumeesteks. Talu kirjutati minu vanaisa venna nimele, aga nad pidasid seda võrdselt.

Olid suured heinamaad, maad müüdi, raha eest ehitati suveks üürilistele maju. Minu vanaisa ehitas neli maja. Kui tulid olümpiamängud, siis kaks lammutati.

Eesti ajal peeti Meriväljat paikseks elamiseks liiga niiskeks.

Pirita oli populaarsem, Merivälja oli kauge.

Minu lapsepõlv oli tore. Meid ei piiratud, meid ei surutud. Me läksime vara-valges õue, vahepeal käisime toas söömas ja siis läksime õhtul magama. Meid oli 7–8 poissi kahe-kolme aastase vahega pluss mõned tüdrukud. Meil oli meeletult tegemist. Olime mere ääres, ujusime, ronisime kloostris, kihutasime jalgratastega, sportisime palju. Olud olid vaesed. Meil polnud elu millegagi võrrelda ja nii võtsime kõike kui loomulikku. Keegi ei virisenud.

Mina olen küll rahul. See oli muretu, helge lapsepõlv.

Ja praegu oled Lasnamäel.

Elan Lasnamäe veerul, kuid aknast näen Piritat. Hommikul, kui joon kohvi, vaatan mere peale.

Kuidas sattusid animatsiooni?

Alguste algus oli koolipõlves. Joonistasime Pirita koolis võidu ühe klassikaas-lasega karikatuure. 7. või 8. klassis lugesin lehest, et Heinz Valk võtab kultuuri-ülikoolis vastu karikatuurihuvilisi. Käisin koos klassivennaga kaks aastat Valgu juures. Tegin pulmadesse plakateid. Ka Kaliningradis/Königsbergis sõjaväes joonistasin kogu aeg. Ma polnud küll kunstnik, aga see oskus lubas mul end vabamalt tunda.

Sõjaväes olles sattus mulle 1971. aasta suvel kätte ajakiri "Kultuur ja Elu", kus kirjutati, et "Tallinnfilmis" on moodustatud joonisfilmi osakond, ja kohe oli selge, et tuleb sinna minna. 1972. aastal tulin sõjaväest välja ja läksingi kohe "Tallinnfilmis" ennast pakkuma.

Kaks kohta oli vaba: multiplikaator ja operaatori assistent. Tol hetkel oli määrav ka inimese haridus. Multiplikaatori kohale kandideeris kõrgharidusega kunstnik, instituudi lõpetanu, ja ma sain operaatori assistendiks.

Sul oli lõpetatud vaid keskkool.

Mul ei õnnestunud sisse saada. Üritasin Tartu Ülikooli ajalugu õppima minna, sain kõik hinded neljad, seal sai sisse ühe nelja ja kolme viiega. Aga mäletan, kirjand oli mul nagu kolmas paremuselt. Üks kirjandite hindaja rääkis mulle sellest hiljem.

Millest kirjutasid?

Tolstoist ja tolstoismist.

Aga said joonisfilmis päris tehnilisele tööle?

Üks operaator oli just ära läinud, mul aga oli vaja tööd leida. Jäingi, joonistamine jäi katki. Ja ega ma olnud enne pildistanudki. Aga sellele saab tegelikult väga ruttu pihta. Ja see on väga huvitav. Sa pead vastutama kujutise eest.

Sellised filmid nagu Rein Raamatu "Põrgu", see oli tõeline looming. Kolm-neli viisi korrust, mis kõik liiguvad, tuleb erinevalt välja valgustada. Pööraselt huvitav.

??

Joonisfilmis püütakse üles ehitada ruum.

Kui näeme mängu- ja nukufilmi, siis näitlejad on ikka selle tegevust esitanud, joonisfilm on aga puhas näivus, fiktsioon. Joonistused ei liigu ju üldse?

Muidugi illusioon, aga vaatajale näib, nagu liiguks. Talle ei lähe see korda. Meetod, kuidas tegelane liigub, on kõigi kolme puhul erinev.

Režissöör annab stseeni, ta teab, mis seal peab olema. Rein Raamat soovis lüürilisust ja siis tuli hakata seda ruumi üles ehitama: valgusega (valgus-vari), sügavusega (sügavusteravus) ja varem valmis joonistatud tegelaste liikumisega. Tegelane ei pea liikuma vaid horisontaalselt või vertikaalselt. Tegelast saab "ülalt"-korrusel tuua ettepoole... Rääkida on sellest raske. Vaatajale tuleb luua illusioon, et asi toimib. Et oleks Viiralti graafikale ligilähedane ruum.

Kas animafilmi operaator on puhas käsitöö või on siin ka erinevaid operaatorikoolkondi?

Ei usu, see on eelkõige tehniline töö. Aga loominguilisuus sõltub filmist. Tehniline külg nõuab olulisi teadmisi. Joonisfilmi operaator on kombineeritud võtete operaator. Sa pead teadma tehnoloogiat ja tehnikat, aga ka kunstiga seotud asju: valgust, varju, perspektiivi. Keemiat peab tundma, kuidas reageerivad erinevad ained. Illusioon tuleb luua, aga missuguste vahenditega, pead ise välja mõtlema. Mida rohkem tegeled, seda rohkem ahmid endasse igasuguseid asju ja seda rohkem saad aru, et võimalused on väga suured. Muidugi on see nii ideaalis. Enamik joonisfilme on ühekihilised, tasapinnalised. Vahetatakse joonistatud kilesid, eriti mõelda pole vaja ja kõik sõltub käte osavusest.

Nii et apteekri või oskuslukksepa töö? Aga tänapäevased vahendid? Ameeriklaste "Lelulugu" on täielikult tehtud arvutil ja jätab nukufilmi mulje, nagu oleks liigutatud nukke? Kas te arvutit ka kasutate?

Abivahendina on arvuti väga hea ja kohati asendamatu. Näiteks, kui on vaja, et mingi laev pöörduks ümber oma telje. Kui laeval on palju detaile, siis joonistada seda on põrgulikult raske; arvutiga teostada aga väga lihtne. Arvuti prindib sulle faasid lehtedel välja ja kunstnikud joonistavad lihtsalt maha. Protsess kiireneb.

Teine asi on, kui teha kogu film arvutiga. Pole minu asi seda maha teha, aga mulle endale meeldib, kui on tunda inimese kätt. Arvuti on ikkagi steriilne ja seesama. "Lelulugu" (*Toy Story*) on steriilne film. Jaapanlased tellisid Mati Kütilt neli

Pirita lasteaias aastail 1955—1956. Vasakult esimene on Janno Põldma, vasakult teine Kalev Vapper. Kolmas poiss on maalikunstnik Einar Vene.

Pilt perekonnaarhiivist



lühikest reklaamfilmi. Meile oli see algul arusaamatu, Jaapanis on animatehnika kõrgel tasemel, miks nad tahavad, et keegi eestlane joonistaks... Nad ütlesid, et neil on see ring läbi tehtud. Nad on jõudnud arusaamisele, et inimekasi on parem kui arvuti. Ja nii ongi. Võid ju arvutisse vea sisse programmeerida, aga ka see viga on kunstlik. Ent kui käsi juhtub vahel vääratama, see hoopis vääristab joonist.

Inimese isiklik ebatäius teebki kunsti huvitavaks?

Mulle meeldis lugeda kommentaare Kasparovi ja arvuti matši kohta. Kasparov läks sellega alt — kui see polnud kokkumäng —; seal olid vastamisi inim-mõistuse loogika ja arvutiloogika, tekkis loogikate konflikt. Kui Kasparovi vastas oleks istunud elus maletaja, poleks ta kunagi neid lihtsaid vigu teinud.

Malemäng on ka duell. Siin oli inimesel vastas tunnetamatu vastane. Vastasel polnud aurat, millele oled harjunud suruma.

Mulle meeldib, et inimloogika ja arvutiloogika lähevad omavahel kokku ja inimene kaotab, mis minu silmis osutub hoopis võiduks. Ühelt poolt raudne loogika, teiselt poolt inimene oma emotsioonidega. Oleks kummaline, kui inimene võidaks masina, mulle meeldis, et ta kaotas.

Miks lapsed tahavad vaadata joonis- ja nukufilme? Nad ju tahavad.

Lapsed? See on lai mõiste. On eri vanuserühmad. Teatud vanuses lapsed võib-olla enam ei tahagi. Laps tahab mänguasja. Kui seal on tegelasteks koerad, kassid, hobused. Arvan, et üks põhjusi on see käega katsutav äratuntavus.

Kas lasteraamatute illustratsioonid peaksid olema võrdlemisi realistlikud?

Peab olema erinev võimalus. Minule meeldivad küll realistlikud, aga kindlasti on lapsi, kes armastavad abstraktset joont. Minu lapsepõlveraamatud on pildimälus. Mulle meeldis Siima Škop. Jaan Jenseni ja Bidstrupi joon oli suhteliselt realistlik. Polnud ju ka teistsuguseid saada. Seepärast see ühekiilne kogemus.

Miks avalik arvamus peab Eesti animafilmi üldiselt heaks?

Eesti animafilm pandi kohe õigesti paika tänu Rein Raamatule, ma räägin joonisfilmist. Joonisfilm muutus ruttu tollase ühiskonna kunstnike seas pres-tižseks. Animafilmi kunstnikeks on olnud eesti kunstnike kogu edurivi,

Perekond Põldma. Tütar Kadri, abikaasa Sirje, poeg Priit ja isa Janno Lasnamäe korteris 1990. aastal, Kadri 6. sünnipäeval.

Janno Põldma foto



Janno Põldma ja Riho Unt Vilniuses.
Austra Gulbe foto



Joonisfilmi "Põrgu" töörühm.
Istuvad režissöör Rein Raamat
ja filmikunstnik Ene Mänd.
Seisavad filmikunstnikud Heiki Ernits,
Valter Uusberg, Janno Põldma ning
filmi helilooja Lepo Sumera.
Arvi Ilvese foto



koorekiht. Iseasi on, et kunstnikul oli tollal vähe võimalusi ennast erinevalt väljendada. Kui kunstnikud said suletud süsteemis mingi uue võimaluse, haarasid nad sellest kinni. Praegu see ei toimi. Praegu on joonisfilmikunstnike probleem suur probleem.

Võrdluseks olid ka peaaegu ainult Vene filmid, N. Liidu omad. Selles konkurents olime esinumber, kuna meie kunst oli huvitavam. Joonisfilmide headus oli suurel määral tingitud meie kujutava kunsti headusest.

Lisagem siia ka 1970. aastate karikatuur. Inimesed ei saanud ennast otse väljendada ja peitsid ühiskonnakriitika karikatuuri.

Loomulikult see valdkond ka. Priit Ja Pärna tulek animatsiooni, millest nüüd ei saa ümber ega üle.

Rusikas-taskus-kriitikat enam ei tehta. Kas kunagisest kunstilisest allegooriast on kapitalismi tingimustes saanud kaup?

Ma ei oska defineerida, mis on kunst. Iga inimene tajub seda subjektiivselt. Piir kunsti ja mitte kunsti vahel? Aga jämedates joontes: muidugi on kunst kaup. Miks ta ei peaks olema? Või miks peaks ta olema kaup miinusmärgiga?

Kui tehakse valmis hea film ja telejaamad seda ostavad? Telejaam ostab kaupa, mida inimesed vaatavad. Aga ega inimesed vaata seda kui kaupa. Kui on hea film, mõjub see inimesele emotsionaalselt. Loomulikult on kunst kaup ja hea kunst on hea kaup.

Mis on joonisfilmis kuueaastase iseseisvusajaga muutunud?

Kui pühenduda ainult sellele, et teha head kunsti eeldusega, et see on ka hea kaup, siis võib asjad kotti panna! Kus tehakse head kunsti kogu aeg järjest? Kui mitme aasta jooksul sünnib tõeliselt hea film, on see hea tulemus. Tuleb teha filme, mida saaksime müüa. Joonisfilm on jõudnud äratundmisele, et ainult niimoodi saab. On suur õnn, et joonisfilm on püsima jäänud. Praktiliselt kõik stuudiod N. Liidus on likvideerunud. Viimasena kadus "Sojuzmultfilm" Moskvast. Ka teistes idabloki riikides on animastuudiod kadunud. Maailmas on meile raske leida analoogi selles mõttes, et nii paljud inimesed töötavad ühes stuudios, mis ei ole läbinisti kommertsstuudio, Disney näiteks. Et see on stuudio, kus inimesed loodavad, et tuleks kunst.

Nu pogodi'sid enam ei tule?

Neid tabas sama saatus mis teisi varem. Riigi raha jäi väga väheseks. Telefon ei töötanud ja vesi oli kinni juba ligi aasta.

Idabloki riikide multiplikaatorid on leidnud töö kommertskanalites, mille emastuudio asub kusagil Läänes. Nad teevad ühte tööloiku, see on nagu autode või raadiote kokkupanek. Rool tehakse ühes kohas, rattad teises. Nii töötab Eestis "A-stuudio".

Norma teeb turvavöösid ja "Elcotec" osi "Nokiale"...

Aga "A-stuudio" töötab ühes stiilis, klassikalises Disney stiilis. Selle taga on film kui kaup, mida tuleb võimalikult palju müüa. "A-stuudio" mehed on selles stiilis täiesti osavad professionaalsed käsitöölised. Aga meie joonisfilmis on igal režissööril oma stiil ja meie joonistaja peab oskama näiteks Pärna stiili, Ernitsa stiili, Küti stiili. Meie joonistajad ei valda joonistust nii tipptasemel kui "A-stuudio" professionaalid, aga meil on ka erinevad eesmärgid.

Kuidas võtab maailma animatarg vastu erinevaid stile?

Disney stiilis pikad mängufilmid on mõeldud näitamiseks kinos. Nad peavad tooma palju rahvast saali, et ennast ära tasuda. Meil on kaks väljundit: festivalid ja välisriikide telejaamad, kuhu üritame müüa lastefilme.

Hiljaaegu käis Pärnus Eesti animafestivalil maailma ühe prestiižikama, Ottawa animafestivali direktor, ta vaatas hiljem hulganisti meie filme ning tegi neist valiku. Järgmisel Ottawa festivalil näidatakse Eesti programme. Kui siia maani on tähetunnid olnud mõnel režissööril, siis nüüd tuleb tähetund kogu Eesti animatsioonis. Tuleb kolm erinevat programmi filmidest enne ja pärast iseseisvust, totaalne Eesti joonis- ja nukufilmi dessant Ameerikasse. Ottawa festival toob kokku ameerika animafilmi

asjatundjad ja huvilised. See initsiatiiv, mis tuli festivali direktori enda poolt, näitab, et me oleme ikka õiget asja teinud.

Mis juhtub joonisfilmis, kui Eesti ühineb Euroopa Liiduga?

Ma ei tea. Meie sõltume suurel määral Eesti rahadest. Ükski riik ei toeta teise riigi kino. Aga kas me peame liituma? Räägin selle põhjal, mida olen lehtedest lugenud. Kui see on tõsi, et hinnad ühtlustatakse, aga see on loogiline, siis ei näe ma ometi võimalust, et meie palgad tõuseksid. Ega see nüüd hea ei ole. Ja Euroopa Liit on suurel või vähemal määral üks bürokraatlik ettevõtmine.

Bürokraatia ühtlustab. Meetermõõdustik ja parempoolne liiklus on ju ka kokkulepitud bürokraatia.

Mul on vähe infot, et langetada valik. Kuid ma pole kohanud ka kirjutisi, kus argumenteeritakse, miks me peame astuma Euroopa Liitu või miks me ei pea.

Kas tulevik viib stiliseeritud kommerts- või autorifilmide poole?

Ei saa ju olla, et autorifilme ei hakata hindama.

Festivalid võtavad ikka vastu filme klassikalisel kujul, s.o filmilindil?

Eraldi klauslitega võetakse ka videoid, teleseriaale, tudengifilme. Aga põhikategooriad on kõik 35-mm.

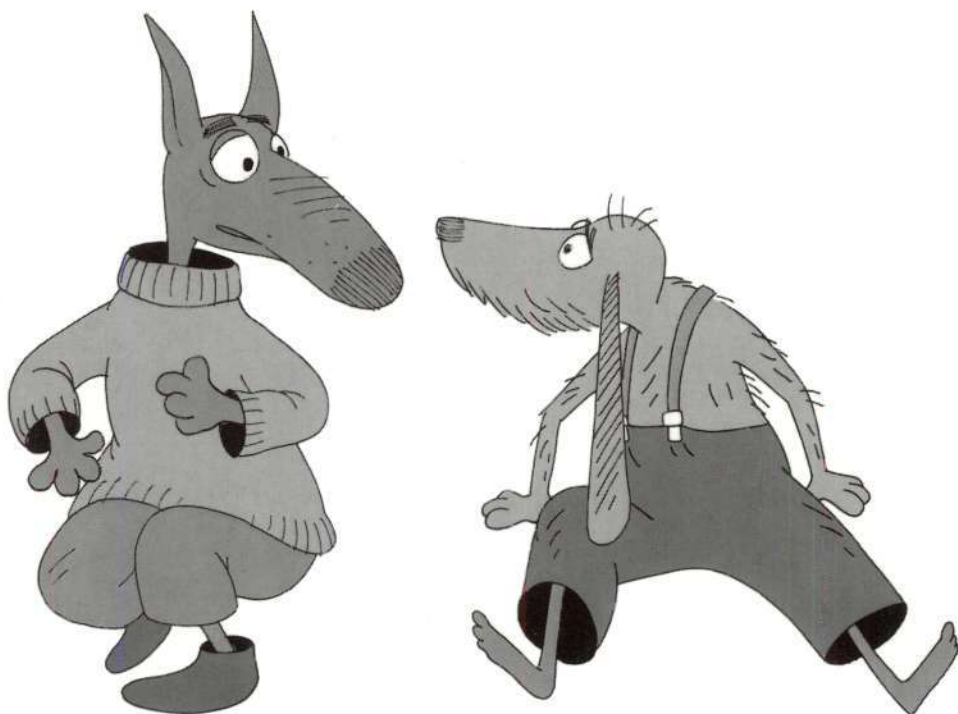
Uut tehnikat ei arvestata?

35-mm pilt on kvaliteetsem. Filmilindile võetu erineb videost oma sügavuse ja tundlikkuse poolest.

See pole filmitegijate konservatiivsus?

Kindlasti on see ka konservatiivsus, aga video on näidanud, et ta pole parem kui filmilint. Video on teatud juhtudel odavam, jääb ära laboritöötlus. Ja ruumilist animafilmi on filmilindile parem teha. Mina olen filmilindi pooldaja, kuigi "Eesti Joonisfilm" teeb mõlemat. "Tom ja Fluffy" võetakse videole. Salvestame otse kõva-

Seriaal "Tom ja Fluffy" (1997). Oskar vestleb Fluffyga.



kettale arvutisse ja sealt prindime välja beetalindile. See sari ongi mõeldud näitamiseks televisioonis.

Teles on pilt kokku surutud, kinos on ta laiem. Videos toimib valge pind, filmis peaks taevast olema ikka sinine.

Kes on sind sinu arvates mõjutanud?

Päris kindlasti on mõjutusi, mida ei oska seletada. Aga mida olen ise aru saanud, see on Heinz Valk. Need kaks aastat karikatuuri tema juures. Lõpetasin keskkooli 1969, see pidi olema 1966—1967. See oli aeg, kus läksin ise lahti. Ma mängisin veel "kidrapundis". Valgu juures õppisin naljast aru saama. See oli maailmavaateline mõju. Õppisin maailma tajuma.

Mina mäletan, kui Heinz Valk õppis Kunstiinstituudis ja laulis kaaslastega ühel järjekordsel kuulsal maiballil "Kõik lehed langevad, miks ei lange Friedrich Leht". Friedrich Leht oli siis konservatiivne Kunstiinstituudi rektor.

See, mida Heinz rääkis, polnud abstraktne jutt naljast ja kunstist, see oli küllalt terav jutt selle aja kohta. Tal oli väga palju pilte Tšehhi, Jugoslaavia ja Poola ajakirjadest. Ma ei nea saatust, et sattusin just sinna.

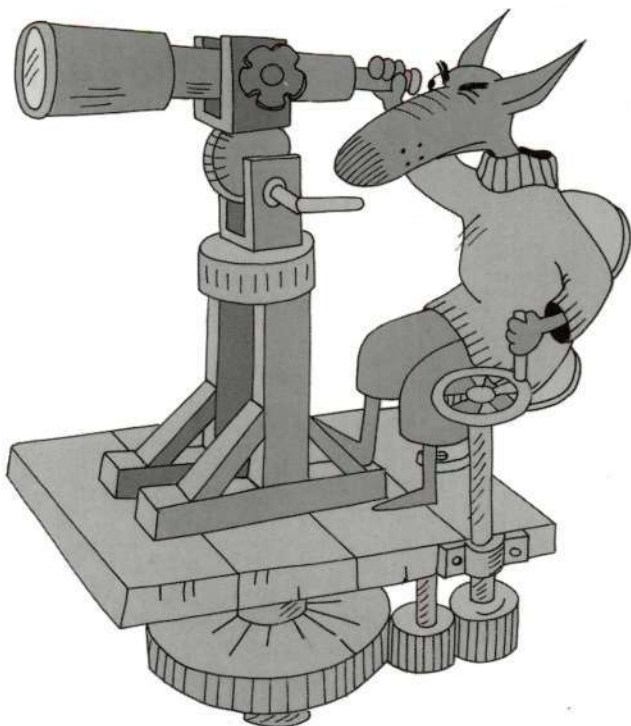
Kellele sa filme teed?

Mu vastus jaguneb kaheks. Esiteks, ma ei mõtlegi, kellele teen, vaid kui on võimalus, siis üritan teha asju, mida tahaksin teha, ja teiseks mõtlen, et teha lastele. "Tomi ja Fluffy" tegime laste jaoks. "Sünnipäevast" ma kasutasin laste joonistusi, laste maailma.

Oled kirjutanud ka lasteraamatuid ja näidendeid, missugune peaks olema lastekirjandus?

Lastekirjanduses peaks lause olema lühem, kujundid selgemad, huumorit peab sees olema. Miks kirjutatakse lastekirjandust? Hans Christian Andersen üritas kogu elu kirjutada romaane, mis aga kukkusid läbi, keegi ei tahtnud lugeda. Aeg-ajalt kirjutas ta muinasjutte, mis läksid mühinal. Võta sa kinni.

*"Tom ja Fluffy".
Kummaline meistermees Oskar.*



Kindlasti peab lastekirjandus olema fantaasiarikas. Aga mis vanusele? Väike-
lastele on ühed nõuded, teismelisele teised. Kuulsa rootsi vana daami käest on
küsitud, miks ta kirjutab lastele. Ta vastas, et ei kirjuta lastekirjandust. Ta kirjutab
nii, nagu ta kujutab ette, kuidas asjad peaksid olema.

“Gulliveri reisid” oli algselt satiir.

Õukondlik ärapanemine, praegu loevad seda lapsed.

**Oled kirjutanud ka näidendeid. Kumb on sinu meelest praegu lastel endil olulisem, teater
või kino?**

Need on küllaltki erinevad asjad.

Teater on “hetk, sa viibi veel!” Aga ei viibi. Juba on ta läinud. Kui kusagil hetkes
on tõelisus, siis see on teatrihetkes. Midagi seletamatut, tabamatut, mis täidab ruumi.
Kino on konserv, meelelahutus, mis mingeid asju propageerib. Teatri võlu on suurem.
Ükski etendus ei sarnane teisega. Palju siis on tänapäeva inimese elus kohti, kus ta
saaks seda laadi asju tunnetada?

Olen jälginud lapsi teatris, kuidas nad reageerivad, ja jälginud ka lapsi kinos.
Lapse suhtumine teatris ja kinos esitatavasse on erinev. Ja erinev on, missuguse mõju
all tuleb laps etenduselt. See on teatri kasuks. Teater läheb nagu rohkem “lapse sisse”,
puudutab rohkem. Kui laps tuleb teatrist välja, on ta natuke rohkem teist nagu kui
kinost välja tulles. Teater on intiimsem.

Teatril on aura.

Sõnadega on seda raske seletada.

**Kinos näeb laps palju vägivalda. Aga seda on ju ka “Kolmes musketäris”. Kardinali
kaardiväelasi langeb nagu loogu.**

Võib-olla on see eetika küsimus. Olen seostanud seda inimelu väärtusega
erineval ajastul. Palju maksab inimelu nüüd ja siis. See sisaldab ka aumõistet. Mulle

*Badeni festivalil Šveitsis septembris 1995. Priit Pärn, Janno Põldma, Soome fotograafid Margareta
ja Timo Viljakainen, Mati Kütt ja Olav Ehala.*

Kaie Pärna foto





Režissöör Janno Põldma aprillis 1997 AS "Eesti Joonisfilmi" uues kodus Lauupepe tänaval.
Ingmar Muusikuse foto

näib, et abstraktne inimelu maksumus oli tollel ajal kõrgem kui praegu — ajalehest loeme, et paarisaja krooni eest ollakse nõus inimene maha lööma. Kindlasti leiame kuskil Lõunamere saarel mingi paiga, kus inimese vägivaldne surm on hoopis teise tähendusega. Et ekraanil on nii palju vägivalda, see käib praeguse ajaga kaasas.

Aasia traditsioonilistes ühiskondades on inimelul väiksem väärtus kui kapitalistlikus individualismis. Kuid Ameerika ajalukku on vägivald sisse programmeeritud. Ameeriklased tapsid indiaanlasi ja töid neegreid orjadeks.

Kuid ameerika kinos on olnud pikki perioode, kus see vägivald ekraanil niihästi kui puudus. Vägivald ekraanil on viimase aja nähtus, kus ta on muudetud kaubaks. Ja mitte ainult Ameerikas. Kui gangsterile pannakse pomm või auto lastakse õhku, kirjutatakse sellest meie lehtede esilehekülgedel. Ka meie ühiskond hakkab tahes-tahmata väärtustama vägivalda. Ja vaata lehti: leheküljed ostan-müün-vahetan on eespool kultuuri. Kultuur on lõpus, enne sporti. Küsimus on, mida väärtustatakse mingil ajahetkel.

Ja joonisfilm peaks sellele vägivaldale vastu seisma. Ei ole üldse keeruline teha vägivalda-animatsioonifilme. Neid saab suhteliselt edukalt müüa maailmaturul. Ka pornoanimatsiooni saab edukalt müüa. Aga ma ei näe põhjust, miks neid peaks tegema. Eriti praegu.

Sa pead mitut ametit. Kui küsida: mida pead oma elukutseks? Kunagi kirjutas Stalin 1930. aastatel järjekordsesse parteipuhastuse ankeeti "professija" — "intelligent".

Inglise keeles on hea termin *film maker*. Juhuste ja asjade kokkulangemise tõttu üritan siin seda rida. Käin tütreaga ringi, poiss on juba suureks kasvanud, läheb sõjaväkke.

Kes ma siis olen? Inimene. Olen siin. Minu tegevus hõlmab stsenaaristi tööd, režissööritööd, operaatoritööd, organiseerimistööd, välismaaga suhtlemist. *Film maker*.

Usutlenud JAAN RUUS

TALLINN 1967 — JAZZKAAR 1997



Charles Lloyd 1967. aastal legendaarsel kontserdil "Kalevi" spordihallis, mida muusik nimetab üheks oma loominguks kõrghetkeks. Talle sekundeerib Jack DeJohnette.

Kolmkümmend aastat lahutab meid sündmusest, mis sai toonase eesti džässielu vaieldamatuks kõrgpunktiks. Neljal kaunil maipäeval kogunes Tallinnas "Kalevi" spordihalli tuhandeid kuulajaid kaasa elama džässifestivalile, mis oli osavõtjate arvult

järjest paisunud, võttes aasta varem vastu juba välisesinejaidki. Tollases poliitilises öhkonnas, täis kahtlusi, isegi vaenu kapitalistliku välismaa vastu, oli see täiesti erakordne.

Kui arvestada Tallinna festivalide algust kohtumisest, mille Uno Naissoo korraldas oma põrandaaluse *Swing Club'i* ja orkestri *Mickeys* vahel 1949. aasta mais, siis olid eesti pillimehed pidanud džässipidusid juba kaheksateist korda. Eestvedajaks oli jäänud Uno Naissoo. Muidugi ei sujunud kõik libedasti. Esimestele üritustele järgnes pikem vaheaeg, kuhu langes äge parteipoliitiline võitlus kõige lääneliku vastu. Muusikas olid peamised peksupoisid nn formalistid, kodanlikud nationalistid ja "kodutud kosmopoliidid". Džässmuusikuid leiti eriti viimaste hulgast. Nii saigi kolmas kohtumine teoks alles 1954. aasta kevadel. Pärast aastast vaheaega tuldi aga kokku juba igal kevadel, vahele jäi vaid 1962. aasta. Miks, ei mäletagi. Aastail 1957—1960 olid festivalid ka Tartus. Niisiis võib Hruštšovi "sulaaega" pidada eesti džässi tõu-

Charles Lloyd ja Keith Jarrett samal kontserdil.



superioodiks, kuigi Nikita Sergejevitš tunnistas talle omase järsu otsekoheusega, et džässi kuulates on tal tunne, nagu vaevaksid teda kõhugaasid (ajakiri "Encounter" 1963, nr 4). Meie tollastest džässmuusikutest meenuvad esmahetkel Emil Laansoo, Aleksander Rjabov, Eri Klas, Rein Marvet, Felix Mandre, Mart Lille, Peeter Saul, Gennadi Taniel, Horre Zeiger ja muidugi väsimatu Uno Naissoo.

Esimesed idapoolsed väliskülalised tulid 1959. aastal Leningradist — Arkadi Lis-kovitši eksperimentaalkvintett ja *Seven Dixie Lads*. Sõnum Tallinna ja Tartu vabast öhkonnast levis kulutulena ja 1961. aastal mängis Vineeri- ja Mööblivabriku klubis juba tervelt kaheksa ansamblit Leningradist ja Moskvast. Peab tunnistama, et tollal jäi meie instrumentalistide keskmine tase külaste omale alla. Küll aga väaris suurt tähelepanu Uno Naissoo džässilooming. Saanud Heino Ellerilt põhjaliku kompositsioonikoolituse, oli Uno Naissoo tollases džässis üsna erakordne nähtus: professionaalne helilooja. Kui muusikateadlane Arkadi Petrov jõudis Üleliidulises Raadios igapäevaste džässisaadeteeni, valis ta oma tunnusmeloodiaks Naissoo "Improviseerimise eesti teemal". Bruce Turner'i bändi esituses jõudis see pala isegi BBC saatesse.

Tallinna festivalid kujunesid tollase Nõukogude Liidu džässi suursündmusteks ja jäid selleks ka siis, kui juba Moskvaski hakati korraldama džässifestivale. Raamatus "Red & Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union" (New York, 1983) kirjutab S. Frederick Starr: "Alles 1962. aastal lubati venelastel matkida



Hetk 1967. aasta festivali pressikonverentsilt: Charles Lloydiga vestleb Willis Conover, paremal ääres Valter Ojakäär.

Viktor Salmre fotod

eestlaste eeskujul, ja ka siis karmi kontrolli all. [- -] "Festival" koosnes ei millestki enamast kui viie moodsa grupi kolmetunnisest kohutumisest 6. oktoobril 1962. Kõik masinal trükitud kavasaadetused olid eelnevalt repertuaarikomisjoni poolt kinnitatud. "Öhkkond oli väga tõsine, akadeemiline," meenutas üks osavõtja. "Olime kõik teadlikud



Charles Lloyd 1997. aastal taas Tallinna publikut lummamas.

tagajärgedest, kui midagi lubamatut oleks juhtunud." Meeleolu oli vaid pisut parem esimesel Leningradi festivalil, mis peeti samuti 1962. aastal."

Soovimata kuidagi ülehinnata tillukesi festivale Tallinnas ja Tartus, ei saa ometi rõhutamata jätta nende tähtsust nirekesena, mis uuristas igasuguseid kõverteid kaudu oma voolu laia jõkke — rahvusvahelisse džässiellu. Võrdluseks toon mõne džässi-



“Jazзкаар ‘97” nostalgiakontserdil
 musitseerisid ka 1967. aasta festivali külalised
 “Leningradi Dixieland”...

festivali sünniaasta teistest maadest: *Australian Jazz Convention* (1946), Nice (1948), Frankfurt Maini ääres (1953), Newport (1954), New York (1956) ja Monterey (1958) — kõik USAs, San Remo (1955), Varssavi *Jazz Jamboree* (1959), Molde (Norra, 1961), Praha (1964), Pori (1966), Umeå (Rootsi, 1967), Montreux (1967), London (1967), Tokio (1969). *The New Grove Dictionary of Jazz* (1988) loetleb džässifestivale kogu maailmas 325 nimetust, osa neist on lõpetatud, enamik aga tegutseb tänapäevani. Huvitaval kombel näeme, et ajal, mil džäss oli populaarmuusikas tooniandev vool (umbes 1925—1955), peeti festivale veel vähestes paikades. Hoogu sai festivaliliikumine alles siis, kui esiplaanile tungisid ameerika rokk ja briti biit. Küsimusse põhjalikumalt süvenemata näen võimalikku põhjust asjaolus, et sel ajal leidis aset oluline muutus džässi staatuses. Varem oli tantsuline ja meelelahutuslik tarbemuusika suures osas džässilik. Mängisid ju kõik kuulsadki swingiorkestrid (Benny Goodmani, Count Basie’, Tommy Dorsey, Glenn Milleri jt) tantsusaalides ja restoranides. Siis aga vallutasid tantsupõranda uued tantsud — *rock ‘n’ roll, twist, shake, madison, locomotion* jne.

Need olid kaugenenud swingile omasest *off-beat*-rütmist, mis džässiimprovisatsioonis oli oluliseks inspiratsiooniallikaks. Muusikute uus põlvkond ei vaevunud süvenema improviseerimiskunsti saladustesse, erandiks olid vaid bluusiharrastajad kitarristid eesotsas Eric Claptoniga. Leides end tantsusaalidest tõrjutuna, otsis džäss uut tegevusvälja. Juba olid Charlie Parker, Miles Davis ja paljud teised džässiuendajad nagunii seadnud oma peamiseks eesmärgiks mängida kuulajaile, mitte tantsijaile. Olles muutunud tarbemuusikast elitaarmuusikaks, otsis džäss uusi teid otsekontaktideks kuulajaskonnaga. Üks mitte küll igapäevane, kuid see-eest pidulik ja tähelepanuvääriv võimalus avaneski festivalide näol.

Peab aga kohe märkima, et meil ei suunanud seda protsessi tung leida kaotatud turule asendajat, niisiis mitte majanduslikud motiivid. Kuigi levimuusika mustimail aastail (1948—1954) võitles ametlik ideoloogia vihaselt džässiga, mille alla Kremli “asjatundjad” hiljem paigutasid ka Elvis Presley ja biitlid, jõudsid biittantsud meile hilinemisega. Kui läänes tantsijad juba biitrütm saatel üksteisest eemal loksusid, jätkasid meie paarid tantsupõrandal ikka veel üksteise embamist vanas hea swingirütmis. Põhjuseks polnud

mitte partei hoiatavad sõrmeviibutused nn lõnguste suunas, vaid lihtsalt eestlase loomupärane tagasihoidlikkus. Pidi kasvama uus põlvkond, kes ei võõristanud puusade hõõritamist tantsupõrandal.

Meie festivalid tekkisid esialgu lihtsalt vajadusest tunnetada mõttekaaslaste ühtekuuluvust ametlikult põlatud džässis, jagada rõõmu lemmikmuusikast ja miks mitte ka võistelda omal käel saavutatud oskustes. Hiljem lisandus soov leida džässile uusi asjatundlikke kuulajaid, ja veelgi hiljem — kui Tallinn oli juba ristitud nõukogude džässi pealinnaks — sai tõukejõuks tahe laiendada saavutatud positsiooni. See kõik viis selleni, et 1966. aastal leidis Tallinnas aset esimene rahvusvaheline džässifestival. Soomlastega oli meil selleks ajaks juba häid kontakte, nii et Helsingi džässikvartett eesotsas saksofonist Seppo Rannikkoga oli üsnagi ootuspärane osavõtja. Küll aga üllatusin, kui mulle helistati Välimaaaga Sõpruse ja Kultuurisidemete Arendamise Eesti Ühingust ja küsiti, kas eelistada Rootsist pakkumise teinud Lars Gullini või Jan Johanssoni. Esimene oli rahvusvaheliselt tuntum, kuid olid ka teada tagasilöögid tema isiklikus elus, mis oleksid võinud šokeerida meie kristallpuhtaid ülemusi. Selgus, et soovitada viimast oli igati õnnelik valik. Jan Johanssoni trio esinemine kujunes festivali kauniks kõrgpunktiks ja temaga säilisid soojad sidemed kuni tema õnnetu surmani 1968. aasta novembris. Festival õnnestus niihästi publiku ja korraldajate kui ka ülemuste silmis. Viimaseid huvitas küll ainult üks: et aga midagi ei j u h t u k s!

Ei juhtunudki, ja nii valmistati järgmiseks aastaks ette juba päris uhket festivali. Varakult valminud trükitud programmis oli küll ainult neli kohalikku kollektiivi: Jaan Kailvee sekstett, tollal kuuteistaastase Tõnu Naissoo trio, Raivo Tammiku trio Els Himmaga ning Eesti Raadio ja Televisiooni kerge muusikaorkester Aleksander Rjabovi juhatusel. Mujalt Nõukogude Liidust oli kavas neli ansamblit ja Oleg Lundströmi bigbänd Moskvast, kolm ansamblit Leningradist (nende hulgas Grigori Gurevitši pantomiitrupp džässitrio saatel), kaks ansamblit Vilniusest ning kollektiivid Bakuust, Habarovskist, Kalininist, Kuibõševist, Lvovist, Novosibirskist, Riias, Tbilisist ja Tuulast (üks igast mainitud linnast). Neile kahekümne kolmele kollektiivile lisandusid Erik Lindströmi kvintett ja Heikki Laurila trio lauljatar Ritva Mustoneniga Helsingist, Zbigniew Namysłowski kvartett Varssavist, Kurt Järnbergi kvintett Gävlest (Rootsi) ja Arne Domneruse sekstett Stockholmist. Viimasega



... ja poola saksofonist Zbigniew Namysłowski.

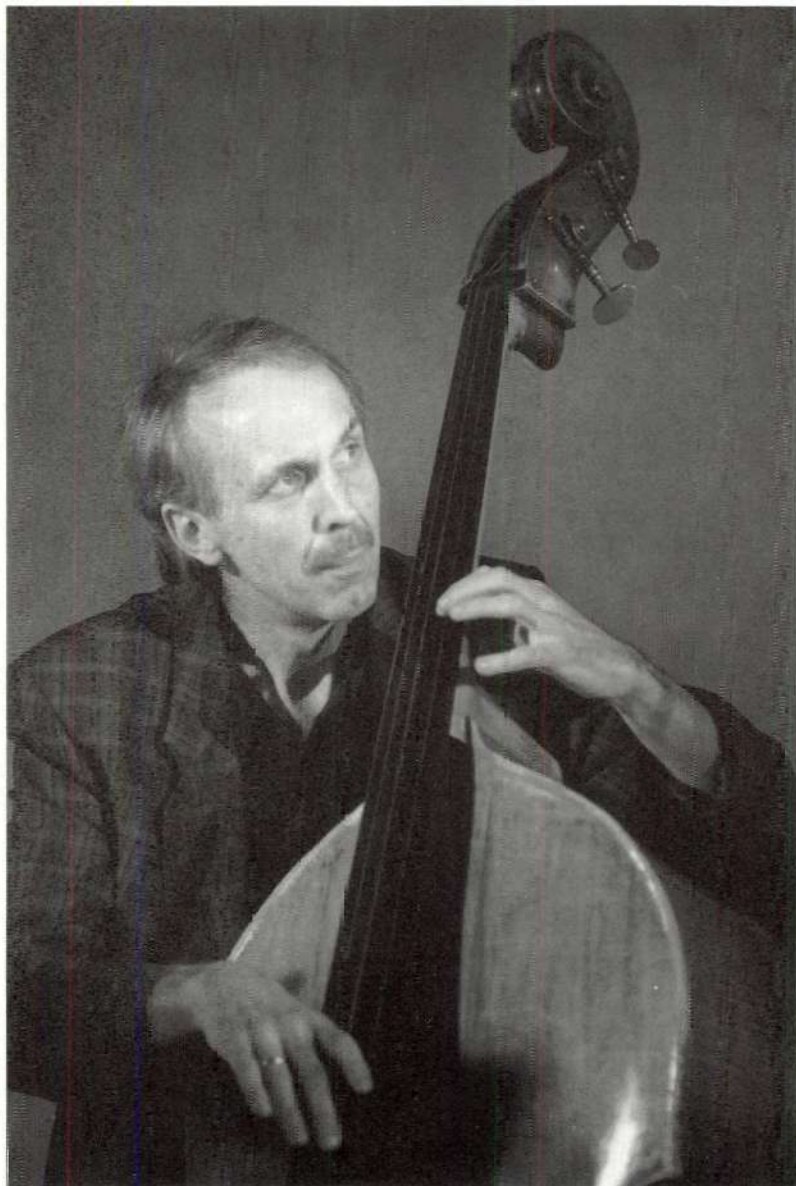
tuli taas lavale suurepärane pianist Jan Johansson.

Kohal oli enneolematu hulk välisajakirjanikke. Erilise tähelepanu all oli "Ameerika Hääle" džässisaadete tegija Willis Conover, kelle sügavat häält tunti kogu maailmas. Aga juba kogunesid ka pilved, eeskätt linna kultuuriosakonna juhataja Heinrich Schultzi pea kohale. Orgkomitees oli ta koos Uno Naissooga küll vaid esimehe Rein Ristlaane asetäitja, kuid kogu korralduse A ja O-na oli ta sisuliselt kõige eest vastutav. Viimasel minutil oli tulnud pakkumine esinemiseks Charles Lloydi kvartetilt, kus mängisid kaks hilisemat kuulsust, pianist Keith Jarrett ja trummar Jack DeJohnette ning kvarteti ainsa valgena kontrabassist Ron McClure. Kõigi järgnenud keerdkäikude järgimine viiks pikale. Piisab, kui öelda, et Charles Lloydiga olid saanud kontakti Moskva ja Leningradi džässiedendajad. Nende maalitud pilt Tallinnast koos meie korraldajate mõtlematute lubadustega meelitasidki hoogsat tõusu alustanud saksofonisti-flötisti siia. Siis aga selgus (kõigepealt meile enestele), et polegi nii lihtne minna mööda mitmekorruselisest (Tallinn, ENSV, NSVL)

keelajateväest olukorras, kus kaks suurriiki Vietnamis arveid klaarib. Ja meie poolle kehtis ju ikka veel keeld: "Ei mingit rahulikku kooseksisteerimist ideoloogia valdkonnas!" Džässis aga nähti kõige puhtamat ideoloogiat. Niisiis püüti Lloyd'i rahustada, pakkudes näiteks filmimist televisioonile (et vältida tema esinemist publiku ees). Nähes filmimiseks valmis seatud tühja spordihalli, keeldus Lloyd mängimast. Džässikriitik Ira Gitleri kirjutisest "Ovations and frustrations" ("Down Beat" 1967, nr 14) loeme, et Lloyd oli kuulnud üksnes bürokraatlikke ettekäandeid

ja tühje lubadusi. Talle olevat lubatud esineda festivali teisel päeval, 12. mail, ja seda kinnitanud isegi "Izvestija", kuid viis minutit enne esinemist öeldud talle ära. Lloyd'i mäendžerile George Avakianile olevat öeldud, et kvarteti tõmbas kavast maha üheteistkümmeliikmeline orgkomitee! Ühena mainitud üheteistkümmest sain sellest "meie otsusest" teada alles mitu kuud hiljem! Muidugi käis see mäng kõrgelt üle meie

Toivo Unt musitseeris "Jazzkaarel" põnevas rahvusvahelises kvintetis.



Saami
kultuuri kõige
kuulsaim
esindaja Mari
Boine oli üks
festivali
"Jazzkaar '97"
peaesinejaid.



peade. Kui rahvusvaheline ajakirjandus festivalist juba poliitilist skandaali ähvardas teha, viidates rassilisele diskrimineerimisele Nõukogude Liidus, tuli viimasel silmapilgul luba, nüüd juba arvatavasti Moskvast. Ja isegi siis mängiti maha väike etendus: pärast eelviimast kontserdipäeva — ööl vastu pühapäeva — pidi orgkomitee "otsustama", kas lubada ameeriklased lavale või mitte. Tõenäoliselt oli vaja neid, keda karistada, kui midagi peaks viltu minema. Kuna viimase

päeva kava oli juba koos, ja pealegi pidi toimuma otseülekanne Kesktelevisioonile, pressiti Lloyd'i jaoks kavva kümneminutine auk. Avakian ei loobunud aga mõttest teha esinemisest LP-album, ja nii mängis kvartett aplausidega kokku üle tunni (nelja pala kogupikkus plaadil on 47:27). See lõi korraldajate kaardid lõplikult segi, ja kui publik veel püsti aplodeerides kangekaelselt lisapala nõudis, oligi see kardetud "midagi" juhtunud. Heinrich Schultzile tähendas see

lendu kultuuriosakonnast pesumaja direktori kohale, Rein Ristlaan sai kuuldavasti parteilise noomituse. Aga raskeim hoop oli Tallinna festivalitraditsiooni katkemine kahekümne kolmeks aastaks. Keegi ei tahtnud enam pead pakule panna. Uno Naissoo loobus pärast seda, kui Leonid Lentsman oli talle keskkomitees ust näidanud. Minu kõik NSV Liidu kultuuriministri asetäitja Lušini juurde lõppes viisakamalt, aga samuti tulutult.

Siiski on meeldiv tsiteerida veel S. F. Starri: "See suurejooneline sündmus ületas kõik eelmised nõukogude festivalid. [- - -] Toimunud filmis Eesti Televisioon, ning *Melodija* ja *Atlantic Records* andsid välja plaadid esinemistest (*Atlantic*'u albumi kaanel oli kvartett ümbritsetud sini-mustvalge ringiga! — V. O.). Tallinnas toimus festival kõige täielikummas mõttes. Marssivad diksiländbändid muutsid iidsed munakivitänavad New Orleansi *Vieux Carré* balti teiseidiks. [- - -] Kõikjal olid *jam-session*'id, seminarid, vestlused, kohtumised. Midagi niisugust polnud kunagi varem Nõukogude Liidus olnud." Ilusasse kirjanduslikku vormi valas oma festivalimuljed hilisem dissidentliteraat Vassili Aksjonov ("Junost" 1967, nr 8).

Ja veel lõiguke Ira Gitleri mainitud kirjutisest: "Ma ei suuda seda sõnades väljendada," ütles Charles Lloyd selle 8 minuti ja 20 sekundi pikkuse aplausi kohta, mille ta sai joovastunud kuulajaskonnalt Tallinna džässifestivalil. "Ma mängisin kõike läbielatud oma sünnilinnast Memphisest kuni sinnani," ütles ta, kirjeldades oma esinemisse pandud energiapinget. "Minusse oli kogunenud nii palju stressi, et see asi plahvatas.""

Kolmkümmend aastat hiljem on "Jazzkaare" laval taas Zbigniew Namysłowski, "Leningradi Dixieland" ja Charles Lloyd. Vestluses venelastega kuulen vahepeal pimedaks jäänud klarinetist Aleksandr Ussõskinilt asju, millest varem ei räägitud. Nüüd on esinetud Ameerikaski, mis oli uskumatu kogemus, kuid sellest hoolimata on Tallinnal eriline koht ansambli elus. Tulles 1959. aastal esmakordselt siia, oli see tollastes oludes nagu tulek läände. Siin oli võimalik kohata mitte ainult Eesti, vaid ka Moskva muusikuid, kellest samuti midagi ei teatud. Ja nii sõlmiti Tallinnas aastatega kokku kõik laia Nõukogude Liidu džässilõimed.

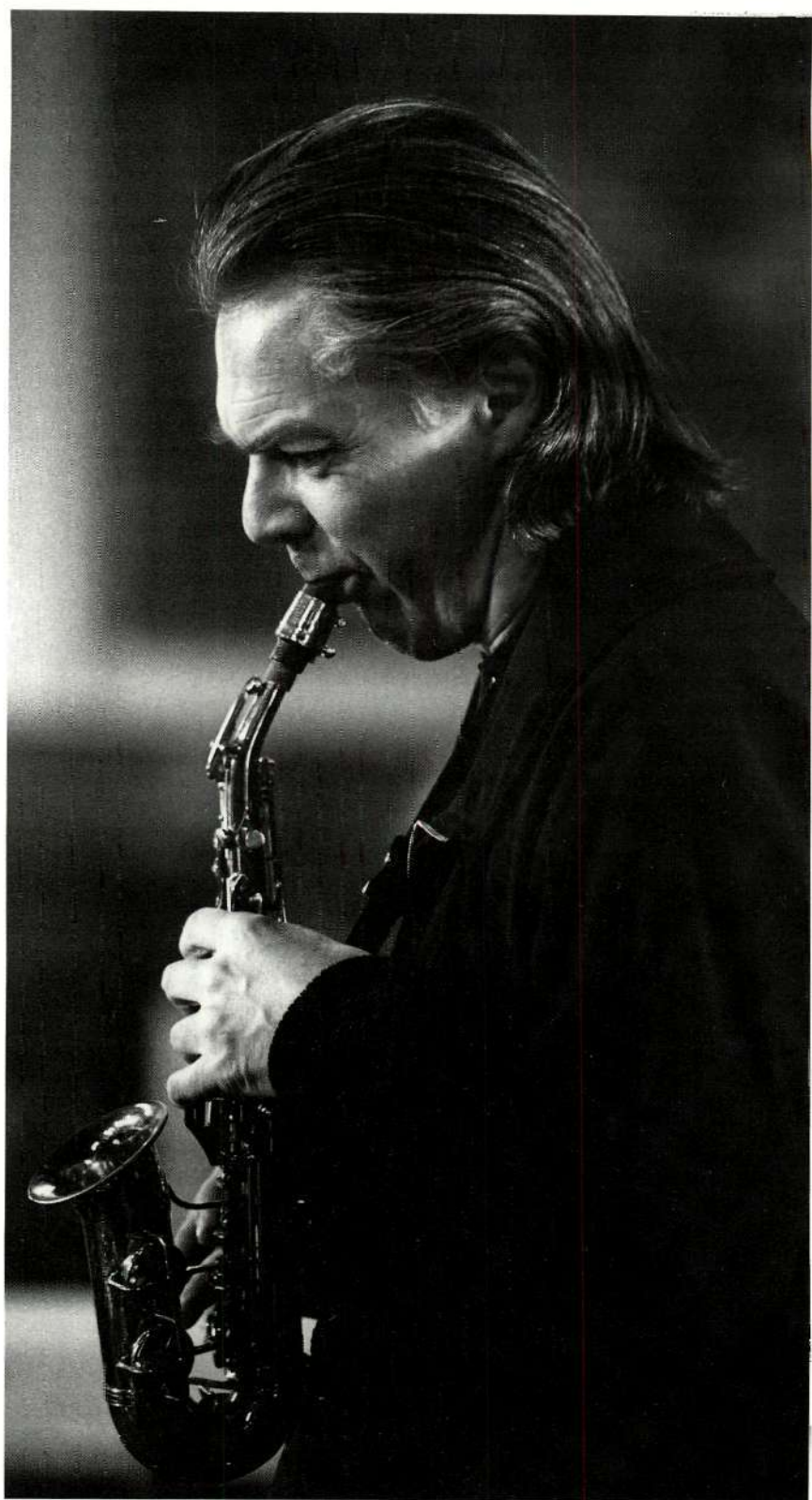
Nagu öeldud, oli meil toona külalistelt veel mõndagi õppida. Kolme aastakümnega on aga Eestiski üles kasvanud enam kui üks vahetus võimekaid muusikuid. Mõnigi noor täiendab end välismaal — Jaak Sooäär Taanis, Tanel Ruben Rootsis. Tõnu Naissoo ja Urmas Lattikas lihvisid oma oskusi maailmakuulsas

džässioppeasutuses, Berklee kolledžis Bostonis. *Weekend Guitar Trio* võitis esikoha rahvusvahelisel elektrikitarristide võistlusel Lausanne'is, paljud meie ansamblid ja solistid mängivad nii kodu- kui ka välismaal. "Jazzkaarel" esines huvitav rahvusvaheline kvintett: ameerika pianist Jon Weber, saksa klarinetist Friwi Sternberg, vene trummar Sergei Belitšenko ja kaks eestlast — kontrabassist Toivo Unt ja tenorsaksofonist Lembit Saarsalu. Viimane oli hiljuti juba neljandat korda USAs Lionel Hamptoni auks peetaval festivalil, mängides taas koos vanameistri ja teiste nimekate ameerika muusikutega.

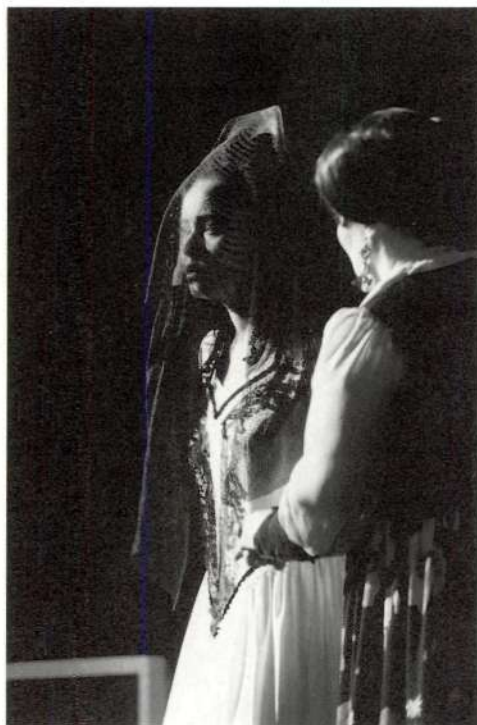
Erilise huviga oodati tänavusel "Jazzkaarel" meest, kelle kvartett 1967. aastal põhjustas tõelise sensatsiooni. Charles Lloyd oli kolme aastakümnega inimesena ja muusikuna rahu leidnud. Ta oli leebe, avameelne ja jutukas, vestles paljudega, jagas soovijaile autogramme ja meenutas kunagist esinemist kui oma karjääri kõrghetke: "Duke Ellington, Charlie Parker, Coleman Hawkins, Billie Holiday — nende muusika on olnud suur ime, vabaduse ja vaimustuse muusika. Nad on olnud mulle nagu pühakud, muusika on minu religioon. Tulla siia oli mulle vaimne missioon. Kui me lõpuks mängisime, oli see mulle nagu tulemäe purske, südame põhjast tulev elamus. Tahaksin uskuda, et tõime teile väikese sädeme ja olime osake teie vabaduse-soovist. Olen kogu elu otsinud tõe ja armastust ning usun, et sain siin heita pilgu millelegi igavesele."

"Jazzkaare '97" lõpetas karismaatiline
Jan Garbarek.

Harri Rospu fotod



SEE PILASTAV "AGA KUI"



M. Frisch, "Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu", Rakvere Teater. Lavastaja: Ain Prosa, kunstnik: Kersti Varrak. Esietendus 2. mail 1997. Miranda — Karin Tammaru, Celestina — Viive Aamisepp.

Pole just õnn juhtuda kõikidest võimalikest aegadest elama XX sajandi teisel poolel. Aega, mil kõik kaunis ja tõeline tundub olevat möödunud. Aega, mil uut leida või leiutada on üha raskem ja paradoksaalsem — sest needsamad leiutised võtavad inimsoo olemasolult mõtte. Hamletlik hingevaev on asendunud hoopis asisemaga — loomulikult (tuleb) olla (parem). Saame oksa, millel istume, ja sisendame endale, et oksasaagimises on eksistentsi mõte. Suur mõistmine ja suured tunded on jäänud lõmastatuina ülekap-pava infotulva alla.

Kirjandus ja teater on lohutajad. Pakku-

des mängulist väljapääsu labürindist, mentaalset ja emotsionaalset enesepettust. Lohutust neile, kellele tundub: kõik vähegi tähelepanuväärne on juba leiutatud, geniaalne varem kirja pandud. Sündinud on isegi see-sugune žanr, mis ei sea põhiküsimuseks mitte olemiskõhklust, vaid olemise äraspidist: "Aga kui...?" *Aga kui* on travestiate põhi-küsimus, pilastamise filosoofiline kategooria.

"Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu" (kirjutatud 1952, uus redaktsioon 1961; Eestis varem lavastatud 1966 — sealsamas Rakveres) on näidend, mida võib pidada ka omamoodi travestiaks — toimub ju pool sellest loost maskipeo salastatuses ning ka tõsiste asjade üle naermise motiiv on siia üsna kibedalt sisse kirjutatud. See on näidend, milles müstiline "aga kui" pöörab pahupidi legendaarse don Juani olemise mõtte.

Aga kui don Juani kireks polekski naised, vaid selline rafineeritud teadus nagu geomeetria? *Aga kui* lasta iginoorel romantilisel (anti)kangelasel don Juanil lihtsalt vananeda, röövides talt vabastava põrgusse sõitmise võimaluse ja ühes sellega ka võimaluse päästetud ning lunastatud saada? *Kui* kinkida talle olukordadega leppimise mär-giks koguni isaks saamise "õnn"?

MA EI TUNDNUD TEDA ÄRA

Jättes kõrvale Frischi näidendi väidetava ühiskonnakriitilisuse (ka autori enda tunnistuse põhjal), mis paratamatult seob seda halastamatult hekseldava kriitiku — ajaga —, ja keskenduda subjektiivsele, indiviidi puudutavale, teostub hämmastav silma-moondus: näidendi võlu suureneb, ilmsiks tulevad hoopis tähtsamad seosed ja igavikulised tähendused.

Ent lavastaja Ain Prosa on mingil põhjusel loobunud plusspoolte võimendamisest. Vägisi tähtsustub väline — terve esimese vaatuse jooksul on vaataja silmitsi

farsiga, mis tõstab teisejärgulise olulisemaks tegelikult toimuvast. Näeme *flamenco*-tantsijate kirevaid seelikuid paljastamas all varjuvaid saladusi ning tuliseid tundeid, romantilise Hispaania kauget kutsuvat kirevust, mõõgaisandate kerge tantsulisusega sooritatud sissetorkeid... Aga Hispaania oli autorile

reks mängitud don Jose. Täpsem ja motiveeritum lavakuju, millelt don Juan oma mõningases (esialgses) pidetuses on sunnitud laenama.

Ka kõige meelepärasemas rollis võib ette tulla konarusi, millest näitleja ennast ise üle ei upita — olgu ta ise nii hea lavastaja kui



“Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu”.
Donna Anna — Ülle Lichtfeldt,
Donna Inez — Aune Kuul.



“Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu”.
Tenorio — Erik Ruus, Donna Elvira — Marika
Vaarik, Paater Diego — Indrek Taalmaa.

tähtis vaid kui legendi taust: foon, mis annab kirele veenva jõu.

Lavastuse esimene pool tundub otsekui Hispaania öö enne don Juani ja donna Anna pulmi, mil kõik rändavad maskides, eesmärgiga tunda ära see “õige”. Aga nagu don Juan ei tunne ära oma donna Annat ja satub saatusliku eksituse vangi, ei tunne ka vaataja selles välises pillerkaaris ära, millest on lugu.

DON JUAN, KES PEAKS SOORITAMA ENESETAPU

Peale kaunites kleitides tantsijannade seisab Üllar Saaremäe don Juani öla taga veel tema poolt menulavastuses “Carmen” suu-

tahes. “Armastuses geomeetria vastu” tundub sääraseks konaruseks olevat lõhe lavastaja kontseptsiooni ja autori teksti vahel: Prosa on näinud ka selles, geomeetriast ja mitte naistest vaimustunud don Juanis siiski eelkõige meest. Tema valikus kahe suure armastuse vahel jääb geomeetria selgelt kaotajaks. Sellest lähtuvalt on ähmastunud Saaremäe ülesanne, sest Frisch ütleb: “Ikka jälle tekib küsimus: on ta mees?” Mõeldes sellega vist: on ta s e e m e e s, kes valib naise?

Frisch on tõstnud oma don Juani lihalikust kõrgemale. Keset üleüldist lodevuse ööd suunab tema otsustusi kõrge sisemine moraal, kõlbeline hamletlus. Don Juan, kes küsib: “Keda ma armastan?” ega tea vastust,



“Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu”. Stseen lavastusest.

peaks fegelikult sooritama enesetapu. Aga ei tee seda mitte. Selles on traagika.

Lavastaja kontseptsiooniga pole sünnis vaielda. Seda enam, et eelhäälestusena oli Prosa nägemus uudne ja intrigeeriv. Usun meelsasti ka niisuguse lahenduse võimalikust, ent — kas polnuks lavastaja ülesanne mind selles veenda?

MIKS SURRAKSE?

Saaremäe don Juan võitleb ärevalt abiellumise vastu, aga tema võitlemises pole enam nooruki küpsematut ebaselgust ega veidi vanema otsust valida vabadus geomeetria(k)s. Tekst kõneleb üht, näitlejate mõnetine peataolek laval sootuks muud. Energia suundub tantsu ja frivoolsetesse naljadesse. Näitlejaist suudavad esimese vaatuse rolliloogikas püsida Erik Ruusi hale-naljakas kahe kepiga papa Tenorio ning Ülle Lichtfeldti punapäine donna Anna, kelle ilu näib tõepoolest säravat seestpoolt.

Ent donna Anna vabasurm on näidendi sügavamast kontekstist välja rebitud, tundes vaat et mõttetuna. Huvitavaim lahendus

võimalus — et donna Anna tõenäoliselt mõistis don Juani kõlbelisi heitlusi ja osutus seetõttu seisvat väljapääsmatu eetilise probleemi ees; et ta sai aru: temal ja don Juanil poleks nagunii olnud võimalust õnnele — jääb vaataja eest peitu. Selles lavarealaalus lähleb Anna järve lihtsalt seetõttu, et mees, kellega ta eelmisel ööl magas, jättis ta järgmisel ööl üksinda järve kaldale ootama.

Ent Frischile on väga tähtis, miks surrakse — surm peab olema väärt elu. Ka see (lisaks hukatuslikule armastusele geomeetria vastu), et esimese vaatuse lõpul on laval “seitse puuda” laipu, mõttetult surnuid, määrab don Juani edasise saatuse. Määrab ta pagendusse tavapärasuse, heaolu ja leppimise juurde.

VALMIS KIRSTU PANEMISEKS

Loo arenedes Rakvere don Juan kosub. Esimese vaatuse lõpu tantsus armastatu laibaga on juba jõudu ja mõttetäpsust. Ka mõjuvat efekti — seda sorti lahendus toob



“Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu”. Don Juan — Üllar Saaremäe.

laval toimuvasse tõelist Hispaaniat, mis vähem või rohkem varjatuna neis tegelastes elab.

Teine vaatus lepitab isegi lavastaja kontseptsiooniga. Sest esimese vaatuse noore don Juani lihalik olek omamoodi võimendab vana mastroianniliku keigari olukordadega leppimist teises osas. Veel kord tahab see

“mees oma õitsees” mängida, muuta oma lahkumist sündmuseks, et siis igaveseks maailma silmist kaduda. Oma geomeetria taevasse. Või pörgusse.

Selles pörgussemineku topeltlavastuses pääseb Saaremäe don Juan särama — ta on otsustaja ja määraja, lavastaja, kes teab enesestmõistetavalt ette lavastuse käiku ja jagab



"Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu".

Don Gonzalo — Volli Käro, Paater Diego — Indrek Taalmaa.

Priit Grepri fotod

rollid oma äranägemist mööda... Ning põrub siis haledasti läbi.

Lootus pääseda naiste terrorist on läinud. Ehkki nüüd kehastab seda terrorit malbe Miranda oma igapäevaste söögi-aegadega.

Miniatuurse Karin Tammaru valik Mirandale on omamoodi groteskne ja naljakas vihje sellele, et kõige ohtlikumad on kõige ohutumana näivad naised. Pehme lapsnaine on oma Hollywoodi-galalt välja astunud vambiroolis ühtaegu imelikult kohatu ja imeliselt vääramatu. Nagu passibki sellele, kes valmistub rolliks madonna lapsega.

Valge elegantne ülikond, hõbesall, mis sobib laitmatult hõbedaga meelekohas... Don Juan on valmis kirstu panemiseks. Oma kaotusetunnistuses, mõttetuks muutumises, olematuks saamises on Saaremäe Juan võimsaim.

Dekoriatiivne lõpustseen, kus "nii kõrged on lauad ja laed", et vana inimene enam nendeni õieti ei küüni ega koperdadagi jaksa, on mõjuv. Kujundustsitaat kusagilt teatrire-

formide ja selle näidendi kirjutamise aegadest muudab piltlikuks mõtte don Juani hävinud suurus. Just nõnda mõrvatakse legendid, rüvetatakse pühadusi. Eksklusiivselt, esteetiliselt, mõnuga: sündigu pilastatud legendist uus. Sest mis jääb muidu meile, nii legendihaarale ja kangelashimuraile?

KISS KISS BANG BANG

Oma uues ekstravagantses "Romeo ja Julia"

(William Shakespeare's *Romeo & Juliet*)

versioonis teeb Baz Luhrmann

Shakespeare'ist peadpööritava eepose.

Et muuta Shakespeare kinoks

ja tema sõnad tõeliseks filmidialoogiks,

toob režissöör mängu *camp'i*, autod, püstolid.

"William Shakespeare'i Romeo ja Julia" on musi-mõllu film. Seal on märulit, spekaaklit ja armastust ning tema eesmärk on meelelahutus. Erinevalt teistest Shakespeare'i näidendite põhjal tehtud filmidest — neist, mille ühiskülastustel igavlevad koolilapsed — ei kummarda "Romeo ja Julia" Shakespeare'i keelekasutust. Sõnad on küll kõik olemas, sama suurejoonelised nagu ikka, aga nad ei ole filmi *raison d'être*. Kui enamik teisi Shakespeare'i-filme jätab lavastuse ilma selle ekspresseivsest väest, allutades ta tervenisti keelele, siis austraalia režissöör Baz Luhrmann (talle kuulub ka *high-camp* tantsufilm "Strictly Ballroom") "õilistab" Shakespeare'i filmilikult. Ta muudab Shakespeare'i teose ajakohaseks viisil, mida filmis on harva kasutatud, nimelt kohtleb ta selle sõnu lihtsalt kui suurepärase dialoogi. "Romeo ja Julia" on ergas kinopilt. Dialoog tuuakse esile ja just selle vaheldusrikkuse abil liigutab film publikut emotsionaalselt.

"Romeo ja Julia" tegevus toimub "konstrueeritud" maailmas, maailmas, mis erineb piisavalt palju tõelisest maailmast, et esitleda teistsuguseid olemis- ja mõtlemisviise, aga on samas küllalt sarnane, et võimaldada arusaamist. See on praegusel ajal populaarne võte paljudes kultuurivormides. Naljajuttudes või kus iganes kirjanik tahab eksperimenteerida riskantsete süžeeleiniidega, asetab ta oma tegelased "paralleelsesse universumisse" (*DC Comic Books* tutvustab tervet Maa II-st, kus 40-ndatel esitletud karakterid on vanemad ja on elanud teistsuguseid elusid kui "meie maailma" Superman või Imenaine). Teaduslik fantastika konstrueerib sageli uusi maailmu, millesse asetada kaasaegseid dilemmasid, ja fantaasiaromaanid segavad eepilisi nõiajooke tegeliku elu sigadustest, kombineerides moodsat karakterisatsiooni keskaegsete sotsiaalsete struktuuride, rüütelluse, maagia, müto-

loogiliste koletiste ja vahel ka futuristliku tehnoloogiaga. Laiemas mõttes konstrueerib ig a film omaenese maailma (see, et me aksepteerime linna, kus toimub Michael Curtizi "Casablanca", 1942, tegevus, tõelise paigana, ei tähenda, et see on midagi vähimalgi määral Casablanca-sarnast). Kitsamas mõttes, mida ma siin kasutan, seostatakse konstrueeritud maailma traditsiooniliselt ainult teatud žanritega: ulme, fantastika, õuduse ja, pisut teisel moel, ka muusikaliga. Aga väidetavasti on see praegu domineeriv võtte mitte ainult terves hulgas mõllu/spekaakli-filmides, vaid ka sellistes kunstiteostes nagu Sally Potteri "Orlando" (1993) või Tom Kalini "Swoon" (1992).

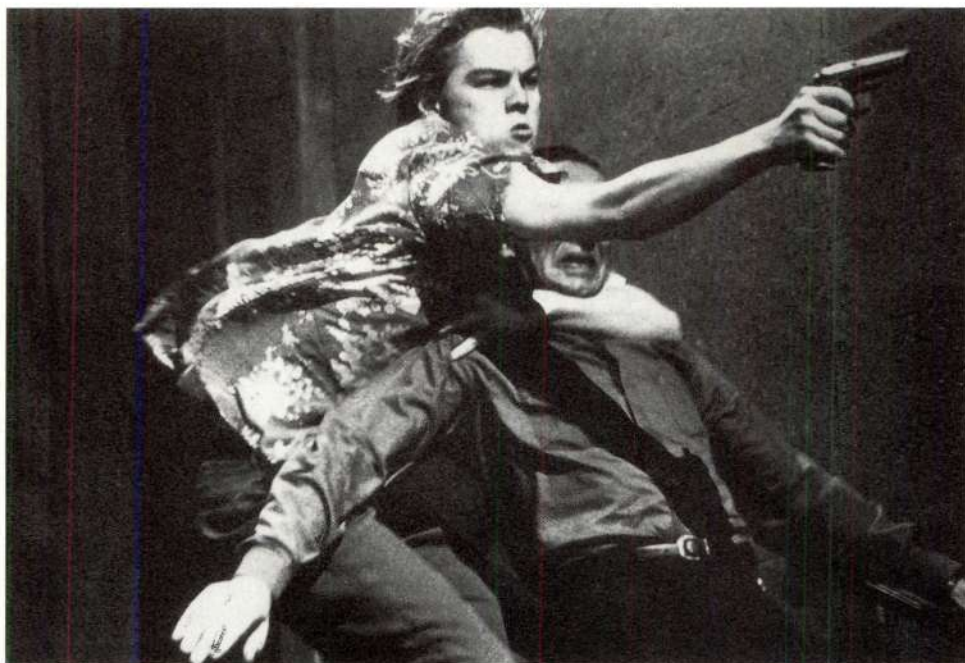
Suur osa "Romeost ja Juliast" on filmitud Mexico Citys ja selle tuhandeaastase linnakošmaari topograafia on filmi välisilme võtmekomponent. Veronat kujutatakse kui massiivset vohavat tööstuslinna. Selle keskmes laiutab kasutult gigantne, väljasirutatud kätega Kristuse kuju. Pilvelõhkujad viitavad, et Montecchid ja Capulettid on rikkad sõjajalal olevad korporatsiooniomaniikud. Aga samas on pilvelõhkujad nii logisevad, tol-mused ja vanad, et sümboliseerivad pigem lagunevat sotsiaalset struktuuri. Linn asub päikeseliste randade lähedal ja on avatud valgusele. Elanikud uhkeldavad kallihinnaliste riiete, kiirete autode ja helkivate püstolitega. Aga keskkond, milles nad liiguvad, tänavad, majad ja institutsioonid, on kõik laokil. Riided märgivad klassivahesid, autod võivad käivituda ja püstolid lahti minna äkki ja surmavate tagajärgedega. Värviskeemid muutuvad läbi filmi, aga selliseid kirkaid roosasid, siniseid ja oranže leidub looduses harva. Verona vürst, kuigi mõjuvõimas, on jõuetu anarhistliku jõuguvägivalda ees, mis on linna *modus operandi*. Verona visualiseerimise viis viitab niihästi pöörastele naudingutele kui ka pöörastele

lõpplahendustele. Pilt rõhutab vanu vihkamisrituaale, mis on filmi üks teemasid.

Filmi loodud kujutusmaailm, mis on nagu meie oma, aga ometi erinev, juhatab meid tegevuse juurde. Sellist jõuguvägivalda oleme näinud Los Angelese uudistesaadetes ja film laenab oma ikonograafia LA jõugukultuurist (ühe jõuguliikme pealaele on tätoveeritud nimi Montecchi). Samas muudab filmi konstruktsioon mõistetavaks maailma, kus pojakohustused, religioosne pühendumus, perekonnaau ja abieluinstitutsioon omavad tähtsust, mida nad meie maailmas ei oma. Teisisõnu, selline konstruktsioon ei toeta mitte ainult filmi tegevuse visuaalset raamistikku, vaid kehtestab ka selle tegevuse

jutustamis-, kujutamise- ja mõistmisviisidest. Need toimivad allegooriliselt ja kaasavad vaataja keerulistesse tõlgendusstrateegiatesse. Me peame dešifreerima, mida see konstrueeritud maailm tahab kujutada ja kuidas ta kajastab meie endi maailma.

"Romeo ja Julia" on küll kompleksne, aga samas otsekohene, nauditav ja kergesti ligipääsetav. Lugu raamib televisiooni uudis-tereportaaži. Televiisor eraldub aeglaselt tumedast ekraanist, kuni võtab üle raami funktsiooni. Võltssõbraliku olekuga mustanahaline diktor, kelle soeng ja rääkimisviis on tüüpilised Ameerika telediktoritele, alustab reportaaži "kahest perekonnast, kes mõlemad on võrdselt väärivad". Kui ta sündmuse



dramaatilised terminid, s.o kontseptuaalse skeemi publiku arusaamise hõlbustamiseks. Maailm, mis kombineerib reaalselt kujuteldavaga, minevikku olevikuga, saavutab lõpuks poolmüütilise aja- ja ruumitaju.

Fredric Jameson on väitnud, et see on dehistoritseeriva postmodernistliku kultuuri tüüpiline tagajärg. Aga talle võib vastu väita, et see, mida ta nimetab dehistoritseerivaks, võib olla hoopis vahend tegemaks mineviku jutustamistavasid mõistetavaks tänapäevases kontekstis. Müütilise aja ja koha konstruktsioon "Romeos ja Julias", ajatus, mis võib tähendada mis tahes aega, ja kohatus, mis võib tähendada mis tahes kohta, kasvab järkjärgult välja eelnevatest, minevikult päritud

enese juurde jõuab, pöörduv kaamera temalt ära. Taustahäl jätkab rääkimist tülist, mis "naabri verre kastab naabri kae", ning vaataja näeb kiiret kokkusurutud telemontaaži kaose elementidest: mõned filmitud helikopterilt, mõned fookusest väljas, mõned zoom'id ja *quick wipes*'id. Filmi lõpus see protsess pöörduv ja telediktor haihtub musta tausta, ajal kui meile öeldakse, et "eal loost ei ole kuulnud kurvemast kui lugu Romeost ja tema Juliast".

Tüli näidendi algul, mis lõpeb duelli-ähvardusega Benvolio ja Tybalti vahel, on filmitud hüsteerilises helistikus. Publikut rünnatakse kõikvõimalike filmitrikkidega, pöörased vaatepunktid (hiiglaslik lähivõte Ty-

"Romeo ja Julia", 1996.
 Režissöör Baz Luhrmann.
Romeo (Leonardo DiCaprio)
 on kondine ja kiitsakas,
 pealtnäha ainult käed ja
 jalad. Pildil näeme teda
 tungimas kirikusse surnud
 Julia juurde.

"Romeo ja Julia". *Romeoga*
 kohtumisel on *Julial* (Claire
 Danes) selja peal tiivad,
 ta on Romeo ingel.



balti hõbekontsadega saabastest), kiired panoraamvõtete, zoom'ide ja *quick wipes*'ide vaheldumised. Stseen kulmineerub kaasaegse vaatamängulise märulifilmi tüüpilise võttega: midagi potentsiaalselt destruktiivset ja kiiretempolist on filmitud aeglaselt, et võimendada tulevase õuduse aimamise naudingut. Siin saabub see hetk siis, kui Tybalt suunab relva Benvoliole.

See esimene stseen on nii fantastiline, et kõne läheb tegevuses sootuks kaotsi. Režissööri kavatsus on ilmselt strateegiline: kuulutada, et "Romeo ja Julia" on Shakespeare'i film, mille sarnast teist ei ole. Vaataja on siiski tänulik, et selline kaotus ei läbi tervet filmi. See, kuidas lavastaja, operaator ja teised filmitegijad, samuti ka näitlejad esitavad Shakespeare'i keelt, on tänini Shakespeare'i-filmide üks peamisi huvipunkte. Õnneks on siitpeale, ükskõik kui palju poleks filmis ka möllu või põnevust, kõne alati kosta.

Me tutvume Romeoga läbi helikopteri-kaadri, ümbruses, mis annab edasi tema hingeseisu. Alguses me lihtsalt näeme midagi, mis sarnaneb Victoria-aegse monumendiga, millesse on lõhutud suur avaus. Päike tõuseb valgustama uut päeva, mineviku lähiapokalüpsist. Kui me jõuame Romeo juurde, saab kaamera puhata, kuni

Romeo laseb õhates aimata, mis peatselt juhtuma hakkab — mässav armastus ja armuv vaen. Kui Romeo ütleb meile, et "arm, see on suits, mis tõuseb üles ohkeis" ja "mõistlik vaimunõrkus", on kaamera lähivõttes. Selline vaheldumine — rahvarohked stseenid on täis märulit ja kiiretempolised, aga kui peategelased kahekesi oma tundeid avaldavad, aeglustab kaamera liikumist ja nihkub lähemale — on iseloomulik kogu filmile: süžee on filmitud intensiivselt ja keeruliste võtetega, tegelaste tunded vaiksemalt ja lihtsamalt.

"Romeo ja Julia" vürstist on saanud midagi politseiülema sarnast, Mercutio on mustanahaline *drag queen*, Montecchid on valged, Capulettid hispaania verd. Selline etniliste ja rassiliste tundemärkide omistamine filmi tegelastele aitab taastada Shakespeare'ile iseloomulikku polüfooniat, mis aastatepikkuse respektiga kaotsi on läinud. Harold Perrineau *drag queen*'ist Mercutio on huvitav, kuigi mitte nii väga üllatav: Shakespeare'ile on omane teatav nilbus ja varasemad filmiversioonid (kaasa arvatud George Cukori 1936. aasta "Romeo ja Julia" versioon John Barrymore'iga) on püüelnud *camp*'i poole. Isegi Mercutio mustanahalisus ei näi kummaline: me oleme harjunud *blind*



"Romeo ja Julia". Tybalti (John Leguizamo) jõuk. Tybalt (keskel) on libe ja osav nagu puuma. Ta kannab kuuba kontsi, kitsaid pükse ja matadoori tagi. Igal tema liigutusel on flamenco žestide elegants ja jõud.

casting'uga Shakespeare'i puhul. [Olgugi et Denzel Washington mängis Kenneth Branaghi filmis, oli see ikkagi "Palju kära ei millestki" (*Much Ado About Nothing*, 1993).] Aga see, mis üllatab, on Perrineau äratuntavalt afro-ameerikalik intonatsioon, ajal kui Vondie Curtis-Hall räägib vürsti teksti üldtunnustatud häälduse ja deklamatsiooni-stiiliga, mida oodatakse Shakespeare'i vürstidelt, ning Paul Sorvino Fulgencio Capuletina ja John Leguizamo Tybaltina kõnelevad hispaania aktsendiga. Keel on ikka ühtviisi poeetiline, kuid lisab tegelaskujudele rassilise ja etnilise dimensiooni, muutes nad niimoodi mitmekülgsemaks ja rohkem vastavaks kaasaegsele kultuurile. See muudab filmi kahtlemata "realistlikumaks" ja (võib-olla seetõttu) ligipääsetavamaks. Vokaalsed etteasted "Romeos ja Julias" ei ole nii tähelepanuväärsed ega teatraalsed kui vokaalselt kompleksne ja rikas deklamatsiooni-stiil, mida tavaliselt seostatakse Laurence Olivier'ga (kuigi nad lähtuvad briti suurest teatritraditsioonist), kuid vaatamata sellele sobib see stiil filmile hästi.

Etnilisuse moment annab huvitava vaatenurga sugude kujutamisele. Nagu Robert Wise'i "West Side Story's", 1961, nii on ka siin mehe suguselts valge, naise oma hispaania verd. See võte omistab Shakespeare'i karakteritele teatavaid moodsaid stereotüüpe, mis teevad nad mõistetavamaks. Tybalt näiteks on libe ja osav nagu puuma. Ta kannab kuuba kontsi, kitsaid pükse, matadoori tagi ja pliitspeenikesi vuntse. Igal tema liigutusel on flamenco žestide elegants ja jõud. Tema uhkus, temperament ja tähtsus, mida ta omistab perekonnaaule, on tänapäeva vaatajale kaugelt mõistetavamad läbi hispaania stereotüüpide kui läbi renessansiaegse aadliku väärtussüsteemi. Niisamuti muutub Julia vastuhakk oma isa väärtustele tõsisemaks üleastumiseks nähtuna tema etnilise päritolu kaudu.

Viis, kuidas film omistab perekonnale rassilised jooned, on intrigeeriv. See on naise perekond, mida kujutatakse kui "vähemuse" oma ja mis seetõttu rõhub naist kahekordselt. Oma siinses perekonnakontekstis on Julia väga piiratud võimalused otsustada oma tegude ja tuleviku üle mitte ainult sellepärast, et ta on noor neiu, vaid sellepärast, et ta on hispaania verd noor neiu. Seega on tema armastus Romeo vastu otsekuu integreerumistootus, miski, mis saab teoks

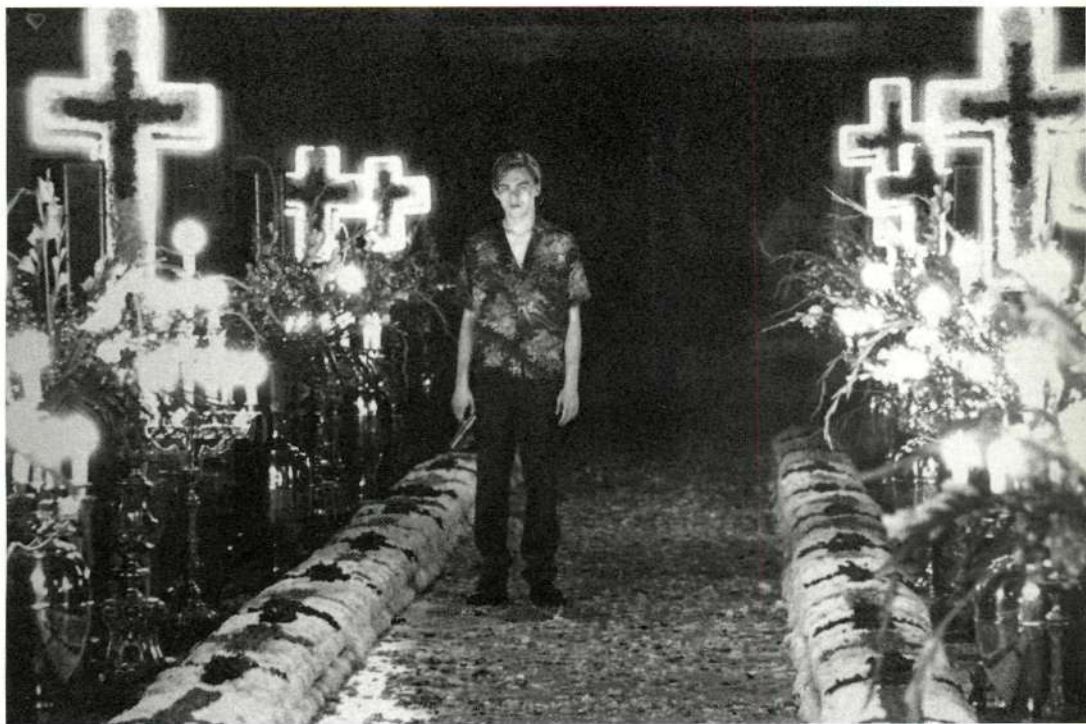
pärist peategelase surma, kui kaks perekonda lõpuks ära lepivad. Veelgi enam, nagu "West Side Story's", kus Natalie Wood mängib Mariat, kelle perekond on ilmselgelt etniliselt "teine", on ka siin kangelanna osas valge näitlejanna. Seega ajal, kui Paul Sorvino võib personifitseerida etnilisust Capuletina, ei kasuta Claire Danes Juliana isegi mitte aktsenti. Tema etnilisus on midagi isiksusevälist, mida tema genealoogia talle peale surub. See lisab Romeo ja Julia suhetele teatava erootilise värina, koormamata armastuselugu mingite eriliste ühiskondlike probleemidega, mis paratamatult peituvad rassidevahelises romaanis.

Ilmselt seisneb "Romeo ja Julia" edu saladus ennekõike armastuseloos kujutamises. Film tabab tõepoolest noorukiarmastuse omapära: vahel kerglast, aga ka liialdatult painavat, intensiivset ja salajast, hirmutavalt ohtlikku ja liigutavalt puhast. Minnes peole, kus ta kohtab Juliat, võtab Romeo narkootikumitableti ja äkki on must taevas täis punast tulevärki. Midagi plahvatuslikku on õhus. Kui ta aga kohtab Juliat, rahuneb kõik maha. Ta märkab tema silma läbi akvaariumi valge koralli. Me näeme neid mõlemaid suures plaanis, piidlemas teineteist ajal, kui

kaunilt kirkastes värvides troopilised kalad liuglevad üle nende nägude. Kuigi akvaarium neid lahutab, on nende peegeldused juba kõrvuti. Romeo ja Julia intiiimseid hetki näidatakse enamasti kui kaetuid või veealuseid. Rõdustseenis nad suudlevad vee all. Pärast abiellumist, kui Romeo hiilib Julia magamistuppa, näeme me neid lina all. Kuid järgmisel hommikul, kui nad voodil lamavad, jälgib kaamera neid ülalt lae alt, nende noorukikehad katmata isegi linaga, kaitsetuna nende kohal varitsevate ohtude ees.

"Romeo ja Julia" töötab mitmel tasandil, aga vale näitlejaskonnaga võinuks kõik viltu minna. Leonardo DiCaprio ja Claire Danes mitte ainult ei mängi oma osi hästi, vaid, mis veel tähtsam (tähtsus, mida me võime järeldada üpris halvasti mängitud Franco Zeffirelli 1968. aasta versiooni menust), mõjuvad tõepoolest noorukitena. Danes toob oma ossa vaikse otsustavuse, küpsuse ja pragmatismi, mida võrdselt näitlemisega annavad edasi tema nägu ja kuju, jäädes samal ajal läbini tütarlapselikuks. DiCaprio on kondine ja kiitsakas, pealtnäha ainult käed ja jalad. Tema pisut sissepoole pööratud varvastega kõnnak paneb ta näima väga haavatavana. Üldse paneb film Romeole

"Romeo ja Julia". Julia matusteks on kirik ehitud punastest lilledest ristidega, millest kumab neonvalgust. Ristid on küll teatraalsed, aga nad sobivad filmi maailma, täiendades stseeni tonaalsust ja Romeo hingeseisundit.



rohkem kohustus kui Juliale. Tema on see, kes kannab tunnete kogu raskust: see on tema nägu, mis on enamasti suures plaanis, viitamaks, kuidas ta soovib, igatseb, tunneb ja, silmad pisarais, kannatab. Tema mäng on üleni puhas tunne. Kui ta on Mantuas eksil, ei kõnele tema hüljatusest mitte ainult viljatu, punase liivaga kõrb ja trailerid, vaid viis, kuidas ta liigub. Kui ta kuuleb Julia surmast, ei väljenda tema valu mitte ainult kaamera äkilise ülessõöst, mis ta otsekui purustab, vaid viis, kuidas ta laskub oma sissepoole varvastega jalgade kandadele. See on suurepärase etteaste.

"Romeo ja Julia" ühendab mitmeid žanreid. Me võime eristada elemente Nicholas Ray draamast "Põhjuseta mässaja" (*Rebel Without Cause*, 1955) ja Don Siegeli filmist "Räpane Harry" (*Dirty Harry*, 1971), äratuntavad on ka Fellini ja Busby Berkeley. Aga neid kõiki ühendab *camp'*i esteetika, mis on tõstetud melodramaatilisele tasandile. Traditsioonilises melodraamas on efekt tavaliselt põhjuse liialdatuses. Üksainus öö, möödastunud kohtumine või lihtne valemistamine võivad viia eluaegse tragöödi. Romeo ja Julia armuvad esimesest pilgust, nad lubavad teineteisega abielluda ja see (pluss veel mitmed valemistused) viib nad enesetapuni. Geoffrey Nowell-Smith on kirjutanud pöördumishüsteeria mõistest melodraamas: see, mida tekst surub maha süžee ja dialoogi tasandil, tuleb lavastuses tagasi "hüsteeriliste" momentidena. Kuigi Shakespeare'i tekst ei jäta just palju välja ütlemata, intensiivistab lavastus seda, mida tegelased ütlevad. Iga emotsioon on ülemääratletud. Kui kaks inimest armuvad, teatab film sellest muusika, värvi ja kaamera liikumise tasandil, samuti dialoogi tasandil. *Camp'*i funktsioon filmis on lisada narratiivile uus tähenduskiht vaataja distantseerimise abil. Kui paar kohtub, on Julia selja peal tiivad ja Romeo kannab säravat soomussärki. Julia on tema ingel, Romeo on Julia rüütel. Kui Romeo läheb peole, on tabletile, mille ta võtab, trükitud murtud süda. Ühel tasandil rõhutab *camp'*ilik lavastus seda, mida meile näidatakse tegelaste vaimuseisust, teisel tasandil on see nii teadlikult liialdatud, et tekitab paradoksaalse efekti, pannes dialoogi ja situatsiooni näima *rohkem* naturalistlikuna.

Ma ei ole kindel, et filmi *camp'*ilikkus on tingimata *gay camp*. Tõsi küll, lugu keelatud armastusest, mille avastamine toob kaasa katastroofilisi tagajärgi, viitab tavaliselt *gay*-meeste (pole juhus, et eelmised Hollywoodi variandid lavastasid Cukor ja Zeffirelli). Meie "Romeo ja Julia" alluks üpris

loomulikult ja lihtsalt kahtlastele (homo-seksuaalsetele) interpretatsioonidele paljudel tasanditel: fookus Romeole, mehe keha esiletoomine kogu filmi jooksul, paigad, taustad ja riided, mida film kasutab. Aga ometigi ei arva ma, et film on adresseeritud spetsiaalselt *gay* subkultuurile sel viisil nagu näiteks Derek Jarmani "Torm" (*The Tempest*, 1979). *Camp* on lihtsalt üks järjekordne element, mis, nagu nii paljudes teistes post-modernistlikes filmides, aitab "Romeol ja Julia" konstrueerida oma viidete raami ja talle omast tonaalsust.

See on väga hübriidne film, film, mis tsiteerib kõike, laenab kõikjalt ning kasutab kõikvõimalikke efekte. Romeo surmastseenis lamavad peategelased kõrge altari peal. Neid ümbritsevad punastest lilledest ristid, millest kumab neonvalgust. See oleks võinud muutuda kitsiks, aga ei muutunud. Kuigi film on üsna teadlikult vihjeline (filmi algul näeme *Globe Theatre'i Pool Hall'i*), ei ole tunde-steenides ironiat. Ristid on küll teatraalsed, aga nad sobivad filmi maailma, täiendades stseeni tonaalsust ja Romeo hingeseisundit. Nad on osa filmi rahvakesksest konstruktsioonist, mis vahendab Shakespeare'i lugu filmi vormis tänapäeva publikule, andes edasi tervet tundeskaalat, mis sobivates kohtades sisaldab ka naeru. Aga mitte tühimust.

Ajakirjast "Sight and Sound", märts 1997,
tõlkinud KAIA SISASK

BAZ LUHRMANN on sündinud 17. septembril 1962. aastal. Õppinud Sydney Draamakunsti Rahvuslikus Instituudis lavastamist. 1985 oli Peter Brooki assistent. 1986 lavastas oma esimese tema enda kirjutatud lavatüki "Strictly Ballroom", mille filmiversioon 1991. aastal kujunes sensatsiooniliseks režissööridebüüdiks. 1990. aastate algul alustas tööd ka ooperilavastajana. "Romeo ja Julia" (William Shakespeare's Romeo & Juliet, 1996) on Luhrmanni teine mängufilm.

"ROMEO JA JULIA" (William Shakespeare's Romeo & Juliet). Režissöör Baz Luhrmann, stsenaristid Craig Pearce ja Baz Luhrmann, operaator Donald M. McAlpine (A.S.C.), monteeri ja Jill Bilcock, kunstnik Catherine Martin, kostüümid: Kym Barrett, muusika: Nellee Hooper, produtsendid Gabriella Martinelli ja Baz Luhrmann. Osades: Leonardo DiCaprio (Romeo), Claire Danes (Julia), Harold Perrineau (Mercutio), Dash Mihok (Benvolio), John Leguizamo (Tybalt), Pete Postlethwaite (vend Lorenzo), Jesse Bradford (Balthasar), Zak Orth (Gregorio), Jamie Kennedy (Sampson), Paul Sorvino (Fulgencio Capulet), Brian Dennehy (Ted Montecchi), Christina Pickles (Caroline Montecchi), Paul Rudd (Dave Paris), Diane Venora (Gloria Capulet) jt. 120 min, värviline. © Twentieth Century Fox Film Corporation, USA, 1996.

RICHARDIT OTSIMAS



"Richardit otsimas", 1996. Režissöör Al Pacino. Äsja kroonitud Richard (Al Pacino) hakkab kahtlustama kõiki enda ümber, siin esineb Pacino nagu paranoiline maffiaboss "Ristiisas".

"RICHARDIT OTSIMAS" (*Looking for Richard*). Režissöör Al Pacino, stsenaaristid Al Pacino ja Frederic Kimball, operaator Robert Leacock, kunstnik Kevin Ritter, kostüümid: Aude Bronson Howard, Deborah L. Scott ja Yvonne Blade, muusika: Howard Shore, monteerijad Pasquale Buba, William A. Anderson ja Ned Bastille, jutustaja Al Pacino, produtsendid Michael Hadge ja Al Pacino. Osades: Al Pacino (Richard III), Harris Yulin (kuningas Edward), Penelope Allen (kuninganna Elizabeth), Alec Baldwin (Clarence), Kevin Spacey (Buckingham), Estelle Parsons (Margaret), Winona Ryder (leedi Anne), Aidan Quinn (Richmond), Gordon MacDonald (Dorset) jt. Värviline, 118 min. © Twentieth Century Fox Film Corporation, USA, 1996.

Al Pacino lavastab Shakespeare'i "Richard III-t". Lisaks sellele on tal kavas uurida probleeme, mida näidend asetab ameerika näitlejate ja filmitegijate ette, ja koguda akadeemikute ja tavainimeste arvamusi selle kohta, mida Shakespeare tähendab tänapäeva maailmale. Tema teekond viib New Yorgi Central Parkist Londoni *Globe Theatre*'isse ja Shakespeare'i sünnikohta Stratford-upon-Avonisse.

Me näeme Pacinot ja tema meeskonda istumas ümber laua ja vaidlemas teksti üle. Me näeme neid ka proovis või esitamas mõnda osa näidendist täies kostüümis ja spetsiaalselt valitud paikades. Kuigi meeskond vahetub, on kõik peamised osatäitjad ameeriklased. Briti intervjuueeritavad, kelle hulgas on ka näitlejad Kenneth Branagh, John Gielgud, Vanessa Redgrave ja Derek Jacobi ning lavastaja Peter Brook, seletavad Shakespeare'i teksti keerukust. Akadeemikud täp-



"Richardit otsimas". Kevin Spacey (keskel) koos Al Pacino filmi trupiga. Kergus, millega näitlejad kohanevad oma rollidega, lükkab ümber vana käibetõe, et ameerika filminäitlejad ei oska mängida Shakespeare'i.

sustavad üksikasju Rooside sõja kohta ja räägivad Shakespeare'i karakterite tõenäolisest motivatsioonidest.

Produtsendid on meeleheitel Pacino suutmatuse tõttu filmi lõpetada. Kui jõuab kätte aeg filmida viimane stseen, lahing, mille lõpul Pacino taarub üle nõmme, pakkudes oma "kuningriiki hobuse eest", ei ütle nad talle sihilikult, et järel on veel kümme tagavararulli.

*

Al Pacino paindlik ja tempokas uuri-mus "Richard III-st", ühest Shakespeare'i populaarseimast ja enim lavastatud näiden-dist, mõjub tõelise kergendusena ajal, mil teised filmitegijad (Kenneth Branagh, Trevor Nunn, Oliver Parker) pommitavad vaatajaid kitsarinnaliste ja ennasttäis Shakespeare'i-adaptatsioonidega (Baz Luhrmanni "Romeo ja Julia" — USA kassarekord — on veelgi pöörasem). Nagu näitab juba pealkirja valik, läheneb Pacino oma materjalile kaudsel ja arglikul moel, otsides mingit tabamatut süvaolemust. Just otsing on see, mis loeb, mitte lõplik lihvitud esitus.

"Richardit otsimas" on kohati konarlik ja improvisatoorne ning meenutab Orson Wellesi Shakespeare'i-filme. Nagu Wellesi "Othellot", nii filmiti ka "Richardit" kaua

aega ja paljudes paikades. Sageli oli Pacino sunnitud filmimise katkestama, et osaleda teistes, tulutoovamates projektides. See tähendab, et tema enda välimus muutub filmis sageli. Osade jaotus on üpris juhuslik: "40 dollarit päevas ja kõik berliini pannkoogid, mis sa jaksad nahka pista" oli peibutus, mida ta pakkus. Tema poliitika oli "tuua näitlejad sisse, panna nad laua ümber istuma ja lasta neil lugeda erinevaid rolle", teisisõnu, min-geid reegleid polnud eelnevalt kehtestatud.

Pacino ja tema näitlejate ülesanne polnud mitte ainult teksti lahti mõtestada. Neil tuli ka ületada oma eneseteadvustus inglise klassikalise lavatraditsiooni näol. Filmis on intervjuusid mitmete selle traditsiooni emissaridega, sir John Gielgudi, Kenneth Branaghi, Peter Brooki ja Vanessa Redgrave'iga (kes kõneleb endiselt seosest jambilise pentameetri ja hinge vahel).

Mõnikord näib Shakespeare'i keel Pacinot heidutavat. Tema vastus sellele on samavõrd emotsionaalne kui intellektuaalne. Ühel tasandil võrdleb ta Shakespeare'i keelt räpiga — seal on rütmi ja tunnet, mis võimaldab teil "temale häälestuda", olenemata sellest, kas te mõistate iga sõna ja fraasi või mitte.

Emotsiooniküllane, et mitte öelda pingeline suhe Pacino ja tema produtsendi vahel lisab filmile kergelt koomilise varjundi. Need kaks kolleegi, kes on füüsiliselt ja temperamendilt täiesti vastandlikud, ei jõua kok-

kullepele isegi kõige triviaalsemates küsimustes, mistõttu "Richardit otsimas" muutub kohati veidrate kambameeste filmiks. Filmi tõenäoliselt kõige naljakamas stseenis külastavad nad Shakespeare'i sünnipaika Stratford-upon-Avonit. Just siis, kui produtsent kaebab, et ei ole kogunud seda ülendavat hetke, mida ta ootas, tormab sisse tuletõrjehrigaad olematu tulekahju otsingul.

On kütkestav näha, kuidas Pacino lahendab Richardi rolli. Proovide käigus keskendub ta pidevalt sellele, mida tunneb olevat stseeni võtmefraasi. Kui siis näiteks Richard püüab võrgutada printsi leske, olles äsja lasknud printsi mõrvata, kordab Pacino ikka ja uuesti rida: "Ma saan ta endale, aga ta ei jää mulle kauaks," otsekui koonduksid sinna kõik tema tegelase motivatsioonid. Kui ta jõuab lõpuks stseeni mängimiseni (Winona Ryderiga lese osas), on just need sõnad need, mis ta sellest läbi kannavad. Paratamatult on tema Richardis jälgi teistest rollidest, mida ta on mänginud. Kõndides uhkeldavalt läbi *Globe Theatre'*, paiskab ta välja oma monoloogi selsamal kiirustaval moel nagu Michael Manni "Pinges", ja kui äsja kroonitud Richard hakkab kahtlustama kõiki enda ümber, esineb Pacino nagu paranoiline maffiaboss "Ristiisast". Mingil moel on see kaasäegne kvaliteet filmi üks tugevaid külgi. Ajaks, mil näitlejad hakkavad teatud stseeni ette kandma, on vundament arutlustes ja proovides nii

kindlalt paika pandud, et keel ei näigi enam arhailine. Kergus, millega näitlejad, nagu Kevin Spacey ja Alec Baldwin, kohanevad oma rollidega, lükkab ümber vana käibetõde, et ameerika filminäitlejad ei oska mängida Shakespeare'i. (Ainus valenoot on Aidan Quinni deklamaatorlik, John Wayne'i imiteeriv Richmond.)

Mõnes mõttes sarnaneb "Richardit otsimas" Louis Malle'i "Vanjaga 42-lt tänavalt". Aga kui Malle piiras oma Tšehhovi-adaptatsiooni vana Broadway teatri luitunud hiilgusega, siis Pacino lähenemine on laiahaardelisem. Isegi ilma heade näitlejateta oleks "Richardit otsimas" ikka haarav dokument Shakespeare'i tähtsusest 80-ndate popkultuuris. Pacino on andekas kõrvutaja: ta põikab unisest anglikaani kirikust sagivasse New Yorki või patroniseeriva akadeemiku juurest inimese juurde tänavalt. Tema siiras entusiasim, tema innukus "müüa" Shakespeare'i on nakkav, kui tahes meeleehtele see ka ei viiks tema produtsente. Veelgi enam, vaatamata vahel juhuslikele nihetele ajas ja ruumis ja *cinéma vérité* stiilis lõiku-

"Richardit otsimas". Al Pacino ja Winona Ryder.

Proovide käigus keskendub Pacino pidevalt sellele, mida tunneb olevat stseeni võtmefraasi. Kui Richard püüab võrgutada printsi leske (Winona Ryder), olles äsja lasknud printsi mõrvata, kordab Pacino ikka ja uuesti rida:

"Ma saan ta endale, aga ta ei jää mulle kauaks."



dele, mis näitavad lavastajat ja tema kaastöötajaid töö juures, ei kaota Pacino kunagi silmist teksti. See pole mitte lihtsalt film Shakespeare'i "Richard III-st", vaid ka näidendi särav ja meelikõitev adaptatsioon.

Ajakirjast "Sight and Sound", veebruar 1997, tõlkinud KAIA SISASK

Sitsiillastest immigrantide poeg ALFREDO JAMES "AL" PACINO sündis 25. aprillil 1940 New Yorgis. Kui poiss oli kaheaastane, hülgas tema kindlustusagendist isa perekonna ning Alfredol tuli kolida koos emaga East Harlemist vanavanemate juurde Lõuna-Bronxi. Karjäärile allilmas eelistas ta saada näitlejaks. Pacinol õnnestus õppida Manhattanil tegutsenud näitekunstkoolis (High School for the Performing Arts), Herbert Berghofi teatristuudios (seal oli üheks tema mentoriks legendaarne Charles Laughton) ja Lee Strasbergi Actors Studio's. Vähehaaval leidis ta rakendust ka teatrilaval: narkomaani osa eest Broadway näidendis "Does a Tiger Wear a Necktie?" pälvis ta 1969. aastal koguni "Tony" auhinna. Samasse aega langes ka tema ekraanidebüüt ("Mina, Natalie"). Näitlejakarjäär sai õige hoo sisse tänu õnnelikule juhusel: Pacino valiti kehastama Michael Corleone't Coppola ülmenukas gangsterisaagas "Ristiisa" (1972), rolli, mida ta kordas ka triloogia tulevastes osades. Järgnesid mitmed tähelepanuväärsed rollilahendused: kriminaaldraamas "Serpico" (1973) kehastas ta mittekorrumppeerunud politseinikku, põnevikus "Higine pärastlõuna" (1975) oli ta oma sõbra elu päästmiseks pangaröövi üritanud biseksuaalne narkomaan. Vahepeal madalseisu jõudnud Pacino uus tõus algas maffiafilmiga "Arminägu" (1983) ja erootilise põnevikuga "Armastuse meri" (1989). Pimeda erukolonelleitnandi Frank Slade'i roll režissöör Martin Bresti menudraamas "Naise hõng" (1992) tõi Al Pacinole pärast seitset nominatsiooni tema esimese "Oscari". 1994 pälvis näitleja Venezia filmifestivalil elutöö eest "Kuldõvi". Vaatamata kõmuliselt edukale filmikarjäärile on Pacino pöördunud ikka ja jälle teatrilavale tagasi (1977 võitis ta oma teise "Tony" nimiosa eest näidendis "The Basic Training of Paolo Hummel").

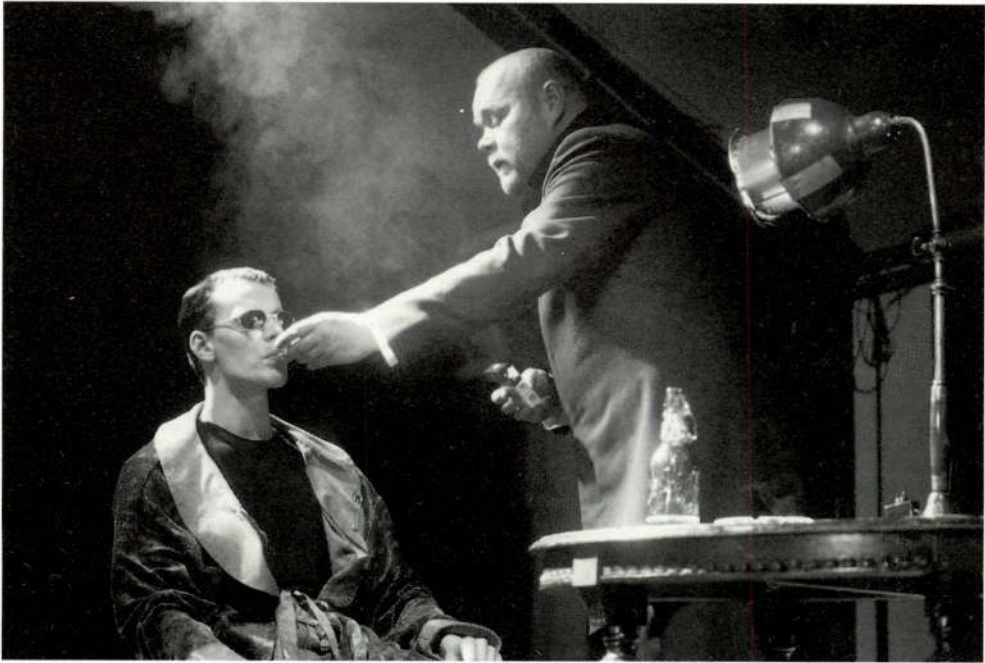
AL PACINO FILMOGRAAFIA

1969 "Mina, Natalie" (*Me, Natalie*). (Rež: Fred Coe; kõrvalosa: Tony); 1971 "Paanika Needle Parkis" (*The Panic in Needle Park*). (Rež: Jerry Schatzberg; roll: Bobby); 1972 "Ristiisa" (*The Godfather*). (Rež: Francis Ford Coppola; roll: Michael Corleone), meeskõrvalosatäitja "Oscari" nominant; 1973 "Hernehirmutis" (*Scarecrow*). (Rež: Jerry Schatzberg; roll: Lion); 1973 "Serpico". (Rež: Sidney Lumet; roll: Frank Serpico), parima meesnäitleja "Oscari" nominant. 1974 "Ristiisa II" (*The Godfather Part II*). (Rež: Francis Ford Coppola; roll: Michael Corleone), parima meesnäitleja "Oscari" nominant; 1975 "Higine pärastlõuna" (*Dog Day Afternoon*).

(Rež: Sidney Lumet; roll: Sonny Wortzik), parima meesnäitleja "Oscari" nominant, Briti Filmiakadeemia aastaauhind: parim meesnäitleja; 1976 "Ameerika läbi filmikunsti" (*America at the Movies*). Kompilatsioonifilm. (Rež: George Stevens jun); 1977 "Ristiisa-saaga" (*The Godfather Saga*). Neljajaloline telesari. (Rež: Francis Ford Coppola); 1977 "Bobby Deerfield". (Rež: Sydney Pollack; roll: Bobby Deerfield); 1979 "Õigusemõistmine kõigile" (*...And Justice for All*). (Rež: Norman Jewison; roll: Arthur Kirkland), parima meesnäitleja "Oscari" nominant; 1980 "Tagaajajad" (*Cruising*). (Rež: William Friedkin; roll: Steve Burns); 1981 "The Godfather 1902—1959: The Complete Epic". Laiendatud videoversioon "Ristiisa"-saagast". (Rež: Francis Ford Coppola); 1981 "Acting: Lee Strasberg and The Actors Studio". Dokfilm; 1982 "Autor, autor!" (*Author! Author!*). (Rež: Arthur Hiller; roll: Travalian); 1983 "Arminägu" (*Scarface*). (Rež: Brian De Palma; roll: Tony Montana); 1985 "Revolutsioon" (*Revolution*). (Rež: Hugh Hudson; roll: Tom Dobbs; Suurbritannia-Norra); 1986 "Richard Simmons and the Silver Foxes". 60minutine aeroobikavideo; 1989 "Armastuse meri" (*Sea of Love*). (Rež: Harold Becker; roll: Frank Keller); 1989 "Richard Simmons and the Silver Foxes 2". 60minutine aeroobikavideo; 1990 "Dick Tracy". (Rež: Warren Beatty; roll: Big Boy Caprice). Meeskõrvalosatäitja "Oscari" nominant; 1990 "Ristiisa III" (*The Godfather Part III*). (Rež: Francis Ford Coppola; roll: Michael Corleone); 1990 "The Local Stigmatic". (Ka režissöör). Film pole väidetavasti seni linastunud; 1991 "Voodis koos Madonnaga" (*Truth and Dare/In Bed with Madonna*). Dokumentaalfilm. (Rež: Alek Keshishian; episoodiline osa); 1991 "Frankie ja Johnny" (*Frankie and Johnny*). (Rež: Garry Marshall; roll: Johnny); 1992 "Glenarry Glen Ross". (Rež: James Foley; roll: Ricky Roma). Meeskõrvalosatäitja "Oscari" nominant; 1992 "Naise hõng" (*Scent of a Woman*). (Rež: Martin Brest; roll: kolonelleitnant Frank Slade). Parima meesnäitleja "Oscar"; 1993 "Carlito tee" (*Carlito's Way*). (Rež: Brian De Palma; roll: Carlito Brigante); 1993 "Jonas in the Desert"; 1995 "Ping" (*Heat*). (Rež: Michael Mann; roll: Vincent Hanna); 1995 "Two Bits". (Rež: James Foley; roll: vanaisa); 1996 "Linnapea" (*City Hall*). (Rež: Harold Becker; roll: John Pappas); 1996 "Richardit otsimas" (*Looking for Richard*). (Nimiosa; ka režissöör, kaasstenarist, kaasprodutsent); 1997 "Donnie Brasco". (Rež: Mike Newell; roll: Lefty Ruggiero).

AARE ERMEL

KUI JULMUS ON ILUS EHK KES KARDAB SAMUEL BECKETTIT



"Maailmakõiksuse kiireim kell".

Puuma Glass — Hendrik Toompere, Pealik Trake — Ain Lutsepp.

Ph. Ridley,

"Maailmakõiksuse kiireim kell".

Tõlkija Erkki Sivonen,

lavastaja Hendrik Toompere,

kunstnik Ene-Liis Semper.

Esiendus Eesti Draamateatri väikeses saalis
7. detsembril 1996.

Mis tahes klassikalavastuse korral võtab teatrite PR-tegevus kiita selle meie ajaga kokkukõlavust. Vähegi värskema lääne näidendi puhul toonitatakse, kui universaalnimilikult ülejaline see on. Lõppenud hooaja lavastustele tagasi mõeldes tunnetasin veenvat katet sellele jutule kahel korral.

Klassika kategoorias tabas *meil ja praegu* märki Arthur Milleri "Proovireisija surm" (1949) "Ugalas". Vaatamata Kalju Komisarovi lavastuse vaieldavusele, minu meelest valesti valitud nimiosatäitjale Ants Anderile. (Kui lähtuda sellest, et näidendit kirjutades oli Miller 34-aastane, siis ehk polegi autori mõttega vastuolus see, et Gert Raudsep proovireisija poja peategelaseks mängib.)

Värskelt sisse osta õnnestunud kraamist mõjus tööpoolest värskelt Philip Ridley "Maailmakõiksuse kiireim kell" (*The Fastest Clock in the Universe*, 1992) Draamateatri väikeses saalis. Ehkki ka Hendrik Toompere juuniori lavastus pole päris vaba Draamateatri-keskmisest täistabamatusest, pakkus



“Maailmakõiksuse kiireim kell”. Pealik Trake — Ain Lutsepp, Cheetah Bee — Rita Raave.

“Maailmakõiksuse kiireim kell” hooaja üht huvitavamast tulemust/elamust, mis lubab puudustele läbi sõrmede vaadata. Vaidlustamatu lavastajapanus on tugev teatritekst ja (kokku)sobivad osatäitjad: Taavi Eelmaa Foxtrot Darling, Maria Avdjuško Sherbet Gravel, Rita Raave Cheetah Bee, Ain Lutsepp Pealik ja ka lavastaja Hendrik Toompere kehastatud Puuma on nauditavalt üle keskmise näitlejatööd.

Kust tulek, XX sajandi dramaturgia?

Sajandilõpp, aastatuhande vahetus ahvatleb joont alla tõmbama ja vahekokkuvõtteid tegema. Postmoderni paabelist mingite ühisnimetajate tuletamiseks pole Ridley näidend halb valik.

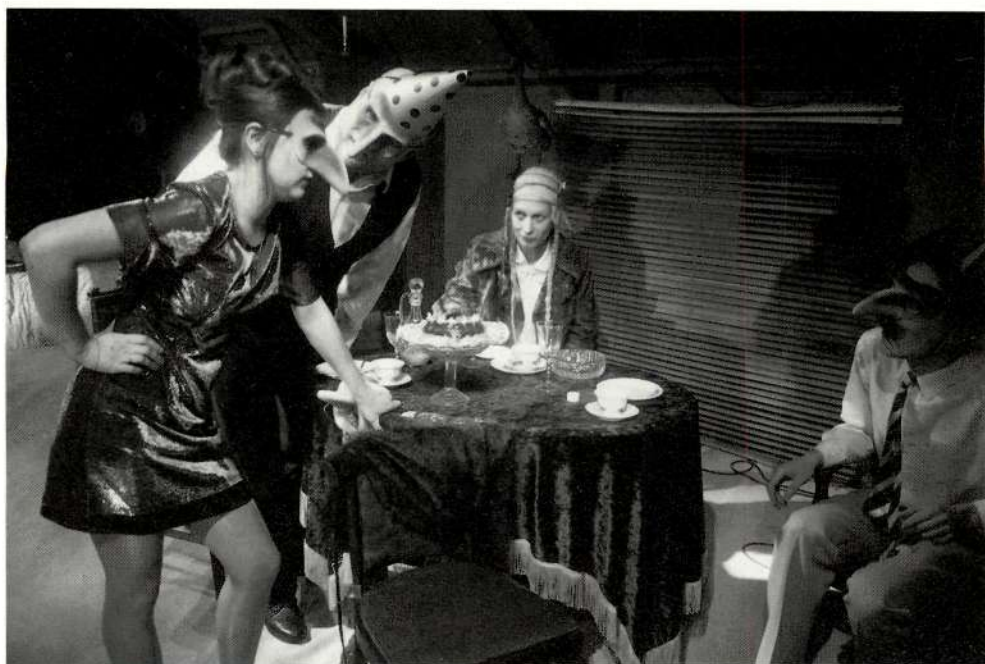
“Maailmakõiksuse kiireim kell” on hea teatritekst mitmel moel. Tihe, täpne, ühtaegu elu- ja kunstipärane. Nn elitaarset n-õ pööblipärasega eeskujulikult tasakaalustav. (Kunsti ja massikultuuri kokkusulamise “lubatus”, kas see meeldib või mitte, on lõpuks nagunii ainult maitseküsimus.)

Mäng tsitaatidega varasemast on postmodernses maailmapildis möödapääsmatu. “Maailmakõiksuse kiireimas kellas” on see olemas pealetükkimatul, kergelt äratundmist pakuval moel. “Puust ja punane” pealispind ei välista allhoovustes nüansse.

Ei pea olema vaimuaristokraat tabamaks lähteseost eelmise sajandilõpu dekadentsi tähtseose “Dorian Gray portreega”. Pole kahtlust, et Puuma ja Pealik tulevad teatrisõbrale ette Beckett’i “Löppmängust”. Ja kui mängu tuleb noorpaar (Foxtrot ja Sherbet), võtab “Maailmakõiksuse” toalähing peale elulisemaid tuure *à la* Albee “Kes kardab Virginia Woolfi?”

Kui otsida evolutsiooniahelasse Sophokles—Shakespeare—Ibsen—Tšehhov... lõppevast sajandist ühte nime, kellest pärast enam kuidagi mööda ei saa — kas oleks see Beckett? Ridley “Maailmakõiksus” näib seda võimalust arvestavat.

Beckett abstraheris kaasaja paine ja inimese eraldatuse klounaadiks. Kui 1950–ndate vaimus Beckett’il on oht jääda tänase/lihtsa vaataja jaoks liiga kunstikõrgeks, siis Philip Ridley (s 1960, London East End) on toonud Beckett’i klounide paari maa peale tagasi ja “tõlkinud” nad 1990–ndate vaimus *gay*’deks. Tabades kaks kõrbest ühe hoobiga — sel moel õnnestub Ridley’l järgida nii trendi kui ka sooritada Beckett’i moodi võõritusvõte. Saavutada konkreetne ja säilitada üldistav tinglikkus. (Kavalehel on “Maailmakõiksuse” tekstist eristatud Beckett’i moodi suured märksõnad, mis käibivad ühtaegu triivialtasandil. Ei puudu ka *nuga, püstol — action.*)



"Maailmakõiksuse kiireim kell". Sherbet Gravel — Pille Lukin, Pealik Trake — Ain Lutsepp, Cheetah Bee — Rita Raave, Foxtrot Darling — Taavi Eelmaa.

"Tere tulemast tapamajja!"

Õpime, et Euroopa juurde kuulub ka *east-end*'i elutunnetus. "Maailmakõiksuse" tapamaja pööning tuleb juba tuttav ette. (Rohkem lavalt kui elust endast?) Kui trendivaistlik Mati Unt tõi kuu aega varem samas katusesaalis lavale idasakslase Tankred Dorsti näidendi "Härä Paul" — selle tegevus toimub samuti mahajäetud vabrikuhoone üla-korrusel —, polnud kahtlust, et lavale on jõudnud luuserite aeg.

Kummatigi on meie teatrite senised *luuseritiigid* paistnud saali vanas vaimus, ikka distantsilt "neil seal kurjas Ameerikas" (näiteks Mikiveri Williamsi-õhtu "Ma ei tea, mis saab homme".) "Proovireisija surm" jõudis lähemale...

"Maailmakõiksuse" Euroopa *east-end*'i poisid on Proovireisija hukutanud ameerika unelmast priidi; kangelaslikkusest on sajan-dilõpu kunsti "väike inimene" vaba. (Et deheroiseerimine on *in*, näitas kohapeal kätte "Persona" näitus soolalaos.) Ei märtreid ega isegi mitte pahelisi pühakuid. Aus tagasitulek "puhaste" ajede juurde? Ükskõik keda Ridley näidendi kangelastest oleks "ülekohtune" nimetada liiga keeruliseks.

Anima löögijõud ei küsi otsmiku kõrgusest. Kes kellele ära teeb, kes kelle üle mängib? (Pole vahet, kas teadlikult või ala-

teadlikult, läbipaistvamalt või varjatumalt.) Kõik on looma moodi enda eest väljas, neist igaühe "suurim soov" on oma ihu lähedalt. Kes usub, et tema elu on määratud kiilaspäisusest, kelle kõige suuremaks sooviks on, et tal vuntsid kasvama hakkaksid.

Maised ajed

Ridley lugu isekast (enese)armastusest on groteskne süntees Wilde'i stiilis muinasloost ja mustast huumorist.

Mahajäetud parkimisvabriku pööningul elavad Puuma ja Kaptan. Kolmekümnese mustaks värvitud juustega Puuma diagnoos on vanadusekartus. Neljakümne kahese kiilaspäise Pealiku võimalus — (ainult!?) vajalik olla. Pealik korraldab Puumale igal aastal üheksateistkümneaastaseks saamise puhul sünnipäevapeo. Sama stsenaariumi järgi juba kaksteist aastat. See näeb ette üheõhtukülalise, Puumast tosin aastat noorema poisskülalise: "Nooruki võrgutamise". (Albee paaride mänguvalik oli kirevam: "Peremehe peksmine", "Kargame perenaist", "Hass, külaliste kallale!")

Juba Puuma ja Pealiku dialoogi arendus avavaatuses toob meelde "Kes kardab Virginia Woolfi?" toalahingute skeemi. (George tunnistab surnuks tema ja Martha ühise "poja", Pealiku ja Puuma vaidluse/suhte

märksõnaks on surnud lind.) Vahe on selles, et Toompere ja Lutsepp pole hakanud Puuma ja Pealiku suhete kunagisi paremaid päevi publikule ette mängima. Rõhk on mujal.



“Maailmakõiksuse kiireim kell”.
Sherbet Gravel — Maria Avdjuško,
Fox Trot Darling — Taavi Eelmaa.

Ühtaegu kõlab Puuma ja Pealiku kahekõne ka variatsioonina Beckett'i teemal. Tegelaspaar, kelle *diagnoosid* haakuvad nagu ristatud kätepaar. Ühe loomuses on olla isand samavõrd kui teisel teenija. Ridley *absurd* on Beckettist konkreetsam, käegakatsutavam: üks on õnnetu, et tal pole juukseid; teine, kellel nad olemas, kitkub halle karvu.

“Ai, valus oli!”

Detsembris jäi Toompere lavastusest mulje: kui teist vaatust poleks olnud. Niipalju teravam, täpsem oli esimene (Lutsepa ja

Toompere duett). Kevadel, hooaja viimasel etendusel, vastupidi, oli pingelisemaks edenenud kvarteti (+Eelmaa ja Avdjuško) “lõppmäng”. Esimene vaatus näis kaotavat mõju näitleja–Toompere mängu mehaanilisuse tõttu. Toompere reaktsioonid paistsid liiga valmis. Jah, muidugi, Puuma ja Pealiku dialoogid ongi sisult kordusmängud. (Valmisfraaside, valuvõtete ja –reaktsioonidega. Sõltuvuslike-harjumuslike suhete tasand, kus valureaktsioon on ainus kindel märk kommunikatsioonist.) See aga ei tohiks kanduda näitlejate mängu tasandile. Mulje “juhuslikkusest” ei teeks paha ei Puuma ja Pealiku ega Toompere ja Lutsepa mängule. Saan aru, et lavastus pole teps mitte sissetundva teatri võtmes. Gradatsioon “s e e k o r d” sa läksid liiale!” võiks sellegipoolest toimida.

Näitleja ja lavastaja Hendrik Toompere on väljakutsuvalt Evald Hermaküla jünger. Plastikas paistab tulemus kõige enne kätte: jalgu järel vedav kõnnak; jalg üle põlve, käsipõsakil — näilisse vabadusse suletus. “Näitlejatemperatuuril”, ilmetelt on Toompere põlvkondlikult mõistagi märksa *cool*'im. (Puuma paar peaaegu et vaimustunud monoloogi mõjuvad Toompere näitlejaloos värskendavalt.)

Pealiku roll on kirjanikul kaugelt eriliselisem kui Puuma klaasnägu, Ain Lutsepp laseb meistrilatusel möllata. Sülge purskavast vulkaanist hingepõhjani solvunud majesteedi ja iroonilise filosoofiteenrini: “Minu nauding tema vaatamisest on suurem kui sinu nauding neelamisest.” Pealiku tõsisest protestis inimesega (Foxtrotiga) manipuleerimisest vastu on kahjurõõmu, mille Puuma osavalt vandeseltslaserõõmuks pöörab.

“Maailmakõiksuse kiireim kell”.
Sherbet Gravel — Pille Lukin,
Pealik Trake — Ain Lutsepp.
DeStudio fotod



Avavaatuse parimaid palu on Rita Raave manava mutikese Cheetah Beena. Kunagi "kõige õnnelikum tüdruk maailmas", nüüd 80-aastane mitte millegi üle imestav parkalilek. Otsekui Tõde kusagilt Carlos Castaneda nõiaaraamatuist. Kummaline, *hirmus poeetiline*, absurdne.

"Ring laiemaks!"

Niisiis, võrdsete vastaste mäng plahvatas enam teises raundis, kui saabuvad Foxtrot Darling — Taavi Eelmaa ja Sherbet Gravel — Maria Avdjuško. ("Ring laiemaks", sellist pealkirja kandis üks omaaegne Kesktelevisiooni noortesaade.) Noorte ilmudes saab julmmäng vindi peale. Läheb võitluseks omandi, territooriumi, paarilise pärast. "Maailmakõiksuse kiireima kella" *absurd* viib mõtteni, et suurest julmurist võiks kahju hakata. Sest tulevad "väiksemad" ja julmemad, kes finaalsiks Puuma üle mängivad. Manipuleerija osutub ise kerge saagina manipuleeritavaks.

Need on isemoodi paarismängud liitlaste ümbergrupeerumistega. "Kes kardab Virginia Woolfi" noorpaar Nick ja Honey on Martha (ja George'i) jaoks publik, kes vajalik lõhkkiskuva "meie"-tunde kooshoidmiseks. "Maailmakõiksuse" matadoorina väärib Sherbet (sajandilõpu kraasitud Honey) oma liignime Gravel (ingl. kruus, jäme liiv; põie- või neeruliiv).

Maria Avdjuško välimus märgib efektselt Sherbet Graveli magusat eesnime. Mis veel parem, näitleja Avdjuško mängib välja ka liignime poole! Puhuti viskab Sherbet üle Avdjuško-absurdi, aga see on loetav Graveli meeltkaotavaks väljakutseks. Kui veel kõrvale panna kaks erilmelist eluloo-rolli tööst Merle Karusooga ("Kured läinud, kurjad ilmad"), võiks juttu teha Maria Avdjuško renessansist. On's Avdjuško Undi orbiidilt väljunud?

Foxtrot Darling

Intrigeerivaima tüübi mängib Taavi Eelmaa. (Eraldi võiks kiita Eelmaa juuniori orgaanikot, plastikat.) Foxtrot Darling — meie aja kangelane? Igal juhul on temaga tabatud midagi, mis ajas üha enam kuju võtmas. Pidetu, seda ngunii. Isetu isekus. Süüdimatu sihikindlus. Tahaks *se*da [uut suurt venda], aga *tollest* [vanast venna pruudist] ei ütleks ka ära...

Kui Sherbet on "Puuma sünnipäevale" tulnud ilmse kavatsusega kätte maksta, siis Foxtroti eesmärk jääb "kardinate taha", ilmselt ka tema enda jaoks.

Ei võta kinni, palju on Foxtroti eba-kindluses "sissetungija" viisakust, teesklust? "Mulle tundub, nagu oleks see juba minu maailm," öhkab ta Pealikule näkku. Ikka süüdimatu ilmel.

Foxtrotlik olemine kasvab ühtäkki selle loo suurimaks julmuseks. Taavi Eelmaa tege-laskujust jääb huvitav mulje, et ta liigub ainult oma esmaseid reaktsioone pidi, mis hetk hiljem jälgi jätmata kaovad, sama kähku kui puna palgelt. Igal juhul tekitab see tunde, et ta elab ühe aistingu kaupa (ühel hetkel võib ta olla täiesti sisse elanud tordilõiku). Pole midagi lõpuni mõelnud. Pole lihtsalt seda harjumust. On ainult nooruki kiindumus "oma raskusjõusse" — suurde vennasse. Oma patoloogilisuses on ta isegi liigutav. Kui vend sureb, orienteerub Foxtrot kiiresti Puumale, nii nagu see Puuma lõksu sobibki: "Ma kaotasin ühe venna, aga leidsin teise."

Ridley näidendi raskus ja võlu on selles, et süüdimatu ja teadliku julmamise piir jääb mõõdukalt hämaraks. Toomperelavastus järgib üsna täpselt näidendi sündmusi. Aga sündmuste vahel on auke, kus tundub, et näitlejad proovivad omapäi. (Usutavusest välja kukub stseen, kus Sherbet näikse olevat end tõsimeeli Pealiku muinasjuttu kuulama unustanud, samal ajal kui publiku pilgud baldahhiini varju läinud Puuma ja Foxtroti järele käivad.)

Vapustavate elamuste otsinguil

"Mul oli just praegu vapustav elamus," püüab näidendis tähelepanu Pealiku esimene lause (jutt traati kinni jäänud, mädanevast linnust). *Puuma ei reageeri* — vastab näidendi esimene remark.

Kui vapustavaid elamusi pole, tuleb neid tekitada...

"Maailmakõiksuse kiireim kell" Draamateatri laval on usutav. Asjata pole Ridley't nimetatud absoluutse tajuga teatrikirjanikuks. Tihe, vaimukas tekst. Dekadentlik, aga parasjagu. Parajalt jõhker, naljakas, tõsine, ilus, jälk. Jne. Lugeses süngem. Toomperelavastus on puhas naturalismidest, püsib esitaval distantsil.

Kummatigi jääb lõpuks valdavaks midagi "vanade väärtuste" laadis. Oma elu on võimalik nurja elada mitmel moel, elamine ise on — *jõle ilus?*

See programm on Cheetah Bee lõpp-sõnas — Rõõsa Naha saladusena — välja öeldud: "...missugune julmus. Aga — ahh... (Ta silitab oma kasukat.) See on nii ilus."

EUROOPA. MUUSIKA. KÕRGHARIDUS

Prantsuse muusika festival Tallinnas 13.—16. aprillini oli kolm aastat kestnud Euroopa Liidu abi- ja koostööprojekti "Phare TEMPUS" pidulik finaal. Koostööprojekti "Kaasaegse muusika õppeaine ja õpetamise meetodika väljaarendamine" osales Eesti Muusikaakadeemia. EMA rektori Peep Lassmanni sõnul tekkis see esmapilgul pöörane idee — osa saada "TEMPUSE" programmidest — 1992. aasta sügisel Euroopa konservatooriumide assotsiatsiooni kongressil. Kuuesajast "TEMPUSE" programmist on vaid mõni üksik seotud muusikaga. Koostöö sai teoks tänu Haridusministeeriumile ja "TEMPUSE" Eesti Kes-kusele.

Projekti taotlejal peab olema vähemalt kaks koostööpartnerit Euroopa Liidus. EMA teeb koostööd Lyoni Rahvusliku Kõrgema Konservatooriumi ja Kölni Muusikakõrgkooliga. Lyoni konservatoorium on EMAt varustanud prantsuse muusika trükkide ja laserplaatidega ning võimaldanud mitmel eesti muusikul täiendada end Lyonis. Nii õpivad seal praegu helilooja Mari Vihmand, oboemängija Kalev Kuljus. Köln on maailmakuulus oma elektronmuusika keskuse poolest, sealne kõrgkool aitas välja arendada EMA elektronmuusika stuudio.

Festival algas eesti heliloojate elektronmuusika kontserdiga. Järgneval kolmel õhtul mängiti raekoja saalis prantsuse muusikat. 14. aprillil esinesid Lyoni tudengid ja rahvusvaheliselt tuntud professorid — väga hea prantsuse muusika tundja, aga eriti Messiaeni tõlgendajana kuulus Roger Muraro ning vaskpilliosakonna juht, rahvusvaheliselt hinnatud trombonist Michel Becquet. Kohal oli Lyoni konservatooriumi rektor, mainekas helilooja ja dirigent Gilbert Amy, kelle teoseid ka ette kant. Kõik kolm andsid järgnevatel päevadel meistrkursusi. 15. aprillil esinesid Läti ja Leedu muusikaakadeemia tudengid, on ju EMA üks ülesandeid selle programmi raames vahendada infot teistesse Baltimaadesse. 16. aprillil esitasid üksteist EMA tudengit ja magistranti Messiaeni kuulsat klaveritsüükli "20 pilku Jeesuslapsele".

Uurisid prantslastelt, kuidas nad hindavad meie nüüdismuusikaalaseid piüidulusi. Eesti poolelt kõnelevad Lyonis õppiv Mari Vihmand, Rauno Remme elektronmuusika stuudiost, EMA raamatukogu juhataja Reet Nikkel ja kogu projekti eestvedaja, EMA välissuhete prorektor dotsent Marie Lohuaru.



Roger Muraro ja Michael Becquet.

Kuidas hindaksite meie muusikute taset?

Michel Becquet: Teie probleem on liiga napp aeg koosmängu harjutamiseks. Ka meil oli varem tendents kasvatada üksnes soliste, kuid nüüd on pandud suurem rõhk orkestrimängule.

Roger Muraro: Mina olen siin peamiselt prantsuse muusika õpetamiseks ja pean ütleva, et olen siinse kõrge mängutaseme ja muusikamõistmise üle väga üllatunud. Prantsuse muusika ei ole kuigi kergeti haaratav, mõistetav, mängitav. Väga sümpaatne on sinne tundlik lähenemine. Eilne kontsert (15. IV) oli mängitud väga hästi.

Gilbert Amy: Väga sundimatult, mitte ainult tehniliselt, vaid ka muusikaliselt.

Aga kuidas kommenteerite mängitava suhtelist klassikalistsust — peamiselt Debussy, Ravel, Messiaen?

Amy: Enamik pillimängijaid on pisut konservatiivsed. Kõigepealt tahavad nad mängida ja põhjalikult omandada meistriteoseid.

Muraro: Mitte ei taha, vaid peavad. Et osaleda konkurssidel, tuleb ette valmistada palju klassikaks saanud repertuaari. Pead olema selle muusikaga väga palju tegelnud ja lähedaseks saanud. Kui õpingute etapp on läbi ja kui on huvi, jääb aega hakata valima ja ette valmistama uuemat muusikat. Nii oli see vähemalt minu puhul.

Becquet: Puhkpillidega on samuti — uue muusika mängimiseks on vaja väga head tehnikat ja selle mõistmiseks tunda eelnevat muusikat küllaldaselt hästi.

Amy: Lyonis on meil programmis ka uus muusika, mida tuleb mängida eksamitel.

Palju te tunnete meie muusikat?

Amy: Mitte kuigi palju, välja arvatud muidugi Pärt, kes on hästi tuntud. Ehkki kohtusin heliloojatega ja andsin noortele meistriklassi tunni, saan öelda ainult midagi väga pealiskaudset. Mul on mulje, et nagu teisteski Euroopa riikides, on korraga koos palju erinevaid suundumusi. Mõningad neist on rohkem rahvuslikud — kasutatakse mineviku teemasid, folkloori jm taolist. On ka minimalismist mõjutatud muusikat. Sellele püütakse küll läheneda individuaalselt, mitte lihtsalt kopeerida näiteks Skandinaavia muusikat.

Milles peitub Mari Vihmandi edu möödunud-aastaselt UNESCO Rostrumil?

Amy: See on mulle hea küsimus, sest mul oli au teda möödunud aastal Lyonis juhendada. Töötasime selle orkestripala kallal koos. Arvan, et tal on väga tugev orkestrinärv, ehkki ta pole küll veel kuigi palju orkestrile kirjutanud. Ta on väga väljendusriikka laadiga helilooja.

Kas oskaksite kolme Baltimaa muusikategemises — nii interpretatsioonilises kui heliloomingulises — tuua välja mingeid eriomaseid jooni?

Amy: Põhjamaade muusika on minu mulje järgi alati rahvuslik, kõneleb minevikust. Ma ei tunne küll kuigi hästi siinset nüüdismuusikat, kuid mulle näib, et see tendents on praegugi Norras, Soomes, Taanis jm niisugune. Teil on juured väga sügaval. Samuti teatud melanhoolsus, mis käib siinse maastiku juurde.

Becquet: Olen olnud pikemat aega Soomes ja minu arvates on teie mängustiil sealsega teatud määral sarnane. Venelased kasutavad suuremat vibraatot...

Amy: Mis on muidugi vanamoodne.

Becquet: Siinne lähenemine on skandinaavialik — rohkem klassikaline. Mina eelistan seda mängustiili.

Muraro: Klaverimängu osas on pisut teisiti, sinne koolkond on erinev. Igal koolkonnal on oma lähenemine, mängumaneer,

tehnika. Ida-Euroopa oma erineb prantsuspärasest. Ja prantslased on tundnud huvi siinse omapära vastu. Kuid nüüd on “keedetud üks ühine supp”, kui nii võib öelda, ja selles supis oleme hakanud kaotama oma mänguma-



Gilbert Amy.

neeri, koolkonnad ühtlustuvad. Ma tõesti ei tea, kas see on hea.

Amy: Sama tendents standardiseerida mängimisviisi, kaotada nn rahvuslikud koolkonnad kehtib ka orkestrimängu kohta. Pillimängijad sarnanevad üksteisega, olgugi õppinud eri paigus. Olin kaks aastat tagasi Itaalias pianistide konkursi žüriis ja see avaldas muljet, kui kellelgi oli omapärane, teistest erinev mängumaneer.

Becquet: Peame olema ettevaatlikud ja hoidma enda omapära, oma kõlakultuuri.

Kuidas kõrjutaksid või vastandaksid sealseid ja siinseid õppimisvõimalusi?

Mari Vihmand: Mis siin salata, sealsed võimalused on ikka paremad. Ka kompositsiooni õpetamises ei ole sellist seisukohta, mida kohtame Eestis — et seda ei saavatki õpetada. Saab küll, ja kuidas veel. Raamatukogu, mis iseenesest pole mingi super-raamatukogu, on uue muusika osas paremini varustatud kui sinne. Kuigi “TEMPUSE” projektiga tuli ka meie kogule tubli täiendus, nii et siin läheb ka ikka aina paremaks ja paremaks.

Eesti kiituseks tuleb öelda, et meie üliõpilased saavad palju laiema üldmuusikalise hariduse. Amygi kõneles kohtumisel, et Lyoni konservatoorium on erandlik, kuna seal õpitakse peale oma pilli veel midagi muud ka. Pariisi konservatooriumis õpitakse ainult kitsalt ühte eriala ja saadakse sellel alal

diplom. Kes soovib, võib õppida ja saada diplomi veel mõnes teiseski aines. Meil on võimalik õppida kõike ka n-ö nuusutamistasandil.

Ja tegelikult on nii, et kui väga tahta, saab materjali siingi kätte. Kui ei saa Eestist, siis saab ju tellida, minna Helsingisse, või satud kokku kellegagi, kellel juhtub olema.

Kas sealne info kättesaadavus on kuidagi su mõlemist ja helikeelt mõjutanud?

Kindlasti. Aga mitte niivõrd helikeelt, kui võrd professionaalsust. Loodan, et minu professionaalsus on pisut tõusnud. Taotlused on ikkagi endised, aga ma olen õppinud neid paremini väljendama.

Kuidas sulle tundub, kui võrd on meie heliloojad kursis maailmas toimuvaga?

Oleneb kes. Mõni on hästi kursis, aga paistab olevat ka neid, kellel kas ei ole huvi või on nad võtnud vastu otsuse, et mujal toimuv ei lähe neile korda. Ma ei usu, et nad ei tea, mis mujal toimub. Aga ju neil on siis sellesse oma suhtumine. See on nende valik.

Mida ütleksid 1990. aastate prantsuse muusika kohta?

Mulle tundub, et seal on praegu päris huvitav aeg. Pikka aega valitsenud akadeemiline avangardistlik põhisuund hakkab vaikselt lagunema. Prantsusmaa on niivõrd tsentraliseeritud maa, et sealne olukord on

Mari Vihmand.



mõnes mõttes päris õnnetu. Eriti puudutab see noori heliloojaid, kellel on suhteliselt vähe võimalusi end kusagil näidata või kuskile jõuda, sest kõik on niivõrd Pariisi-keskne. Ja Pariisi seltskonda end sisse süüa ei ole niisama lihtne. Olen mõelnud, et tegelikult sarnaneb see situatsioon Balzaci romaani-dega, kus noormees tuleb provintsist ja peab end tuttavaks tegema vägevate suurilma-daamidega, et need teda tutvustaksid kellegi, kes omakorda võiks tutvustada jälle kellelegi... Nüüd on küll miljöö ja eesmärgid teised, aga süsteem on jäänud samaks. Muidugi pead olema hea helilooja ja kirjutama head muusikat, aga lisaks pead veel kokku sattuma inimestega, kes kunagi võiksid olla kusagil žüriis ja võiksid seal sinu toetuseks osavalt sõna võtta. Aga eks see ole vist igal pool nii.

Positiivse näitena võib öelda, et IRCAMi kontserdil 3. mail mängiti muu hulgas Pärdi "Fratrest". Arvan, et kolm kuni viis aastat tagasi poleks tulnud kõne allagi, et IRCAM oleks võtnud oma kavasse Pärdi teose.

Oled saadetud Lyoni, et õppida elektronmuusikat. Kui perspektiivikas see ala üldse on?

Kui vaadata, kuidas masinad ja programmid arenevad, siis elektronmuusikal on kindlasti tulevikku. Iga aastaga muutub see järjest võimalusterohkemaks ja lihtsamini käsitletavaks. Muidugi ei arva ma, et see on mingi ainus "tulevikumuusika" ja muud muusikat ei olegi. Aga see on kindlasti oluline väljendusvahend.

Kui 1995. aasta oktoobris avati EMA elektronmuusika stuudio, toonitati, et see on Põhjamaade moodsaim. On see nõnda ka praegu? Kui kiiresti elektroonika vananeb?

Rauno Remme: Selleks, et väita millegi kohta, et see on Põhjamaade moodsaim, peab olema piisavalt julgust — ei usu, et keegi saaks olla niivõrd põhjalikult informeeritud. Mitte-kommerts-stuudiole hulgas oli (ja on) see vist üks moodsamaid selle poolest, et kogu tehnika oli veel samal 1995. aastal tootmises (ja on suurelt osalt tänini). Üheski teises elektronmuusika studios pole arvata-vasti sellist "joont vahele tõmmatud", kuulutatud kogu senine tehnika vananenuks ja alustatud peaaegu täiesti tühjalt kohalt. Selles õieti seisneb meie stuudio modernsus.

Arvutustehnika, mis on stuudio üks



Rauno Remme.

põhiosi, vananeb muidugi järjest kiiremini, õieti on moodsaima arvuti või tarkvara omamine praktiliselt võimatu.

Samas on kogu tehnika ja tarkvara sada protsenti kommertsiaalne, s.t kättesaadav igäihele. See on samuti üks moodsate stuudiote eripära — loobumine spetsiaalsetest lahendustest, pöördumine (professionaalse) laiatarbe tark- ja riistvara poole. Põhjuseks on elektroonika lihtsustumine tarbija jaoks, masstootmise suurem tasuvus.

Helitehnika vananemine on õnneks pidurdunud, ilmselt pole lähiajal kvalitatiivset hüpet oodata. Suurem "trügimine" on hetkel kandunud laiatarbe multimeedia, video ja kodukino valdkonda.

Kogu senise "veneage" tehnika korraga vananemine kuulutamine võib muidugi kõrvalt tunduda priiskamisena. Samasuguse priiskamisena võib meie, kokkuhoiukogemustega idaeurooplaste jaoks tunduda niivõrd professionaalse tehnika hankimine (eriti koos teatava kasvuruumi planeerimisega). Pole meil ju seni tehtudki Euroopas "ametlikult" elektronmuusikaks tunnistatavaid helitöid. Mõnel kõrvalseisjal võib tekkida küsimus: on siis otstarbekas kulutada miljon krooni elektronmuusikute koolitamise tarvis?

Kui palju on praegu stuudios õpilasi?

Kahjuks vähem, kui olla võiks. Eriti võib kurta just nooremate heliloojate huvipuuduse üle, teistelt erialadelt on valitud meie õppeaineid isegi rohkem. Kuid olen kuulnud, et see on paljude õpestuudiote algusaja kogemus. Selle põhjal võiks järgmise paari aasta jooksul loota stabiilse elektronmuusikute koolkonna tekkimist.

Rohkem on stuudios töötanud kompositsiooniosakonna magistrandid — nende

hulka kuulun ka mina ise. Sügisel avatava elektronmuusika eriala vastu on huvi tuntud nii Muusikaakadeemiast kui ka väljastpoolt.

Väljapoole oleme olnud avatud algusest peale. Kõrgkoolide koostöö ja vaba ainevaliku põhjal on meil ühisprojekte nii Kunstiakadeemia, Pedagoogikaülikooli kui ka Humanitaarinstituudiga. Ka meie õppejõud ei ole kõik Muusikaakadeemia palgelised töötajad: elektronmuusika seminaris peavad meil loenguid heliloojad Igor Garšnek, Sven Grünberg, Peeter Vähi ja Erkki-Sven Tüür.

Kui suur on stuudio tootmisvõime?

Esialgu on valmis teoseid rohkem stationaarsel õppejõududel (Lepo Sumeral ja minul). Üliõpilaste tööd piirduvad tihti katsetamisega, valmis teose viimistlemiseni ei jõuta. Siin kerkib ka delikaatne küsimus heliloomingu tasuvusest. Kui varem oli elektrooniliste vahenditega tehtud muusikal teatud "odavuse" maik, siis professionaalne ja pühendunud elektronmuusika nõuab akustilisest suuremat ajakulu. Lisaks kompositsioonitehnikale tuleb maadelda helitehnikaga.

Kui töötad stuudios, kas kirjutad siis ainult elektronmuusikat?

Sugugi mitte! Tihti on elektroonilisest kõlast täielik küllastumus, nii olenki kirjutanud viimastel aastatel hoopis sümfooniaorkestrile, viimati kanti ette kantaat. Kuigi, tunnistan, olen elektroonika võimalustest "rikutud", see mõjutab akustilisi kompositsioone ja paneb seal otsima uusi kõlasid. Asja lõpetasin muusika Mati Küti animafilmi "Põrandaalune", kus on hoopis eriline kombinatsioon: tehtud üleni elektrooniliste vahenditega, kuid kogu helimaterjal on akustiline. Lisaks sellele viisin läbi põhimõtte, et kogu helitöötlus oli digitaalne, CD-l kannaks see muusika märki DDD.

Kas oled elektroonika kasutamist kusagil õpinud?

Olen praktiliselt autodidakt, nagu kõik selle ala tegijad Eestis. Kõik teadmised on tükkahaaval kokku kogutud: ajakirjadest, stuudiotest, muusikapoodidest, isiklikest kogemustest. Osalt on meie õnn, et ei pidanud stuudiotehnika kasutamist õppima 1960—70. aastatel, kui see kõik oli palju keerulisem. Sellepärast pole ma ka leidnud, et oleks mõtet minna pikemalt õppima mõnesse kuulsasse stuudiosse, kus kasutatakse ainult neile spet-

siifilist tehnikat. Elektronmuusika on ju ikkagi muusika, seal on samuti määravad loominguiline fantaasia ja kompositsioonitehniline leidlikkus. Kasutama tuleks õppida seda tehnikat, millega saad pikemalt töötada — järelkult meie stuudio tehnikat. Iga oma looga õpin siin midagi uut, mida teistele edasi õpetada. Ringi võiks liikuda pigem



Reet Nikkel.

vaimu värskendamise eesmärgil.

Missugust tulu on "TEMPUSE" projektist saanud raamatukogu ja fonoteek?

Reet Nikkel: EMA raamatukogu on osa saanud mitmest "TEMPUSE" projektist. Esimese käigus saabus meie kogusse aukartustäratav hulk prantsuse XX sajandi muusika plaate, noote ja raamatuid. Kollektiooni põhiosa moodustavad muidugi Debussy, Raveli, Poulenci, Milhaud', Faure'i, Messiaeni ja Boulezi teosed, aga nüüdismuusika sõprade rõõmuks leidub seal muusikat ka paljudelt teistelt, muuhulgas ka meile seni täiesti tundmatutelt autoritelt. Saadefised on olnud niivõrd rikkalikud, et nende põhjal võib aimu saada enam kui saja prantslase või Prantsusmaaga seotud helilooja loomingust.

Seda, milline varandus on meile sülle langenud, tajusime õigupoolest alles siis, kui terve kollektiooni esimest korda välja panime. Meiega koos olid seda imetlemas ka

Lyoni konservatooriumi esindajad.

Teise, järgmise aasta lõpuni kestva projekti tuumaks on tänapäeva ühiskonna üks võtmeküsimusi — info kättesaadavus. Kellelegi pole muidugi mingi uudis, et tänapäeva raamatukogudes on traditsiooniliste teenuste kõrvale tekkinud uued, eelkõige info vahendamise ja töötlemisega seotud teenused. Aga milliste tohutute väljaminekute ja kapitaalsete ümberkorraldustega on seotud infoteeninduse täiustamine, pole võib-olla nii hästi teada. Just selles valdkonnas on olnud abiks "TEMPUSE" teine projekt, mille käigus peaksid Eesti kunstikõrgkoolide raamatukogud üles ehitama oma infosüsteemid. Plaanis on ka ühinemine "Consortiumiga" — Eesti teadusraamatukogude liiduga — ja lülitumine teadusraamatukogude ühisesse andmebaasi.

Kui esimeses projektis oli lepingupartneriks Lyon, siis teises on meid toetamas koguni kaks kõrgkooli — Helsingi Sibeliuse Akadeemia ja Utrechti Kõrgem Kunstide Kool. Nemad on ka meie raamatukogutöötajate põhilised koolitajad.

Peab ütlemata, et ka muusikaakadeemias endas on tehtud üsna suuri jõupingutusi raamatukogu edendamiseks. Aga ilma täiendava abita poleks tegevuse haare olnud nii suurejooneline. Alaliste majandusraskuste käes vaevleva õppeasutusel lihtsalt pole võimalik niisuguste summadega opereerida. Ilma "TEMPUSE" projektideta poleks meie fonoteek ja klassid varustatud sellise hulga tippasemel audio- ja videotehnikaga nagu praegu. Meie kogu ei sisaldaks ega saaks ilmselt kunagi sisaldama nii rikkalikult kaas-aegset prantsuse muusikat, kuna õppeasutus



Projekti juht, EMA välissuhete prorektor Marje Lohuaru.
Harri Rospu fotod

teenindav raamatukogu lihtsalt ei saaks endale sellist luksust lubada. Väga tõenäoliselt oleks veel kaua küsimärgi all ühinemine "Consortiumiga", eeldab see ju teatava tehnilise keskkonna ja koolitatud töötajate olemasolu.

Ja mis mind isiklikult kõige enam rõõmustab — tänu "TEMPUSELE" on meil tekkinud tõsised ja rahuldust pakkuvad kontaktid kolleegidega teistest raamatukogudest, mõttekaaslaste ring Rahvusraamatukogus, Sibeliuse Akadeemias ja mujal.

Mis saab Euroopa Liidu abiprogrammist edasi?

Marje Lohuaru: Abiprogramm peab tulevikus muutuma koostööprogrammiks, mis tähendab ka seda, et Eestisse õppima ja pikemaajaliselt õpetama tullakse. Ent see ei saa paraku toimuda enne EMA oma maja valmimist.

Koostanud VIRGE JOAMETS

ÕNNITLEME!

4. juuli

LEMBIT ULFSAK

*Eesti Draamateatri näitleja;
teatrilavastaja ja filmirežissöör — 50*

5. juuli

JAANUS ORGULAS

Eesti Draamateatri näitleja — 70

5. juuli

TOIVO NAHKUR

pianist ja pedagoog — 50

6. juuli

AASA TAMMUR

endine balletitantsija — 75

9. juuli

MATI KUULBERG

helilooja — 50

14. juuli

KÄBI LARETEI

pianist — 75

21. juuli

TOOMAS RAUDAM

kirjanik ja stsenaarist — 50

26. juuli

JOHANNES VIIRG

endine balletitantsija — 80

26. juuli

RAIVO PEÄSKE

flötist — 50

NAGU PANEELMAJA VALMIB PLOKKIDEST... EESTI DOKUMENTAALFILM 1952. AASTAL

Igale tulevasele dokumentaalfilmiga tegelejale oleks kasulik tutvuda kahe dokumentaalfilmi valmimise looga — “Tartu Riiklik Ülikool” (rež Nikolai Dolinski, sts Aleksander Vassiljev, op Vladimir Parvel) ja “Taassündinud Kreenholm” (rež Aleksander Mandrõkin, sts Mai Talvest, op A. Nikiforov), mõlemad 1952. aastast. Nende filmide najal näeme:

1) kõige jubedamat näidet, kuidas teha dokumentaalfilmi;

2) kuidas teha üht sellist filmi, mis on meelepärane erinevatele võimuinstantsidele, interpreteerides sealjuures ajalugu nii, nagu nõutud.

Alustame filmi “Tartu Riiklik Ülikool” stsenaariumidest. Filmi aluseks on Nikolai Dolinski üheosalise stsenaariumi libreto “Tee õnnele”. “Libreto” on muide õige sõna selle teose jaoks, kuna ta meenutabki mingit operetti või muusikali. Tiitellehele on kirjutatud, et “kõik libretos mainitud nimed on välja mõeldud ning asendatakse õigetega stsenaariumi valmimise käigus”. Eks ütle see juba meile midagi teose dokumentaalse iseloomu kohta.

Dolinski libreto on pigem rõõmsa vene mängufilmi visand, kus ei tohiks puududa tantsud-laulud (midagi “Jutustus Siberimaast” taolist). Alguses näeme kaunist eesti (mis võib väga edukalt olla hoopis vene, usbeki, gruusia) kolhoosi, kus on suur pidupäev. Üks külatüdrukutest läheb oma haridusteed jätkama ülikooli. Nüüd ongi kogu küla kogunenud teda saatma — perekond, kolhoosi esimees, sõbrannad ja palju muid tegelasi. “Tegelasi” sellepärast, et nagu juba mainitud, meenutab libreto pigem mingit näidendit, kus on “head” ja “pahad” tegelased.

“Aga vana vanaema — ilmselt harjumusest — on küipetanud saiu ja pirukaid ning pannud Leilile kaasa terve korvitaie sööki.” Kumab läbi teema “uus ja vana” ning kuigi “meie päevil



“Tartu Riiklik Ülikool”, 1952.

Režissöör Nikolai Dolinski. Professor Karl Orviku — noorte maapõue uurijate kaadri kogenud kasvataja peab loengut.

pole midagi erilist selles, et kolhoosniku poeg või tütar õpib kõrgemas õppeasutuses (...), on kolhoosi esimehe korraldusel Leili jaoks leitud kaless, mille ette on rakendatud tubli kolhoosi hobune (...).”

“Lõbusa rühmana saadavad sõbrad ja sugulased Leilit väravateni — rõõmus on ees ootav teekond, kuigi nagu alati, tekib viimasel minutil väike kartus. Ja siis veel väike vasikake, kelle Leili ilmale aitas tuua ja keda ta söötis, on sõrkinud ligi ja nihub oma pehme, niiske koonuga tuttavat kätt. Hiivasti, kallid...”. Tee mis tahad, aga see siin on tõesti lüüriline vene küla. Mõttlikult seiravad kalessi Leili vanemad, meenutades ilmselt oma rasket noorust. Edasi tuleb Tartu kirjeldus, kus jalutavad muidugi “lõbusate noorte grupid”. Lause “aeglaselt astub Leili sissepääsu juurde, tõstab pilgu ja vaatab kaua vana hoonet” peab tekitama vaatajas ilmselt kerge pühalikkuse tunde. Loomulikult on Leili uhkust täis, saades rektorilt oma üliõpilaspileti. Samuti tööline Paul. Ma ei tea, kuidas Dolinski endale ette kujutas tehnilist teostust, aga tema libretos on koht ka Pauli meenutustel tehase võimsast masinavärgist. Päeval Paul töötab, õhtuti pühendab end

õppetöole. Üleüldse, paneb hämmastama püüd teha igapäevast mingit renessansiajastu inimest, kes töötab, õpib, laulab, tantsib ja on igati harmooniline isiksus.

Tegelastest väärib äramärkimist muidugi veel Arnold Vesiloo, kes töötab usinalt uusehitusel. Mingit seost siin TRÜga otseselt pole. Kuna eespool on öeldud, et film ei sea endale eesmärgiks näidata üksikasjaliselt ülikooli tegevust, sümboliseeribki Vesiloo nõukogude inimest, keda jagub igale poole, küll teadust tegema, küll maad üles ehitama. Kaunis on Adele Pindi tegelaskuju. Liigutav on lugeda, kuidas kolhoosnikud küsivad nõu oma küla tüdrukult. *"Kiri arutatakse läbi*



"Tartu Riiklik Ülikool".

Tulevane bioloog Lembit Sarapuu. Temale, kolhoosniku pojale, on eriti lähedane ja arusaadav see tark raamat looduse ümberkujundamisest.

kollektiivselt, terve kursusega ja õhtul kodus kirjutabki Adele kolhoosnikele vastust. Tema juurde tuleb Leili, kes lisab kirja lõppu tervituse ja soovi, et kõik läheks hästi." Jääb mõistatuseks, kas kõik üliõpilased on ühest külalt või on siis Tartu üliõpilased nõnda seltsivad, et tervitavad ükskõik keda.

Aega ei raiska ka Paul. Selle asemel, et tulutult õhtul voodis logelda, loeb tema oma sama väsimatutele kaaslastele ette järgmise päeva ettekannet.

Loomulikult on oma koht taidlusel. Siis tuleb veel näidata staadioni, kus noored arendavad lisaks vaimule ka keha.

Pidustused. Aula on rahvast pungil täis. Pikk tormiline aplaus Stalini portree ees. *"Me näeme Leili, Pauli, Adele, Arnoldi nägusid, rõõmu nende säravates silmades."* Hakkab lausa hirm.

Ja lähebki lahti valss. Kõik tantsivad, keerlevad. Ja jälle üks üdini mängufilmi kuuluv lause. *"Ja sünnib ime — suurte inimeste marmorist kujud otsekui naeratavad leebelt."* Mis siin ikka, lõpp on muidugi oma ajastule enam kui iseloomulik: taamal särab päike, noored

inimesed jooksevad õnnelikkude tulevikku. Muide, võib-olla kohatu märkusena — kui keegi on vaadanud Jehoova tunnistajate ajakirja *"Viimane vahitorn"*, siis on paralleelid sotsrealismiga lausa hämmastavad. Samasugused pildid, samasuguste õnnelike inimestega, seesama jutt õnnelikust tulevikust.

Pole siin mõtet imestada, et stuudio direktor iseloomustab oma kirjas kinematograafiaministri asetäitjale Tombergile libretot kui huvitava lõpplahendusega teost, kuigi tunnistab, et arenemisruumi veel on. Kuhu andis areneda, näeme stsenaariumi variantidest, autoriks nüüd juba Vassiljev.

Esimene stsenaariumi variant lihtsalt



"Tartu Riiklik Ülikool".

Nooruslikult elavat kuulsat ülikooli tervitas tema 150. eluaastal Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee sekretär sm Käbin. Tartu Riiklikku Ülikooli tervitasid NSV Liidu Kõrgema Hariduse Ministri asetäitja sm Prokofjev ja meie kodumaa teiste ülikoolide esindajad. Pildil sm Käbin kätleb sm Klementit.

nõretab suurejoonelisusest. Filmi alguses teeb lennuk "auring" Tartu linna kohal. Siis mainitakse, kui kallis on Tartu igale kultuursele inimesele — on see linn andnud ju Venemaal nii palju teadlasi, poete, vaidu uurijaid jne. Muide, huvitav on see, et mõlemas filmis mainitakse põhilise sõprusmaana Usbekistani. Küll tuleb sealt materjali Kreenholmi jaoks, küll õppimishimulisi noori. Järjekindlalt leiab mainimist algvariantides akadeemik Tarle, kes on kirjutanud väga huvitavaid ajaloolisi uurimusi. Kõige esimeses variandis suudleb ja kallistab ta pikalt oma eesti kolleegi.

Liigutavana peavad ilmselt mõjuma Ilja Kala vanemad, kes on taksoga kohale sõitnud, et osaleda ülikooli juubelpidustustel. Otse loomulikult on nad rahvarõivastes. Neid võtab vastu prorektor ise.

Üleüldse on suurem osa üliõpilasi oma vanematega. Kõik nad on puha lihtsad inimesed, kes tulevad, uhkus hinges, vaatama, kuidas nende lapsed (mida rohkem ühe pere

inimesi ülikoolis on, seda parem) teadust teevad. Pole ühtki intelligentsi esindajat. Ehk on seletus selles, et ühiskonna valitsevaks klassiks oli ametlikult välja kuulutatud proletariaat, või jälle selles, et alles see oli, kui eesti haritlasi Siberisse küüditati. Säärases öhkonnas ei peetud arvatavasti eriti sobivaks intelligentsi esindajatest rääkida, Venemaal oli repressioonide laine kõrghari 30. aastatel juba ära olnud.

Esimeses stsenaariumis jutustab prorektor ise meile ülikooli ajaloo. Juttu tuleb sellistest suurtest vene teadlastest nagu Baer, Pirogov, Burdenko, Struve, Lunin. Kuidagi on siiski ära mahtunud Kreutzwald ja Faehlmann, nemad peavad ilmselt esindama kohalike kultuuri. Nemad kaks jagasidki siis rahvale vaimuvalgust ja aitasid võidelda "tumedate jõududega".

Üks professor isegi mäletab Kreutzwaldi, võib arvata, et ilmselt siis viimase olematust õppejõukarjääri ajast. Stsenaariumist võib järeldada, et olnud teine üks terane vanamees, kes, kui vaja, julges õige asja eest häält tõsta. Hilisemates variantides on see lõik õnneks kadunud.

Väga ühehülaliselt on iseloomustatud ülikoolisisesid "tumedaid jõude". "Siin nad on — õpetatud teoloogid, materialismi ja demokraatia vaenlased." Järgnevad "vaenlaste" pildid, kõik puha usutegelased — "elutute nägudega, külm pilk silmsis".

"Ja need on nende "jüngrid" — balti parunite ja eesti kodanlaste pojakesed, joodikud ja duellandid. [- -] Sõjaline õppus, viin ja naised — see oli nende ideaal!" — kuidagi väga puritaanlikult mõjuv hurjutamine. Isegi kartseri seinale (kus nad tegelikult puhkasid end välja oma orgiatest) on nad sodinud, et "meie elu ideaaliks on viin, naised ja raha"!

"Aga oli Tartus ka teine vangla, vangla ilma jutumärkideta." Seal käisid siis rahva tõelised sõbrad, revolutsioonäärid. Filmi esimeses stsenaariumis on muide palju luuletuste tsiteerimist. Küll tehakse seda eesti, küll vene keele loengul, isegi vangla seintele kraabitakse mässulisi ridu.

Suur eraldi seisev lõik on mitšuurinlaste tegevus ja võitlus loodusega. Filmi jõudis sellest õnneks siiski algselt planeeritust vähem. Algvariandis sümboliseerib tõelist nüüdisaja novaatorit Lembit Sarapuu. Sarapuu on näiteks teaduslikult ära tõestanud, et vili, mis on saadud kuivendatud soo pinnaselt, on mitu korda kvaliteetsem tavalisest. Naeratus huulil, jutustab Sarapuu meile sellest, kuidas talupojad ei suutnud uskuda, milliseid võimalusi annab soode kuivendamine.

Ülikooli botanikaaias on koos nii Aafrika kui ka põhjamaise päritoluga taimed. Botaanikaaias au ja uhkus on aga mingi toomminga-kase ristsugutis.

Ängistav on lugeda-tajuda tolleaegset suhtumist loodusesse, elukeskkonda. Loodus on vaenlane, kelle vastu tuleb võidelda, keda tuleb alistada, kelle ande me ei oota, vaid ise võtame, kui vaja. Iseloomulik on lause Struve puhul: "Need instrumendid on Struve unetute ööde tummad tunnustajad, kes lahendas nii mõnegi maailmaruumi "saladuse". Saladusi pole, ise teame, ise alistame. Suhtumine on ülimalt irooniline. Päevalilled ei sõltu meil mitte päikese "armust", ise sunnime neid kasvama,



"Taassündinud Kreenholm", 1952. Režissöör Aleksander Mandrõkin. Rõõmutu ja raske oli Maria Tahtarova elu kodanlikus Eestis. Alles Nõukogude ajal leidsid tema töö ja võimed täit hindamist. Narva töötajad avaldasid talle suurt usaldust, valides ta oma saadikuks NSVL Ülemnõukogusse. Suure armastusega kasvatab ta nüüd sadu noori, andes neile edasi oma rikkalikke kogemusi. Tema õpilane kommunistlik noor Vera Piraskova (pildil) on saanud juba kuulsaks ketrajaks.

ja tulevad palju paremad kui muidu. Trambime rõõmsalt lõõtsa ja lärmiga mööda metsa, sest meie oleme looduse kuningad.

Edasi: "... toimub järjekordne konsultatsioon marksistlik-leninistlik filosoofias. Sellist massilist huvi filosoofia vastu ei ole tundnud ükski eelnenuid sugupõlv." Pole ka ime. Vahva on esimeses variandis kirjeldatud lõik, kus eestlased koos oma vene vendadega vaatavad hardumusega puust uniasid ja muud sellist. Nende abil ajasime koos vürst Vjatškoga ära sakslastest barbarid!

Mis siin ikka, fakt on, et alates libretost on stsenaariumid, kaasa arvatud valmis film, siiski paremaks läinud. Kui libreto oli omalaadne utoopiline nägemus, mis ei jäänud fantaasia poolest alla näiteks "Star Warsile", siis valmis teos on isegi mingil määral tõsiselt võetav ajalooline dokument. Tõsiselt ei saa

võtta muidugi mingil juhul seda propagandat, kuid me võime ju saada umbeski aimu 1952. aasta olustikust, stiilist. Kuigi eesti kinominister Vladimir Riis kirjutas ilusa kirja NSVL Kinematograafiaministeeriumi Kroonika ja Dokumentaalfilmide Peavalitsuse ülemale Lebedevile, kus muu hulgas on öeldud, et "see ülikool on vanim Vene ülikoolidest" ja mainitud Pirogovi, Burdenkot, Baeri ja Lunini, ei avaldanud see loodetud mõju, film jäi üleliidulisele ekraanile siiski vastu võtmata. Kuid filmis oli tehtud kõik võimalik näitamaks Tartu Ülikooli tõelise vene ülikoolina, näiteks ripub seinal Gogoli pilt (nagu oleks Gogol olnud sügavalt seotud Tartu

tamine. Aga mis siin haliseda, rõõmsalt, laulu ja vennasvabariikide abiga ehitatakse Narva ja koos temaga manufaktuur uuesti üles. Muidugi suuremaks ja võimsamaks kui enne sõda.

Ja tulevadki mängu jälle sellele ajastule tüüpilised tegelased: kuulus ketraja, noor stahhaanovlane, vana revolutsioonitegelane, nüüd vanempraaker, vana töölisliikuja ja tütarlaps rõhutat maalt. Eeskujulik on kommunistliku noore Lunini kuju — alustas ta lihtsa käskjalana, nüüd on temast saanud ettevalmistustsehhi meister ja noorim ratsionalisaator.

Koreast on Eestisse sattunud Liidia



"Taassündinud Kreenholm". Stahhaanovliku liikumise ja novaatorluse eesotsas seisavad kommunistid. Automaatkudumistehhi parteigrupi koosolekul arutatakse uusi võimalusi tõsta toodangu kvaliteeti ja võetakse vastu otsus astuda ketrustsehhi sotsialistlikku võistlusse. See kommunistlik algatus leiab kogu kollektiivi palavat toetust.



"Taassündinud Kreenholm". Kreenholmi lastele ehitatud uus avar koolimaja. Kaunid lasteaiad. Kombinaadil on oma haigla. Kui vanasti lapse sünnid tekitas töölispererkonnale tõsist muret, siis nüüd on uue kreenholmilase ilmumine maailma rõõmsaks sündmuseks. Kangur-stahhaanovlase Maria Vinkova last, nagu kõiki Kreenholmi lapsi, ootab helege tulevik. Kreenholmi lasteaias võtavad teda vastu hoolitsevad käed. Astu julgelt, väike mees, emaliku hoole ja õrnusega ümbritseb sind kodumaa. Illustratsioonidena on kasutatud Eesti Filmiarhiivi fotosid.

Ülikooliga). Kõrva haavab ka filmi alguses kõlav: "Tundmatuse ni on muutunud Tartu, Nõukogude Eesti nüüidne oblastikeskus."

Teiseks vaadeldavaks filmiks on "Taassündinud Kreenholm". Jälle samad nipid, mis eelmiseski filmis: rahvariided, koolis seinal Lomonosovi pilt, üldine veneliku stiili surumine eesti keskkonda. Jälle on algstsenarium ülepaitsutatult emotsionaalne, täis kirgi ja võitlust.

"Linna polnud tegelikult olemas — hitlerlased olid muutnud Narva varemeks.

Tänavad täis rususid. Murdunud telefoni-postid. Varemete keskel seisab, nagu midagi otsides, naine kopsuga, tema kõrval kõhnuke tütarlaps, kes surub vastu rinda peatut mängukaru..." Ei ole vist mõtet norida nii häbematu ajaloovõltsimise kallal nagu Narva pommi-

Kim, kelle kodumaal määratsevad "ameerika imperialistid, külvates katku ja koolerat (!). Liidia on leidnud endale Kreenholmis teise kodu."

Töö käib kombinaadis nagu õlitatult. Kui kuskil on mingi väike viga, parandatakse see momentaanselt, igal pool käib üks suur kogemuste vahetamine ja ratsionaliseerimine. Ja kui ei tehta parajasti tööd, siis õpitakse õhtukoolis. "Ulkusega räägivad kreenholmilased: "Meie kombinaadis on kõik üliõpilased."" Üsna naljakalt kõlab lause: "Need tööliised on töötanud Kreenholmis ligi nelikümne aastat ja alles nõukogude võimu aastatel avanes võimalus tunda õppida masinat, millel nad töötavad." Kuidas nad sel juhul enne üldse tööd teha said?

Jälle parteikoosolekud, aplodeerimine, uendused. Jälle "endised": "kõrgi näoilmelega lihav mees", "rühm mustades ülikondades meli

istumas laisalt tugitoolides, piibud hambus, ja jälgimas põnevusega ruleti liikumist" — vastavalt siis parun ("endine peremees") või ameerika, inglise kapitalistid. Elu "enne" (poollagunenud barakid) ja elu "pärast" ("Ilusad tapeid. Laud raamatutega, diivan. Raadio juures istub õnnelik perekond ja kuulab raadioülekannet Moskva Suurest Teatrist"). Siit minnaksegi sujuvalt üle veel helgemasse tulevikku. "Mitte asjatult ei peetud lapse sündi töölisperekonnas vanasti õnnetuseks, sest see tähendas uut leiba küsivat suud. Kuid nüüd..." Ja vaataja näeb uhket sünnitushaiglat, mille vestibüülis tervitavad noort ema õnnelik isa, töökaaslased ja vana tööveteran. Stsenariumis ei jäeta järjekordselt rõhutamata: "Ükskõik kelleks sa saad, sind ootab ees kaunis tulevik." Filmis ongi näha lasteaed, ukse kohal uhke viisnurk, murul jooksmas õnnelikud ümarikud lapsukesed.

"Valitsuse poolt kinnitatud plaani kohaselt ehitatakse Narva palju uusi kauneid maju, rajatakse uusi parke ja tänavaid..."

Kõlab laul Kreenholmist, tema olevikust ja tulevikust.

[- - -]

Liituvad üha uued ja uued hääled.

Võidukas viis murrab endale tee läbi lahtiste akende välja, heliseb aias, kus jalutavad sajad kreenholmilased pidurõivais.

Holmal laul kose kohinaga võidu.

Lendab läbi pargi, kus puude all elektritulede valguses seisab Suure Stalini kuju. Õitsevad lilled ja sädeleb purskkaev." Jne.

Kes oli üldse stsenariumi autor Mai Talvest? Tegemist oli endise raamatupidajaga, kes aja jooksul jõudis saada Tallinna TSN TK saadikuks, Kirjanike Liidu ametiühingukomitee esimeheks ja kelle lühinäidendeid on tõlgitud isegi lesgiini, tšuvaši, hiina ja jaapani keelde. Mujal oligi ta teostel suurem edu kui kodumaal.

Vladimir Riis hindas filmi hindele "hea". Ainsa suure veana leidis ta, et filmis pole piisavalt kajastamist leidnud Kreenholmi revolutsiooniline minevik, 1872. aastal toimunud streik, mis "kõmas üle kogu Venemaa" ja millele olevatki film õieti pühendatud.

Moskva ei lasknud ka seda filmi üleliidulisele ekraanile, kuid seekord on teada ametlik põhjendus. Lebedevi sõnul pole film omanäoline ning tal puudub sügavus, mille tagajärjeks on kunstiline nõrkus. Samuti ei tule antud filmi puhul kasuks püüd edastada lühikese aja jooksul palju informatsiooni. Operaatori töö olevat nõrk. Ilmselt oli tal õigus.

Mis siis ikka, kordan — nende filmide nägemine on õpetlik kogemus. Nüüd tean, et hädaga võib dokumentaalfilmi stsenariumi kirjutada nii: "...seisab umbes seitsmeteistkümne aastane tütarlaps, talle läheneb umbes kolmeteistkümne aastane vanem naine, hea kui oleks vaatajale eelnevalt tuttav (tegelased leiame filmimise käigus)." Alati on olemas mingid skeemid, kuhu annab sobitada mingi süžee. Nagu paneelmaja valmib plokkidest. Ainult tulemus on üldjuhul kehv, sest keskmisest algmaterjalist saame keskmise, kui mitte halva toote.

KRISTIINA DAVIDJANTS on sündinud 9. detsembril 1974 Aserbaidžaanis. Lõpetanud 1993 Gustav Adolfi Gümnaasiumi ja õpib praegu Tallinna Pedagoogika-ülikooli kultuuriteaduskonna filmi ja video eriala I kursusel. Käesoleva artikli valmimisel oli tööjuhendajaks filmiajaloolane Veste Paas.

"TARTU RIIKLIK ÜLIKOOL". Stsenarist Aleksander Vassiljev, režissöör Nikolai Dolinski, operaator Vladimir Parvel, helioperaatorid Harald Läänemets ja Eero Sepling. 35 mm, 521,2 m (19 min 10 s), mustvalge. Tallinna Kinostudio, 1952.

"TAASSÜNDINUD KREENHOLM". Stsenarist Mai Talvest, režissöör Aleksander Mandrökin, operaator A. Nikiforov, helioperaator Harald Läänemets. 35 mm, 299,2 m (10 min 10 s), mustvalge. Tallinna Kinostudio, juuni 1952.

LIBISEMISEST, MITTE VENELASTEST

"IMET PÜÜDMAS". Käsikiri ja režii: Hans Roosipuu ja Enn Säde, pilt: Hans Roosipuu ja Arvo Vilu, heli: Enn Säde, Ivo Felt ja Koit Pärna, muusika: Arvo Valkonen, montaaž: Enn Säde, negatiivi montaaž: Agne Sander, värvimääramine: L. Karjalainen ja C. Heimberg, produtsendid Reet Sokmann ja Mati Sepping. Filmis on kasutatud löike "Tallinnfilm" dokfilmist "Otsin luiteid" (1972), tänatakse: EV Kultuuriministeerium, Eesti Kultuurkapital, Tartu Linnavalitsus, "Tallink", Jaan Tätte, Ülle Viinapuu ja Juhani Eskelinen. 16 mm, 45 min, värviline. © "Faama Film" ja ETV, "Eesti Telefilm", 1996.

"KEISRILÕIGE". Käsikiri ja teostus: Mati Põldre, pilt: Herkki Sulane, assistent Külli Austrin, monteerijad Kadri Kanter ja Hendrik Reinla, helioperaator Mati Jaska, toimetaja Aare Tiisväli, tootmisjuht Maie Kerma, tootja Reet Sokmann, teksti loeb Rein Oja. Filmis on kasutatud Reija Nikkilä ja Kari Ahola poolt 1991. aasta augustis Moskvas filmitud materjale ning Eesti Televisiooni, Yleisradio, "Tallinnfilm", Tuglase Seltsi, "Eesti Video", perekond Jaaniski, Enn Nõu, Eesti raadio ja ETA video-, filmi-, fono- ja fotoarhiivi materjale. Filmis kõlab Edvard Griegi ja Heino Elleri muusika, filmitekstis on kasutatud mõtteid Oskar Loo-ritsa raamatust "Eestluse elujõud". Tänatakse: EV Välisministeerium, Urpo Pääkönen, Jyri Lehtineniemi ja Seppo Suhonen. Video Beta SP, eestikeelse variandi kestus 52 min, inglisekeelsel 44 min 52 s, värviline. © ETV, "Eesti Telefilm", 1996.

"PROTOKOLL". Stsenarium ja režii: Valentin Kuik, pilt: Arko Okk, montaaž: Kaie-Ene Rääk, heli: Vambola Vällik, tootmine: Maie Kerma ja Reet Sokmann, flöödil mängib Irina Koroljova, tänatakse kaitseväge orkestrit. 16 mm, 15 min, värviline. © ETV, "Eesti Telefilm", 1996.

Et toimetus minult nende kolme dokumentaalfilmi arvustust palus, on ilmselt tingitud asjaolust, et kõigis kolmes on rohkem või vähem näidatud okupatsiooni tulemusena Eestisse tekkinud venekeelset elanikkonda. Et olen isegi Vene välisteenistusele tundud ohtliku natsionalistina, kellele viisat ei tohi anda, oodati ilmselt intrigeerivat arvustust. Paraku olen sunnitud valmistama toimetusele pettumuse ja kirjutama rohkem libisemisest kui venelastest, sest muuks ei anna filmid lihtsalt alust.

Hans Roosipuu ja Enn Säde näitavad oma filmis "Imet püüdmas" libisemist Soomes, libisemist Itaalias, libisemist veel kuskil, aga kus, ei mäleta. Paar korda on juttu ka suusamääretest, korra sellest, et ennäe,



"Imet püüdmas", 1996. Režissöörid Hans Roosipuu ja Enn Säde. Isa Anatoli Šmigun ja ema Rutt Šmigun (varem Rehemaa) Soomes "Levi" suusakeskuses novembris 1995.

itaallased tunnevad murdmaasuusatamise vastu rohkem huvi kui eestlased. Ometi oleks olnud näiteks huvitav vaadata, kuidas Anatoli Šmigun, venekeelne eestimaalane, Soomes meie hõimuvendadega suhtleb. Filmis on küll juttu Šmigunide perest, aga jällegi läheb kõik kuidagi rabadalt, ilmselt keeleprobleemide tõttu; ei saavutata kontakti ja

mitmes mõttes huvitav perekond vaatajale ei avane. Poole filmi pealt läheb natuke põnevamaks: Anatoli ei saa sõita Kristina ja Katriniga võistlustele mingi bürookraatliku jama pärast. Ning jälle jääb segaseks, mis jama see on, kes peaks Anatoli asju ajama, et ta eriliste teenete eest kodakondsuse saaks, ja miks neid asju ei aeta. Selge, et kui kellelegi tahetakse anda kodakondsust eriliste teenete eest, siis oleks ebaviisakas teenekat isikut ametnikele oma teeneid tõestama saata. Kuid sellest on juttu vaid Šmigunide perega; spordiametnikke, kelle asi see oleks olnud, ei tülitata ega intervjuerita. Võib-olla sellepä-

(1988/89). Paraku on Põldre nüüd kaotanud käsitletavad sündmused oma haardest. "Laullev revolutsioon" toimus siinsamas Eestis. Kuigi käidi Moskvast parteikongressil, Gorbatšovi juures "vaibal" pärast "suveräänsusdeklaratsiooni" jne, polnud neil käikudel mingeid konkreetseid tulemusi. Eesti iseseisvuse ja diplomaatiliste suhete taastamine välisriikidega oli palju keerulisem protsess, mis hõlmas tuliseid vaidlusi ja kõigi aegade kompromissi ülemnõukogus ja diplomaatilist tegevust (mitte üksi Helsingis). Ning tagatipuks sai kogu see protsess alata ainult väliste sündmuste mõjul. Kui "laulvast revolutsioo-



"Imet püüdmas". Noorem õde Katrin ja Kristina Šmigun Austrias Ramsaus septembris 1995. Enn Sæde fotod



"Keisrilõige", 1996. Režissöör Mati Põldre. Mesinik ja eraettevõtja Tarmo abiellus Siiriga augustis 1991, filmi tegemise ajal sündis neil teine laps.

Herkki Sulase foto

rast, et neid polnud juhtumisi Itaalias ja Soomes kaasas. Ja nii libisetakse ka sellest teemast üle probleemi avamata. Jääb ainult mulje, et kuidagi on kellelegi liiga tehtud. Sellisena on teema käsitus arusaadav ainult Vene propagandale: teadagi, jälle ahistavad. Ometi — probleem ju on. Ning on teisigi probleeme, millest filmis kergelt üle libisetakse: sport kui suurtööstus, vanemate eneseteostus laste kaudu jne, jne. Rääkimata mahamagatud võimalustest. Näiteks oleks võinud huvi tunda sellegi vastu, miks ja kuidas tüdrukud kakskeelsed pole, vaid räägivad vene keelt aktsendiga. Ning hoolimata paarist meisterlikult filmitud võistlusepisoodist jääb film liiga pikaks ja igavaks. Ning mis olulisim — probleemidest filmis räägitakse, neid ei näidata. Nii jäävadki jutt ja pilt kuidagi eraldi, film muutub tihti kuuldemänguks välismaa vaadete taustal.

Mati Põldre "Keisrilõige" näib olevat järg filmile "Kas oskame hoida ühte"

nist" oli tõepoolest võimalik teha head filmi Edgar Savisaare ja Marju Lauristini tegevust dokumenteerides, siis Eesti iseseisvuse taastamise iseloomustus ainult Heinz Valgu suu läbi jääb paratamatult ühekülgseks. Ilmselt seetõttu on autor toonud juurde ühe perekonna loo, kellel olid samal putšipäeval, mil ülemnõukogu Eesti iseseisvuse taastatuks kuulutas, pulmad. Samast leidis ta ka keisrilõike kujundi. Allakirjutanule, kes usub siamaani, et 1991. aastal ei olnud tegemist uue riigi sünniga, oleks vastuvõetavam näiteks Punamütsikese-kujund, kelle jahimehed elusalt ja tervelt halli hundi kõhust välja lõikavad.

Paraku jäävad mõlemad liinid filmis eraldi, seostamata. Tulevase pere meespool oli Soomes, pruut tuli Moskvast. Neis paigus toimunud oli tunduvalt suurem kaal kui Eesti sündmustel ja seda näidatakse ka filmis, kuid edasises jäävad lood kuidagi harali, teisalt ei sünni ka mingit kontrasti ega vastandust.

Muidugi, mingit osa vaba Eesti arengust pereloo puhul näidata on õnnestunud, samuti mõnd probleemijuppi, mõnd suhtumisfragmenti Eesti iseseisvusse ja sõltuvusse Soomes, kuid see oleks juba mõne teise filmi teema, nagu ka Eesti NATOSse astumine, millest vihjamisi juttu. Ka "suur plaan", sündmused Moskvast, Toompeal ja mujal on kuidagi juhuslikult ja seostamata-mõtestamata esitatud. Toompeal näidatakse ainult suurt istungite-saali, kui tegelikult kogu töö toimus enne ju kuluaarides. Loomulik, et seda ei filmitud, kuid intervjuusid oleks ikkagi saanud võtta, nagu ohtralt Soomes on tehtud. Moskva

gija Ira ühe päeva protokoll. Pealkirjal on veel teisigi tähendusi: viidatakse diplomaatilisele protokollile, mille pärast Ira peab õppima Jaapani hümni ning Eesti riigi nimel presidendilossi ees külmetama. Filmis on huvitavalt vaheldatud-vastandatud intiimset—avalikku: hommikune ärkamine — buss — proov (mis intiimsena vastandub avalikule kontserdile) — protokolliline esinemine. Filmis on läbivaid kujundeid, nagu valged kindad, protokollilised, kuid tarbetud (külm hakkab ikkagi!), kontraste (venelane Eesti kaitseväge mundris Jaapani hümni mängimas) ja ilus-igatsev lõpp: väsinud muusikajungler



"Protokoll", 1996. Režissöör Valentin Kuik.
Ira mängib flööti kaitseväge orkestris
Tema Ekssellents proua Jaapani suursaadiku auks.



"Protokoll". Pärast väsitavat päeva...
Arko Okki fotod

sündmuste kaadrid on suurel määral juhuslikud. Võib-olla segas niisugust lähenemist parteiline suunitlus: tegelastena esinevad filmis poliitilistest kujudest ainult rahvarindelased ja Edgar Savisaare valitsuse liikmed, pluss Arnold Rüütel, nn rahvusradikaale ei näidata. Nii ei saagi ju rääkida ülemnõukogu ja Eesti Komitee kokkuleppest.

Et olen näinud filmi ingliskeelset varianti, siis kipun hindama seda välispropaganda vahendina. Võib-olla ongi välismaa vaatajale meie poliitilise iseseisvuse taastamise finessid arusaamatud, kuid siis oleks olnud ju võimalik rõhuda suurtele globaalsetele kujunditele ning koguda tõepoolest relevantset materjali, mitte tegelda niisuguste detailidega nagu teletorni "vabastamine", mida näidati küll Põldrele omases kergelt ironilises võtmes, kuid mis sellest hoolimata või just seetõttu jäi küllaltki segaseks.

Valentin Kuigi "Protokoll" kujutab enesest mingis muusikakoolis õppiva flöödimän-

pärast rasket päeva, kindad kuivamas, televiisorist tõelist muusikat nautimas. Kuid ikkagi ei täida see kogu filmi, mis oleks võinud veidi lühem olla.

Kõigi kolme filmi puhul ("Protokoll"i puhul vähem) tekib küsimus, millest on film, kas spordi ilust, kodakondsusprobleemidest, eneseteostusest ("Imetabamas"), kas Eesti (taas)iseseisvumisest, poliitikast, Savisaare ja tema valitsuse tegemistest, eesti rahvast kui väikesest mesilasest, kes teeb usinalt tööd iga võimu all, või millestki muust ("Keisrilõige"). Meenub vana hea sovetiaeg, mil oli ka dokumentaalfilmidele kohustuslikus korras "ette nähtud" stsenaarium. See sundis filmitegijaid järele mõtlemata enne filmimise algust, millest, kuidas ja milleks nad filmi teha tahavad. Siin arvustatavad filmid näivad olevat tehtud teise malli järgi: algul filmime, siis aga vaatame, mis välja tuleb. Muidugi on ka võimalik saavutada head tulemust, kui idee selgub alles montaažilaual, kuid sel puhul kipuvad õnnestumised harvemad olema ning tulevad ette enamasti lühižanris.

Teine ühisnimetaja kolmele filmile on väljavenitatus ning jälle tuleb igatsus "Sve-ma" (Šostka sõjatehase) tselluloidlindi järele, mida omal ajal limiteeritult jagati. See sundis filmiajaga kokkuhoidlik olema. Siiski tahaks meelde tuletada: sellele lisaks, et videolint on odav, saab teda ka korduvalt kasutada. Kui teha filmi kontsentreeritumalt, saab lõppvariandist välja jäetud võtted kustutada ning linti kasutada uute, geniaalsemate võtete tegemiseks.

Vägisi tuleb meelde õpetaja Lauri nõu-
anne Tootsile: kui kahte rehkendust ei jõua
teha, tee üks. Kummalisel kombel on tahatud
filmidesse panna liiga palju, nii ei jõuta ühegi
probleemiga korralikult tegelda ning film
muutub libisevaks, venivaks ja igavaks. See
ei saa ju ometi eesmärk olla. Tahaks loota, et
praegusel postmodernistlikul ajastulgi nõuab
kunst kunstnikult ensedistsipliini ja mõtte-
tööd, püüet saavutada maksimaalselt hea
tulemus, mitte maksimaalselt võtete ajal ringi
sõita. Kolmest filmist meeldis mulle küll
kõige rohkem "Protokoll", mille tegemiseks
ei pidanud isegi Helsingisse sõitma.



PEETER TOOMING

1. VI 1939 — 17. V 1997

*Fotograaf on ühes isikus nii tehniline
töötaja kui looja ning mõlemaid
ülesandeid hästi täita on võimalik vaid
siis, kui mees on tugev mõlemana.
Olulisim on aga fotograafi töös
režissöörlik pool, läbimõeldus
ja -tunnetatus on eeltingimuseks
hea foto sünnile. [- - -]
Kino on mu töö ja foto on mu
armastus!*

*Artiklist "Kes on fotograaf?" (1977)
ja intervjuaust "Mees teeb, mis mees
tahab", "Õhtuleht" 6. II 1996.*

SETU ITKUPULMAD

Setu traditsiooniline pulm, mida setu külates peeti kuni 1950. aastateni, kuulus itkupulmade hulka. Pulmas ja pulmaeelsel ajal esitati kümneid itke nii sugulastele kui naabritele. Peamiseks itkejaks oli mörjsja ise. Kui mörjsja ei osanud või ei suutnud ise itkeda, võis itkusõnu tema nimel öelda mõni vanem naine, kes itkemise ajal seisis tema selja taga. Setu mörjsja mõlemal käel seisis alati 1—2 tüdrukut, kes laulsid temaga kaasa. Ka mörjsja sõbratar võis olla itkusõnade ütleja.

Setu mörjsaitkud on vormilt eeslaulja ja koori vaheldudes esitatavad laulud. Mörjsja-itkus laulab eesütleja värsshaaval sõnu, mida koor mitmehäälselt kordab. Esitusviisi põhjal sarnaneb mörjsaitk seega setu traditsioonilise koorilauluga ja erineb surnule itketud soolokitkust. Mörjsaitkude esitusse kuulus pidev kummardamine itketava ees, mis vaheldus mahaheitmistega itketava jalge ette.

Mörjsaitkudel oli nii sotsiaalseid, religioosset kui ka majanduslikke funktsioone. Itkemisoskus andis tunnistust neiu füüsilisest, intellektuaalsest ja sotsiaalsest sobivusest täiskasvanute hulka. Itkemine pulmaeelsel perioodil ja pulmas valmistis neiu psüühiliselt ette isakodunt lahkumiseks ja minekuks teise perekonda ning uude sotsiaalsesse staatusesse. Itkusõnade kaudu selgitas mörjsja kuulajatele oma muutuvaid suhteid perekonnaliikmetega ja ka teiste külaelanikega. Itkemine vormis nii neiu isiksust kui ka tema edasist elukäiku, mis omakorda mõjutas kogu sugukonna elukorraldust ja järgmise sugupõlve saatust. Itkemine oli seoses setude usuliste kujutelmadega. Itkudel oli tõrjemaagiline ülesanne, sellega kaasnes ka sigivusmaagia. Mörjsja itkemisi saatis ka annete ja raha kogumine mörjsjale.

LÄHTEMATERJAL

Setu rahvalaulude kogumistöö perioodil on vana pulmakombestik hakanud taanduma. Esimesed kogujad said veel ise osaleda itkupulmas, hilisemad on aga üles kirjutanud vaid meenutusi pulmas itketust. Kui surnuitke ei peeta soovitavaks laulda ilma konkreetse põhjusega, siis mörjsaitke laulavad naised meelsasti ka väljaspool tavandilist

keskkonda. Tänapäevaks on litereeritud ligikaudu 3500 ja salvestatud 120 mörjsaitku, kusjuures mörjsaitkude hulk rahvaluulearhiivides suureneb praegugi iga aastaga.

Vanema generatsiooni naiste hulgas leidub veel neid, kes on ise kummardamas käinud ja mörjsaitke esitanud. See tähendab, et nad on tsiviilseaduslikule abielu registreerimisele ja kiriklikule laulatusele lisaks läbi teinud ka vanapärased itkupulmad. Vanas eas mörjsaitke lauldes meenutavad nad oma nooruspäevi või kasutavad mörjsaitku vormi kaasaegsetel teemadel improviseerimisel. Ühiskonnas toimunud suured muudatused on muutnud itkud pulmarituaalis kasutus- kõlbmatuks, sest itkemine ja muu traditsiooniline kombestik ei vasta enam inimeste ettekujutusele abielumisest ja abielust. Üksikisiku tasandil võib mõistete süsteemi muutus viia neuroosi või indiviidi kokkuvõrsemiseni, kuid ühiskonnas ilmneb see tugeva vaimse murranguna. "Nõndanimetatud kultuurirevolutsioonid ongi püüdlused muuta mõistete süsteemi." (Allardt, 1985, 34)

Setu pulmaaitkude kogumine ja uurimine toob esile külaühiskonna lagunemisega kaasnenud kultuurimuutuse, mis on mõnevõrra dokumenteeritud folkloristide töodes. 1996. aasta suvel lavastati Meremäe vallas terve pulmaetendus, et anda filmitegijatele võimalus jäädvustada vanu setu pulmakombeid.

Suure osa setu mörjsaitku sõnadest on üles kirjutanud kirikuõpetaja ja rahvaluuleteadlane Jakob Hurt oma korrespondentide ja sugulaste kaasabil XIX sajandi lõpul [Eesti Rahvaluule Arhiiv (ERA), Hurda kogu]. Et setude hulgas oli kirjaoskuse vähene, olid üleskirjutajad valdavalt eesti haritlased. Erandiks oli setu päritolu Petseri kloostrimunk Arkadi, kes 1887. aasta paiku kirjutas rahvalaule üles slaavi tähtedega. Esimesed kuus setu pulmaaitku kirjutas üles Vastseliina kirikuõpetaja G. Masing 1869. aastal. Järgnesid kirjamees Victor Stein, Jakob Hurda sugulased Joosep ja Johan Hurt, Rāpina kihelkonna taluperemees Jakob Jagomann, luuletaja Elise Aun, Vastseliina kihelkonna mehed Heinrich Prants, Jaan Sandra ja Jaan Fluss. Setu mörjsaitke kirjutas setu päritolu teenijatüdrukult üles Viljandimaa talumees Märt Evert (Pino, Sarv, 1981, 1, 8).

Kogutud mörjsaitkudest on 185 (neist 94 Jakob Hurda enese üleskirjutust) avaldatud koguteose "Setukeste laule" II osas (Hurt, 1905, 527—710), 47 itku esitaja on üles märkimata, ülejäänud

materjal on kogutud 14 esitaja käest (Miku Od'e 27, Juuli Pille 25, Parasko Ignatsi naine, Hemmo, Ivani naine ja Us'ti 17, Martini I'ro 13, Darja Petrovna 9, Oka 4, Vasila Taarka ja Mieksi Ogask 3, Teaste Saava, Or'ti Kul'lo ja Ulaskova Nasta 2, Maarja 1). Materjal on pärit Setumaa 15 külast.

Esimesed mörjsaitkude noodistused pärinevad soome folkloristi Aksel August Borenius-Lähteenkorva sulest 1877. aastal, kuid on jäänud käsikirja. Armas Otto Väisänen kogus rahvaluulet setu külates kuuel suvel vahemikus 1912—1924. Heli-



Mörjsja lahkub *truuskaga* kodutalust.

salvestustele lisaks on ta pannud kirja tähelepakanekuid itkemise traditsioonist ning teinud itkemisest fotosid. Väisäni materjalidest on osa avaldatud tema uurimuses "Setumaa" (Väisänen, 1921). Väisänen fonografeeris ja noodistas Setumaa ligikaudu 50 mörjsaitku, millest osa on hävinud, säilinute tehniline kvaliteet ei võimalda aga itke põhjalikumalt uurida. Noodistused on suures osas jäänud käsikirja ega ole hiljem läbi töötatud. Herbert Tampere on kogumiku "Eesti rahvalaule viisidega" II köites avaldanud 4 mörjsaitku Väisäni materjalide hulgast (Tampere, 1960).

Setu mörjsaitkude sõnu kirjutasid 1920. aastate teisel poolel ja 1930. aastate algul hulgaliselt üles Samuel Sommer ja selleks ajaks kirjaoskuse omandanud setu noored Piirimaade Seltsist (ERA, Sommeri käsikirjaline kogu).

1937. aastal tehti Tallinnas Riigi Ringhäälingu studios esimene mörjsaitku plaadistus, mis on ka trükiti avaldatud (Tampere, 1960, 384). Pärast pikemat vaheaega algasid setu mörjsaitkude helilindistused Setumaa 1959. aastal, kuid tolleaegsete kaasaskantavate magnetofonide töö tulemused ei võimaldanud saada rahuldavat kvaliteeti. Alles

1970. aastal salvestasid Tartu ülikooli õppejõud Udo Kolk ja helilooja Veljo Tormis kaks mörjsaitku suhteliselt heal tasemel. Samal aastal alustas Setumaa tööd Tartu Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakond. Aastail 1970—1973 lindistas Herbert Tampere 11, tema kaastöölised Ingrid Rüütel ja Kristi Salve kokku 25 mörjsaitku. Mörjsaitke on salvestanud veel Tallinna Konservatooriumi üliõpilane Inna Tobler, etnograaf Igor Tõnurist, rahvalauluansambli "Hellerõ" liikmed Viktor Danilov ja Mikk Sarv, Eesti Keele ja Kirjanduse Instituudi uurija Eha Viluolja ja teised. Eriti rikkalik oli rahvalaule, sealhulgas mörjsaitkude saak 1972. ja 1973. aasta suvel, mil Setumaa töötas Eesti Raadio helisalvestusbuss koos helirežissöör Jaan Sarvega. 1980. aastail salvestasid setu itke, sealhulgas 21 mörjsaitku, Vaike Sarv ja Oie Sarv.

Setu 80 mörjsaitku, mis olid 1980. aastaks normaalses kvaliteedis salvestatud ja leidnud oma koha Tartu Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonna (RKM) heliarhiivis, on algselt litereerinud ja noodistanud Vaike Sarv (Sarv, 1986). Tallinna Pedagoogikaukooli kultuuriteooria ja -ajaloo õppetooli lõputöös on Oie Sarv need täpsustatult ja kommenteeritult avalikkuse ette toonud (Oie Sarv, 1993). Nende mörjsaitkude 47 esitajat on sündinud aastail 1877—1934 ning itkud on pärit Setumaa eri nurkadest: Mäe, Järvesuu, Meremäe, Misso, Petseri ja Vilo valla 34 külast.

Itku adressaadid

Eesti Rahvaluule Arhiivi kartoteegi põhjal (1869—1976) on setu mörjsjad itkenud ligemale 3000 itkus kokku 77 erinevale isikule. 36 neist olid mehed (isa, vend, onu, lell, tädimees jt) ja 41 naised (ema, ristiema, õde, vennanaine, tädi, lellanaine jt). Kõige rohkem (40% koguhulgast) leidub itke külupoisile, kellega mörjsja tundis end olevat seotud, kuid kellest mingil põhjusel ei tulnud talle abielumeest. Itke õele on 15%, ristiemale 9%, isale ja emale on kummalegi 4%. Teiste osa on väiksem.

"Setukeste lauludes" on avaldatud itke 80 adressaadile, kusjuures Jakob Hurt on eraldanud eri isikute alla ka sama isiku erinevad esinemisvormid: isa ja surnud isa; lell, kes elab isamajas, ja lell, kes elab eraldi; armas, rikas, ilus ja tark poiss; endine armastaja ja neu ärapõlgaja jne. Itkusalvestustest (1937—1980) põhjal tehtud 80 litereeringus on adressaate kõigest 9. Põhjus on eeskätt itkutraditsiooni nõrgenemises, mistõttu itkud kaugematele sugulastele on kõrvale jäänud. Salvestustes leidub 24 itku emale, 17 itku külupoisile, 8 itku vennale ja 1—2 itku ristiemale, õele, sõbratarile, tädile, isale ja hõimule. Samuti pole hilisemad kogujad laulikuid Jakob Hurda kombel sihipäraselt küsitlenud. Näiteks kirjutab Hurt 1903. aastal "Setukeste laulude" koostamistöö käigus Miku Od'elt üles 27 mörjsaitku, sealhulgas 12 haruldast, kosilase sugulastele itketud mörjsaitku.

Usuline traditsioon

Traditsiooniline pulmakombestik pole mitte juhuslikult kujunenud tegevuste rida, vaid selle aluseks on usulised kujutelmad. On võimalik, et pulmades imiteeritakse pühade esivanemate või jumalate esiaegadel toimunud tegusid (Eliade, 1992, 29). Pulmad on olnud seega sakraalne aeg, milles korraldatud rituaalide kaudu võib inimene saada osa üleloomuliku olendi elust. Pulmade kaudu on inimene pöördunud tagasi maailma loomise müütilisse aega ning korranud selles toimunud sündmusi. Mircea Eliade on väitnud, et kõigepealt kujunes välja rituaal ja alles selle põhjal müüt, mis rituaali seletab. Ometi põhinevad rituaalid pühadel toimingutel, mis eeldavad usku absoluutse, üleloomuliku tõe olemasolusse.

Usulised kujutelmad, millele ehitati üles setu pulmad, pole aegade jooksul püsivad muutumatuna. Premissid, mille najal kujunes välja tegelikkuse tõlgendamine ja uute otsuste tegemine, on seotud kogu ühiskonna arenguga. Sugukonna pulmad tekkisid jahimaadel ringi liikuvate inimeste keskkonnas, mille vaimset elu juhtisid šamaanid või teadjad. Talupojapulmas muutus oluliseks püsipõllundusega seostuv maomand, mida valitses perekonna pea. Külapulmas tõusis esikohale teatud piirkonnas elav ühiskond, mida oli vorminud kristlik kirik (Sarmela, 1994, 63). Püsivad eelotsustused muutusid koos usulise traditsiooniga ning selle jäljed on nähtavad nii pulmakombestikus kui mõrsjaitkudes.

Usuline traditsioon on dünaamiline vaimne keskus, mis reguleerib inimeste usulist käitumist (Honko, 1969, 107). Usuline traditsioon koosneb usulistest kujutelmadest, mis on saanud verbaalse, visuaalse, muusikalise või muu vormi ning kannab kindlaid mõisteid. Kujutelmade põhjal loodud tõekspidamised aktualiseeruvad usulise käitumise kaudu. Elu käigus õpib inimene tundma oma ühiskonna väärtuste süsteeme ning ka norme, mis seda üleval hoiavad.

On loomulik, et mõned inimesed tundsid ühiselu reegleid ja nende tagamaid paremini kui teised. Ka setu külas leidsid omad teadjad (arstid, nõiad, itkejad jne), kes olid õppimises andekamad või said parema hariduse. Pulmas olid teadja osas peigmehe poolt pulmainsa (*truuska*), mõrsja poolt vanem abielunaine (ristiema, tädi) ja selle mees (vakavanem). Pulmalaulikud, nii kaasikud kui vakanaised, tundsid põhjalikult pulma-

kombestikku. Pulmalauludes suunasid teadjad pulmaliste tegevust ja mõtlemist läbi kõikide pulma etappide ja esitasid käitumishendi nii kosilasele kui mõrsjale kogu eluks. Abiliste osas olid ka peiupoisid ja mõrsja sõbratarid, vakapoiss ja mõrsja noorem vend, kes oli kutsariks. (Tampere 1960, 192) Pulmavanemate osa eeldas sõnamaagia tundmist, mida rakendati pulma kriitilistes osades. Tõrje- ja sigivusrituaalid, mida sooritati nii esemete, sõnade kui liikumiste abil, kuulusid samuti teadjate ülesannete hulka.

Siirderituaal ja itkud

Pulm on ühiskonna sotsiaalse elu koostisosa. Arnold van Gennep käsitles esimesena inimese elukäiku kui sotsiaalset seisundite ketti, kuhu kuuluvad ka sünd, surm ja pulm (van Gennep, 1960). Inimese sotsiaalne staatus muutub ühest olukorrast teise üleminekul järsult. Ta peab millestki loobuma ja sobituma uue olukorraga ning see muudab ka teda ümbritsevate inimeste seisundit. Varasemates ühiskondades on selliseid üleminekuid peetud tähendusrikkaks ja ühtlasi ohtlikuks. Üleminekuid on hakatud käsitlema kui sakraalseid toiminguid ning nende ümber on kujunenud terve rituaal. Sel viisil on muudatus viidud sotsiaalse kontrolli alla ja antud talle seaduspärane vorm. "Üleminekurituaalid on traditsioonilised, ühiskonna poolt organiseeritud tegevused, mille käigus üksikisik viiakse ühest staatusest teise." (Honko, 1964, 8).

Üleminekurituaalides leidis van Gennep püsiva 3-osalise struktuuri, mis tuleb esile ka pulmade käigus.

1. Irrutamise perioodil tuuakse neiu välja oma pere ja sõbrataride keskel ning katkestatakse vähehaaval tema vanad sotsiaalsed sidemed. Neiu viiakse üle mõrsja staatusesse ja selle protsessiga kaasneb ka itkemine.

2. Marginaalsel perioodil on mõrsja oma sotsiaalselt staatusest surnud. Ühest elukohast teise üleviimise ajal on mõrsja kergesti haavatav ja vajab teda ümbritsevatelt inimestelt kaitset.

3. Liitumise osas ühendatakse mõrsja uue suguvõsa ja asupaigaga ning temast saab noorik mehe perekonnas.

Mõrsjaitk on siirderituaali koostisosa, mis on vahetult seotud mõrsja irrumise perioodiga. Mõrsjaitke on esitatud ainult mõrsja kodus ja mõrsja suguvõsa keskel. Pulmade edasises käigus enam ei itketud, vaid pulmad jätkusid laulu, tantsu, mängude ja pillimuusikaga.

Pulmarituaali, mis sisaldab mõrsjaitke, on nimetatud itkupulmadeks (Sarmela, 1981)

Eesti muudes piirkondades on tuntud laulupulmi, kus esikohal on liitumisrituaalid kosilase suguvõsaga ja sellega seotud pulmalaulud. Setu itkupulmas on mõrjsa lahkumine isakodunt esile toodud paljude itkude kaudu ja rõõmurikas liitumine mehekoduga on tasakaalustatud itkudes väljendatud kurbuse kaudu. Itkupulmi pole peetud otseselt laulupulmade vastandiks, pigem on itkupulm laulupulmade üks osa (Nenola, 1981, 59). Viena Karjalas on laulupulmadega seostatud pulmade seda osa, mis on seotud peigmehe ja tema hõimlastega. Mõrjsa ja tema naissoost sugulastega on seotud aga itkud ja itkemine. Itkud juhatavad mõrjsat sügavate tunnete kaudu samm-sammult välja omast perest ja hõimust ning suunavad teda uue hõimu ja uue rolli poole (Konkka, 1985, 116).

Ühenduses üleminekurituaaliga pulmas aktualiseeruvad ka teised üleminekurituaalid. Eeskätt keruvad esile kontaktid surnud esivanematega, keda usutakse osalevat pulmas. "Sugukondliku korra tingimustes pidas sugukond oma liikmete eest hoolt ka pärast surma. Üksikisik vastutas omakorda sugukonna ja esivanemate ees. Usuti, et esivanemad valvavad pidevalt elavaid ja mõjutavad nende elu." (Sarmela, 1984, 212) Kui mõrjsal oli üks või teine vanematest surnud, käis ta kõigepealt kääpal neid pulma kutsumas. Peeti ka võimalikuks, et noorema tütre pulmade ajaks tuleb surnud ema vanema tütre majja. Sel puhul tuli jätta uks lahti ja akent kattev laud praokile (Hurt, 1905, 578). Teispoolsetes suheldes tuli aga kinni pidada ettevaatusabinõudest, sest surnut kardeti tegelikult koju tulevat.

Staatuste hierarhia ümberjagamine pulmas

Traditsioonilise külaühiskonna struktuuri hakati lähemalt uurima 1930. aastate teisel poolel, kui sotsiaalpsühholoogias ja kultuuriantropoloogias mindi üle uutele seletusmodelitele ühiskonna, üksikisiku ja kultuuri käsitlemisel. Kasutusele võeti kategooriad staatus ja roll. Selle paradigma kohaselt koosneb ühiskond staatuste hierarhiast, mida täidavad üksikisikud. Ühe isiku sotsiaalne positsioon teistega võrreldes avaldub tema staatuses. Inimesed vahelduvad, kuid staatuste hierarhia jääb — vastasel korral ühiskond laguneb.

Sotsiaalne staatus avaldub rollide kaudu, roll on staatuse dünaamiline aspekt. Teatud rolli täitmiseks peab üksikisik õppima tegutsema selliselt, et ta täidaks ühiskonna teiste liikmete rolliootused ja saavutaks sedakaudu oodatavaid tulemusi. Sotsiaalne roll on seega käitumismudel, mis on seotud

indiviidi positsiooniga ühes või teises grupis. Rolli tulemuslikuks täitmiseks peab inimene teatud ajavahemikuks rolli tegelasega avalikkuse ees samastama ja suutma sisse elada ka vastaspoole maailma. Ühel inimesel võib ühiskonnas olla mitu staatust ja igas staatuses omakorda mitu rolli. Tähtis on tunda staatuste hierarhiat ja rolli piire selleks, et indiviidina püsida ja areneda.

Naisterahva elus tuli tavaliselt läbida sotsiaalse hierarhia "laps—tüdruk—neiu—mõrjsa—noorik—minia—perenaine" astmed. Setu itkupulmas viidi naisterahvas neiu staatusest üle nooriku staatusesse, kusjuures vaheastmena tuli tal täita mõrjsa rolli.

Setumaal nagu mujalgi õigeusklike hulgas ei tähistanud täisealiseks saamist leeris käimine, kuid rahvakombed tõid selgesti esile naisterahva elus toimuva muudatuse (Tampere, 1960, 184). Neiuikka jõudmisel 15—16 aastasena riietati setu tüdruk naisterõivastesse ja pandi talle pähe vanik. Samal ajal pandi talle fertiilse ea kättejõudmise märgiks rinda sõlg ning kaela rikkalikult hõbeheteid. Uue liikme vastuvõtmist seksuaalselt küpsete noorte hulka tähistati avalikult lihavõttepühade hommikul (Olga Alaveri suuline teade). Mööda küla käivad ja värvitud mune korjavad poisid tõstsid ehitud tüdruku vähemalt kolm korda käte peal üles. Sellest ajast alates oli ta neiu ning võis poistega mitmel viisil suhelda. Neiu hakkas käima suvistel külapidudel ja talvistel ühistel tööõhtutel, kus neidude laulmist ja mängimist olid jälgimas poisid. Neiu eesmärgiks oli abielu, sest vanatüdruku staatus oli külaühiskonnas üks madalaimaid ning tõi häbi mitte ainult tüdrukule, vaid kogu tema suguvõsala.

Kui suurperesse tuli uus liige, teistest hõimust toodud noorik, oli tema sotsiaalne staatus teistest madalam. Toidu valmistamine ja jagamine oli vana perenaise ülesanne. Nooriku rõivad pidid olema kodunt kaasa toodud, sest temale uusi ei tehtud. Nooriku ülesandeks oli igapäevase töö kõrval soo jätkamine suurperes ja hõimu tuleviku kindlustamine selle kaudu. Viljakusrituaalidel oli seetõttu pulmas tähtis osa ning neid jätkati lihahetienädalal peetud külanaieste peol (*paabapraasnikul*), millest mehed ei saanud osa võtta. Alles esimese lapse sündimise järel sai noorikust uue sugukonna täieõiguslik liige, minia. Mitme poja ja tütre ema ootas edaspidi suurpere perenaise staatus, mis jäi kestma ka võimaliku leseksjäämise järel. Siis pidi ta oskama toime tulla nii majapidamise korraldamise kui ka uute hõimusuhete loomisega oma laste kaudu. Muutus ka nooriku



Mõrsja podruskitega itkemas.

nimi. Tüdrukut kutsuti kas eesnime järgi (Ustja) ja isa perekonna liikmena ka isa või siis venna nime järgi (Vasila Taarka). Mehe perekonnas hakati noorikut kutsuma mehe nime järgi, eesnimi võis kasutusest ära jääda (Höödö *naanõ*). Mõnikord andis lisanime talu või küla nimi (Tobrova Od'e).

Sõna "pulm" (sõna on tähendanud häda, raskust, täbarat olukorda) sisaldab endas esilekerkinud probleeme, mis vajavad lahendust. Selle raskuse üks külg oli kahtlemata majanduslikku laadi, sest pulmad olid seotud mitmete väljaminekutega nii kosilase kui ka tüdruku peres. XX sajandi alguse setu küla pulmas oli majanduslike raskuste suurem osa kanda tüdruku perel. Isa pidi muretsema tütrele kaasavara, mis sisaldas rõivaid ja kariloomi. Hilisemal ajal kuulus kaasavara hulka raha. Ema poolt anti tüdrukule tema oma kaasavarasse kuulunud ehteid. Kaasavara jäigi tütre päranduseks vanemate talust. Lisaks pidi mõrsja kirst sisaldama kümneid kinda- ja sokipaare, kirivõid ja rätikuid, mis tuli jagada pulmategelastele ja uutele sugulastele kosilase peres. Kui kaasavara polnud vaesuse tõttu võimalik koguda, võisid pulmad pidamata jääda.

Esile kerkis ka raskus, mis oli seotud kahe suurpere, kahe erineva hõimu vaheliste

probleemide lahendamisega. Talupojauhiskonnas jagati ümber perekonnahierarhia ja tehti muudatusi sugulussüsteemis laias ulatuses. Tüdruku pere kaotas tütre. Poisi pere sai minia, tema emast ja isast said ämm ja äi, isa vendadest lelled, ema õdedest tädid jne. Sugulussidemete võrk oli tugev ja nende märkimiseks kasutati suurt hulka spetsiifilisi nimetusi. Igal sugulushierarhia astmel olid omad käitumisnormid, millest täpselt kinni peeti.

Juba pulma ajal korrastati tüdruku ja poisi pere vahelised suhted. Laulude kaudu kiideti ühte ja laideti teist poolt, tehti pulmanalju ja tekitati teravaid olukordi, kuni olid välja selgitatud teise poole tugevad ja nõrgad küljed. Setu külaühiskonnas oli uues ühenduses tähtsam osa poisi perekonnal. Kogu hõimu autoriteet kas suurenes või vähenes hõimusidemete muutudes.

Üleminekurituaali käigus toimus muudatusi nii ühe suguvõsa seas kui ka ühiskonna eri kihtides ja eri piirkondades (Honko, 1969, 21). Pulmakombestik sisaldab mitmeid siirderituaale, mis ei puuduta ainult noorpaari ja nende suguvõsa. Pulmades uuendati sidemeid naabritega, kes olid kutsutud pulmi vaatama ja liidu sõlmimist tunnistama. Esile tõusnud pahatahtlikkust püüti juba mõrsjaitkudes leevendada.

*Kolk kurjastõ kõnõli, viir veerät vihasehe:
teil iks sugu suurstõlös, teil võsa võimustõlös.*
[- -]

*Meil taht sugu sorahõlla, ütteh kuuh kul'atõlla,
ega tükü_üi tüüü pääle, taha_i minnä taplõmahe.*
(Hurt, 1905, 611/ 31—44)

Pulmade kaudu tulid esile ka sugu-
poolte erinevad ülesanded külas. Peigmehega
tulid kaasa mehed, tüdrukuga naised. Laul-
jad olid naised, pillimängijad mehed. Esi-
plaanil olid abieluinimesed, kelle abil ka
noorpaar abieluinimeste hulka jõudis. Pul-
mades eristud ka noorukite ja neidude rüh-
mad. Neid käsitleti kui abielueelseid inimesi,
kes pulmade ajal said ettevalmistuse tule-
vaseks üleminekuks abieluinimeste hulka.

Abielu oli eeskätt kahe suguvõsa ma-
janduslik ja sotsiaalne liit, mis tagas pere ja
talu säilitamise ning mõjutas kogu külaühis-
konda. Kosjades sõlmitud kokkulepped viidi
täide pulmades mõlema poole esindajate
juuresolekul. Kahest suguvõsast moodustus
pulmade kaudu hõim (Talve, 1978). Noorte
inimeste omavahelised suhted polnud abielu-
mismisel määrava tähtsusega, peamine oli
suguvõsa vanemate (isa, ema, vanema venna)
otsus. Vastumeelne abielu tegi mõrjsja mõtled
raskeks kui raud ja südame külmaks kui kivi
ning seda väljendas ta ka itkusõnade kaudu:

*Meeli om rassõ kui tuu rauda, süä külm kui tuu
kivi —*

*nii om minnä üle meelde, nii mul saija
saldimalda.*

(Hurt, 1905, 577/16—19)

Setu pulmades sõlmitud kokkulepe
tugines traditsioonilisele, suuliselt edasi kan-
tavale tavaõigusele. Laulatamine sai alguse
roomakatoliku kiriku tulekuga Eestimaaale
XIII sajandil, kuid seda rakendati harva.
Evangeelse luterliku kiriku mõjusfääris kehtis
alles 1832. aastast alates kohustus laulatada
noorpaar kirikus. Ortodoksse kiriku mõju-
sfääri jäänud Setumaal algas kiriklik laula-
tamine hiljem, kuid hiljemalt XX sajandi
alguses oli tavapärasele talupojapulmale li-
sandanud laulatust kreekakatoliku kirikus
(Talve, 1987, 133).

Tavaliselt läksid kosilane ja mõrjsja isa
kirikusse papi juurde järgmisel päeval pärast
kihlusi. Järgneval kolmel pühapäeval teatati
kihlusest kogudusele. Laulatamine toimus
kirikus sageli juba kolmandal pühapäeval.
Pärast laulatust sõitsid aga noored tagasi
kumbki oma kodusse, sest traditsiooniline
pulm seisis alles ees. Ilmselt ei kandnud
mõrjsja pärast kiriklikku laulatust enam tüd-
ruku peakatet *vanikut*, vaid pähe pandi eriline
mõrjsjakübar. See peakate võis eristada mõrjs-
jat nii kositud, kuid laulatamata neidudest

kui ka laulatatud ja tavapärased pulmad läbi
teinud noorikutest. Ka sugulasi pulma kut-
suma sõitis mõrjsja juba mõrjsjakübaras.

*Läbi näe ma vesiste silmi, veerelt kae verevü
kübarä.*

(Hurt, 1905, 565/191—192)

SETU PULMAD

Pulmakombestiku õppimine

Tüdrukule hakati varakult õpetama it-
kusõnu koos itkuviisiga, sest mõrjsja pidi
suutma itkeda sadu värse ja improviseerida
traditsioonilises vormis ka uusi itkusõnu. Ta-
valiselt õpetas tüdruku ema või vana-
ema, kellega koos ta ketras, kudus ja muud
käsitööd tegi. Tüdrukud harjutasid omavahel
laulmist ja kummardamist karjas käies, õitsil
või põllutööol olles. Itkusõnade õppimise käi-
gus omandas tüdruk ka teadmisi külas valit-
sevate tavade ja kommete kohta. Itkemisi
õppisid tüdrukud ka teisi pulmi pealt vaa-
dates ja sobivasse ikka jõudes ka ise mõrjsja
saatjateks olles. Kui neiu kositi väga noores
eas, polnud ta jõudnud veel mõrjsjak olemist
õppida.

*Neio ma väega noorõkõnõ, kasuj
kar'avitakõnõ —*

*veidü olõ ma nännü mõrjsjit, veidü ole kuulnu
kosituisi.*

Mõista_ai olla mõrjsja, kulla mõista-ai olla kositu.
(Hurt, 1905, 694/98—103)

Traditsioonilises külakultuuris õpiti
enamasti jäljendamise teel. Meelde jäeti
pulma neid osi, mida peeti tähenduslikuks:
rõivastuse üksikasju, liikumist, laulmist. Et
külapulmas oli tegemist väikese ja üsna
suletud ühiskonnaga, oli edaspidi samastu-
mine õpitud rolliga väga suur. Oma osa
samastumise ulatuses oli stressiseisundil, mis
kaasnes pulmategelaseks olemisega. Nii
intellektuaalse, psüühilise kui ka füüsilise
pinge all olev neiu otsis lahendust mõrjsjarol-
list, mis pakkus mitmesugust tuge. Tradit-
sioonilise käitumismudeli täitmisel aitasid
mõrjsjat vanemad pulmategelased, kes mõist-
sid rolli olemust sügavamalt ja süsteem-
semalt.

Intensiivne õppimine keskendus setu
tüdruku elu sellesse perioodi, kui oli toimu-
mas üleminek meheleminekuale neidude
hulka. Sel ajal osutus hädavajalikuks oman-
dada külaühiskonnas valitsevaid norme ja
väärtusi, mis määrasid neiu staatuse nii oma
perekonna kui ka naabrite keskel. See periood
oli omamoodi initsiatsiooni aeg, mis jagunes
mitmeks alaosaks. Kõigepealt oli vaja läbida
sobiv vanusepiir, mille järel selgitati välja
tüdruku füüsiline valmisolek üleminekuks

täiskasvanute rühma. Seejärel kontrolliti noore inimese vaimsed võimeid ja tema sobivust ühiskonda. Füüsiliselt ja vaimselt vigased noored jäid juba sel perioodil kõrvale.

Setu ühiskonnas vajalikke rolle õpiti sageli mängude kaudu. Peamine mängimise aeg oli sügistaslv, mis algas pärast välitööde lõppemist ja kestis paar kuud. Kuus nädalat enne jõulupühi peeti kreekakatoliku kiriku kalendri järgi paastu, mille ajal neid ja naised kogunesid õhtuti ruumikamasse talutuppa, et ühiselt tööd teha. Samal ajal jutustati muinasjutte, lauldi, mõistatati ja mängiti. Elavam mängimise aeg oli kaks jõulunädalat, kui tööd ei tehtud. Tüdrukud kogunesid kord ühte, kord teise tallu laulma, tantsima ja mängima. "Muudki külarahvast kogunes tüdrukute mängu pealt vaatama, eriti olid kohal poisid, kes kasutasid võimalust tutvuste ja suhete loomiseks tüdruktuga." (Tampere, 1958, 9).

Jõulujärgsel ajal kuni suure paastuni peeti *talsipiühi ilosid*, mis andis samuti mängimisvõimalusi. Sel aja töid preisid oma taldesse ümberkaudseid neidusid, kes päeval istusid koos ja tegid mitmesugust käsitööd. Õhtuti tulid külla poisid ja noorte omavaheline suhtlemine jätkus tööd ja muid elusündmusi kujutavates mängudes.

Setu traditsioonilises kultuuris leidub terve rida mängu, mis imiteerivad kosjade tulekut ja kosjakauba sõlmimist. "Vöökudumine" sisaldab stseeni, milles toimub dialoog neiu ema ja kosilase vahel. Kumbki pool saab tutvustada oma sõnaosavust ja improviseerida kosjade sõlmimise teemal, kusjuures tüdrukud on mehelepanlavate rollis. "Kosilasmäng" põhineb kosilase ja kositava poole vastastikusel laulmisel. Esitatakse küsimusi kosilase omaduste kohta ja kui need sobivaks tunnistatakse, läheb neiu kosilase poolele üle. "Mõrsja koolõtamine" on aga selge näide üleminekurituaalist, kus mõrsja sureb koos kosilasega ja tõuseb üles alles siis, kui talle öeldakse, et kosilane on elus. Laulumängud olid setu külas omamoodi suhtlemistreeningud, mida harjutati publiku ees. Et pealtvaatajateks olid poisid, võis mänguõhtutele järgneda tegelik kosjasõit.

Teadmisi rollikäitumisest sai ka muinasjuttudest, vanasõnadest ja muudest rahvaluuleliikidest. Perekonnaballaad "Kalmuneiu" kirjeldab poisi väära käitumist kosjadeks valmistudes ja mõrsja hukkumist selle tagajärjel. Lüroepiline "Maie laul" kirjeldab oma mehe tapnud nooriku hukkumist. Hoiatavaid näiteid leidub ka "Tooma laulus", kus mees saadab hukatusse oma naise, kuid saab ka ise surma osaliseks.

Itkemise aeg ja koht

Samuti kui teised läänemeresoomlased on ka setud pidanud kahe poolega pulmi. Üks pool pulmadest on toiminud mõrsja, teine kosilase kodus. Mõrsja pool peetud pulmi on varem nimetatud *hähä*, kosilase pool peetud pulmi *saja* (Saareste, 1958—1979, EKMS). Pulmades viidi täide kosjade ajal sõlmitud kokkulepped nii mõrsja kui kosilase poolel. XX sajandi alguse setu pulmakombestikku on põhjalikult kirjeldanud Jakob Hurt "Setukeste laulude" II köites, mis sisaldab pulmalaule (Hurt, 1905, 463—499).

K o s j a d

Pulmaelne periood algas noormehe isa ja mõne sugulase kosjaskäiguga tüdruku peresse. Maad kuulama mindi kas noormehe vanemate valikul või pärast noortevahelist kokkulepet. Ühises lauas pakkus noormehe isa viina, tüdruku ema sööki. Kosijad jätsid tüdruku peresse siidrati ja raha, tüdruk sidus kosilase viinapudeli ümber omakootud vöö. Kui kosje peeti emmalt-kummalt poolt ebasobivaks, pante ei vahetatud või saadeti pandid tagasi.

Mõne päeva pärast tulid poisi sugulased uuesti ja kui tüdruku pere oli otsusele kindlaks jäänud, pani tüdruk viinapudeli ümber sukapaari.

Tegelik kihlus (pantide vahetus) toimus tüdruku kodus ja sinna sõitis kokku sugulasi nii tüdruku kui ka poisi hõimust. Mõlemalt poolt jagati kingitusi. Kosilane tõi tüdruku suure hõbedase sõle ja saapad, ka teised sugulased said kingitusi. Tüdruk omakorda kinkis kosilasele punaste tikanditega särki, kirikindad ja sukad. Peigmehele seoti ümber punaste kirjadega rätik.

Kihluse selles järgus kinnitati tüdruk peigmehe hõimu juurde ning algas üleminekurituaali esimene osa. Mõrsja koos nelja sõbratariga alustas kummardamist ja itkemist (Hurt, 1905, 1406). Esimesed mõrsjaitkud olid määratud kosilase isale ja emale.

P u l m a k u t s u m i n e

Peigmees ja mõrsja kutsusid oma sugulasi pulma eraldi. Kumbestiku ühine osa oli see, et kutsuma sõideti hobustega, mille loogale olid kinnitatud kellad. Nii peigmees kui mõrsja sõitsid koos kahe kuni nelja eakaaslasega, soovitavalt sugulasega. Mõlemad riietati erilistesse rõivastesse, kusjuures ehtjad neile samal ajal laulsid. Peigmees kandis üle öla seotud, punasega tikitud rätikut. Mõrsjal oli peas punasega kalevist mõrsjakübar, kirjatud puusarätt vöö ja kosilase kingitud sõlg rinnas. Mõlemad kummardasid

kutsutava ees. Suur vahe oli selles, et kosilane kummardas sõnatult, mõrjsja aga kummardas ja laulis samal ajal mõrjsjaitku. Tema kummagi käe alt hoidis kinni üks sõbrataridest ja aitas kummardajat tõusta. *Podruskid* olid samal ajal kaasalauljad, kes kordasid mitmehäälselt eeslaulja sõnu. Kui mõrjsjal oli isa või ema surnud, käis ta kõigepealt hauakääpal neid pulma kutsumas. Neid mõrjsjaitke esitas ta erandlikult üksinda ning oma vormilt on nad sarnased surnuitkudega. Mõrjsjaitkus vennale, kes juhtis mõrjsjat vedavat hobust, on palutud mõrjsjat kõigepealt teispoolsete asukohta viia.

*Vel'ekene üks armakene, vel'ekene, kaallikene!
Koho lääne üks mi inne kutsmahe, virve sõnna
viimähe?
Inne käume üks mi eze kääpääl, liidäme eze
liivakul,
pääle uijume üks mi umatsile, kaaluume hõimui
kaallile.*

(Hurt, 1905, 215/33—39)

Kui kosilase vanemad olid surnud, meenutasid neid tema naissugulased pulmakutsuja vastuvõtmisel ja avaldasid arvamust, et vanemad tulevad pulmade ajaks koju kärese või liblikana.

*Pane ollu paja pääle, piikri paja perä pääle —
agu käüse kodo kärpsil, lindas kodo liblikul.*
(Hurt 1905, 525/52-53)

Pulma kutsumise käigus pidi mõrjsja esitama kümneid, mõnikord sadu mõrjsjaitke. Selle eest sai ta mitmesuguseid riidesemeid ja ka raha. Esimene sugulane, kelle juurde sõideti, oli tavaliselt mõrjsja ristiema, kellele ristitütär kummardas ja itkes nii kohale saabudes, pulmakutset esitades kui ka lahkudes. Samas kõlasid mõrjsjaitkud ristiema pere liikmetele. Mõrjsja tulek oli oodatud ja selleks valmistatud, sest fertiilses eas oleva isiku külaskäigust usuti tulenevat vilja- ja karjaõnne. Vastuvõtjad õhutasid lauluga mõrjsjat itkema:

*Ikõ üks sa viläst vin' nümä, ikõ üks sa kar'ast
kasuma.*
(Hurt, 1905, 520/25—26)

Mõrjsja omakorda soovis kutsuma sõita läbi viljapõldude ja karjamaade, mis annab mõrjsjale endale vilja- ja karjaõnne.

*Minno sa vii vil'ä tiid, minno sa kannä kar'a
tiid.
Kui ma saa ülä kodo, saa ma kaasa maija,
sis nakka ma kar'ah kasuma, nakka ma viläh
vinnümä.*

(Hurt, 1905, 565/197—202)

Järgmistel päevadel sõitis mõrjsja koos oma kaaslastega teiste sugulaste juurde. Mõrjsja kohuseks oli itkeda ka nendele tüdrukutele, kes temaga kaasa sõitsid. Mõrjsja itkes ka kodus oma isale ja emale.

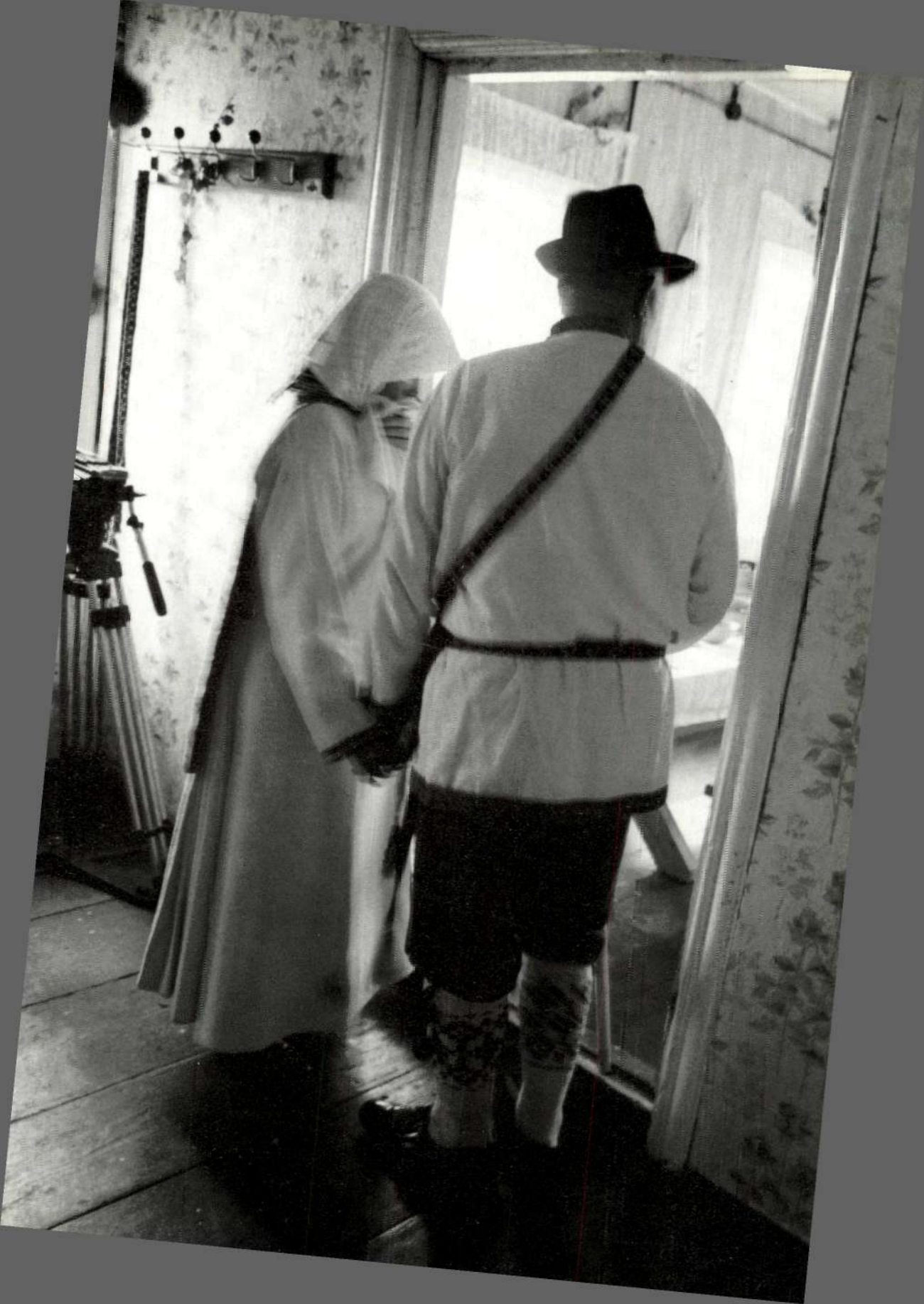
Esimene pulmapäev

Kosilane kummardas oma kodus taas sõnatult naabreid, kes külasse ootama jäid. Seejärel sõitis ta koos isamehe, mitmete meessoost sugulaste ja spetsiaalsete pulma- laule oskavate naiste, *kaasikutega*, mõrjsja koju. Samal ajal mõrjsja kummardas ja laulis kõigepealt naabritele külas. Seejärel tuli ta koju ja kummardas lauldes nii oma hõimu kui ka pulma vaatama tulnud võõraid. Vastutasuks sai ta veel ande. Sel päeval oli tal seljas vana valge mantel, *räbik*, kuid peas ikka mõrjsjakübar. Kui hakkas kostma kosilase hõimu hääli, pages mõrjsja aita ja loendas seal vaikke lauluga tulijate hobuseid. Kosilane kummardas nüüd vaikides mõrjsja sugulaste ees, mõned korrad ka maani, ja teda toetasid sealjuures peiupoisid. Saabujad juhatati söögilauda. Samal ajal algas naiste võistulaulmine, mille jooksul kosilase sugulased kiitsid poissi, mõrjsja sugulased tüdrukut. Siis jõudis kätte viimaste mõrjsjaitkude esitamise aeg. Mõrjsja kummardas ja itkes kõigile juuresolijatele, välja arvatud kosilane. Eriti kurvaks kujunesid viimased itkemised isale ja emale, millega mõrjsja jättis hüvasti tüdrukupõlvega ja isamajaga. Seejärel põimisid mõrjsja naissugulased ta itkemise ajal lahtiselt hoitud juuksed patsi, ehtisid ta uutesse rõivastesse ja katsid pea suure rätikuga. Kosilane tõmbas mõrjsja rätiku alt teiste tüdrukute hulgast välja ja hoidis seejärel ta käest kinni kogu ülejäänud aja. Noored ei rääkinud ega sõnond. Ära sõideti pärast keskööd, et enne uue päeva tõusu olla kosilase kodus. Mõrjsja sugulased laulsid lahkujale järele erilist pulmaitku *hähkämist*. Pulmade teisel ega kolmandal päeval enam mõrjsjaitke ei esitatud. Mõrjsjaitke on niisiis esitatud vaid kosjade vastuvõtmisel, pulma kutsumisel ja pulma esimesel päeval mõrjsja kodus.

Korduvad osad mõrjsjaitkudes

Rahvalaulude liigitus laulutüüpideks on tuginenud peamiselt poeetiliste tekstide motiivianalüüsile. 2—3 paralleelsest värsist koosnev tervikmõte on ka setu mõrjsjaitku peamine ehituskivi, millest koostatud tervik- itk on iga kord isesugune. Setu mõrjsjaitkudes on korduvaid motive, mille kasutus sõltub eeskätt itku adressaadist. Toetudes "Setukeste lauludes" avaldatud 185 mõrjsjaitkule ja itkulindistuste litereeringutele, on nad siinkohal liigitatud suuremateks rühmadeks.

*Süa um mul süväste haige,
meeli um mul ladvani lahki...*
(Hurt, 1905, 614/155—156)



Itk algab alati pöördumisvärsiga adres-
saadi poole. Järgmiseks tuuakse esile itke-
mise koostisosad (kummardamine, maale
heitmine, tavapärase itkusõnade ütlemine) ja
itku eesmärgid (oma hinnangu andmine toi-
muvale).

Unokõnõ mu armakõnõ!

*Sullõ neio ma jalga kumarda, sullõ mari maalõ
heidä,
pääle nakka ma kõrrast kõnõlõmma, arvo väällä
andma.*

(Hurt, 1905, 604/1—5)

Mõrsjaitkude sisu sõltub itku adressaa-
dist. Vastavalt sellele jagunevad mõrsjaitkud
viide suuremasse alarühma.

1. Itkud suurpere liikmetele, kellega
mõrsja on senini koos elanud. Itkudes oma
pere liikmetele, küsib tütar, miks ta ära an-
takse. Selline küsimuse asetus on tüüpiline
itkudele, milles otsitakse lahkumise põhjust
ja püütakse seletuse andmisega äraminekut
kergendada. Mõrsjaitkud toovad esile tütre
sõnakuulelikkuse ja töökuse. Pärast tütre
äraandmist jääb ema abilisest ilma. Tütar
arvab, et isa on tütre mehele andnud pea-
miselt majanduslikel põhjustel: liiga palju
suid on toita või järgmised tütreid ootavad
mehelesaamist. Esile on toodud isa mure, et
tütar kodus olles vallaslapse saab või vana-
tüdrukuks jääb. Soov kosjaviina juua on
võinud samuti olla motiiviks tütre müümisel.
Olgu tütre mehele andmise motiiv milline
tahes, alati küsib tütar isalt mõrsjaitku vahen-
dusel kaasavara.

2. Itkud kaugematele sugulastele.

Itkudes tädile, onule või teistele sugu-
lastele on esikohal annete küsimine ja nende
eest tänamine. Lisanduvad argipäeva elu kir-
jeldused.

3. Itkud oma vennale, kes on mõrsja
sõidutajaks ja hobuseajajaks. Mõrsjat sõidutas
tavaliselt noorem vend, kellelt mõrsja turva-
list sõidutamist ootas.

4. Itkud külapoisile, kellega mõrsjal on
olnud lähemaid suhteid. Mõrsja suhted küla-
poistega kõneldakse itkude kaudu selgeks.
Armsale poisile avaldatakse kahetsust, et see
neiule kosja ei tulnud. Kui poiss oli tüdrukut
petnud ja teda taga rääkinud, muutusid
mõrsjaitkud lausa sõimamiseks ja kohati
koguni needmiseks.

*Susi olõt, velekene, sa suurõlõ suulõ, kahr olõt,
velekene, sa kur'äle keelele,
lipõ olõt, velekene, sa laajale lõvvalõ.*

(Hurt, 1905, 675/ 20—23)

5. Itkud külapoisile, kes on võetud
soldatiks. Mõrsjale tundub sõjaväkke minev
poiss samasuguses olukorras olevat kui ta ise.

*Kokko saimõ mi kositukõsõ, mõlõmba mõrsja
rõivil.*

*Näio olõ ma kosit umma kolka, viina juud umma
viirde —*

*edo olõt sa kosit kuningihe, viina juud
Vinnemaalõ.*

(Hurt, 1905, 659/5—10)

Mõrsjaitkude motiivid

1. Argipäevase elu kirjeldused.

Mõrsja toob esile mõne meeldejäanud
seiga, mis on olnud seotud itketavaga. Ena-
masti on see meeldiv sündmus, kuid leidub
ka pahandusi, mis nüüd lahti räägitakse.
Mõrsjaitkus on tähtis osa andide palumisel.
Sealjuures mõrsja selgitab, miks tal endal pole
piisavalt sukki, kindaid ega muud riidevara
— kas tulid pulmad liiga kiiresti või pole
perekond piisavalt rikas. Alati järgneb täna-
mine. Mõrsjaitku kaudu jagatakse ka pulma-
etenduse rolle. Itkuga palub mõrsja tulla
endale pulmavanemaks, papiga kõnelejaks,
õlletegijaks, viinajagajaks, lauaseadjaks, leiva-
lõikajaks jne. Isegi kauneid rõivaid ja häid
hobuseid ütleb mõrsja pulmakülastelt oota-
vat.

Mõrsja lahkumine isakodust pole lõp-
lik. Jääb võimalus tulla koju külalisenä, mis
aitab taluda võõras peres elamise raskust.
Tütar palubki ennast külla kutsuda, sest tem-
al enesel pole uues perekonnas õigust küla-
lisi vastu võtta.

2. Emotsionaalsed väljendused.

Lahkumist ei käsitleta vaid füüsilise te-
gevusena, kuigi tütre abi, millest ema nüüd
ilma jääb, tuuakse olulisena esile.

*Lääde sa vana vao pääle, elähinnü ede pääle —
sää! ikõt iks minno ilmatuhe, haarat vaija
halusahe:*

*kohe jäi mul põllu põimja, kulla jäi mul
kockokandja?*

(Hurt, 1905, 539/234—248)

Mõrsjaitkus emale arvab tütar, et ema
hakkab ka tütre laulust ja tema rõõmsast mee-
lest puudust tundma.

*No lõpõs ar kumu mi kotost, helü lõpõs küll hellä
huunista.*

(RKM, Mgn. II 2302e)

Eriti rõhutatakse tüdruku mõtteid ja
tundeid, mis selgitamist ja lahendamist vaja-
vad. Mõrsjaitkudes öeldakse välja nii hea kui
ka halb ning sellega vabaneb tüdruk teda
sugulaste ja naabritega sidunud suhetest.
Väga tähtsaks peetakse head sõna, mis tõstab
meeleolu ja parandab südamehaavu. Petjale
poisile öeldakse aga vägagi halvasti. Itkudes
on peetud surma paremaks abielust. Neiü
elus polnud muret ega meelepaha. Elu mehe-
kodus kujutatakse aga kurja ja kalgina, kus

noorik peab kuuletuma kõigile uutele kodakondsetele. Veel hullem on lugu siis, kui oma mees satub olema vaene, joodik või kurja südamega. Ka korralik, kuid ebameeldiv mees pole oodatud. Nii või teisiti, kuid mõrsjaitkud väljendavad alati sügavat muret ja kurbust.

*Süü um mul süväste haige, meeli um mul
ladvani lahki.*

(Hurt, 1905, 614/155—156)

Ometi sisaldavad mõrsjaitkud enamasti sunnitud lahkumisega seotud paratamatuse motiivi. Alandlikkuse kõrval tõuseb aga sageli esile eneseteadlikkus, mis tugineb mõrsja suguvõsa suurusele, rikkusele ja heale mainele.

3. Usulised kujutelmad

Tähtis sümbol setu mõrsjaitkudes on vesi. Veega seostub kujutelm itkemisest ja murest, mis on naise elu saatjad. Ema on see, kes paneb tütrele kaela pisaratega täidetud mõrsjarätiku.

*Ime kaala pan'd ikudsõ kaali, lavvaräti pan'd vii
lainitsõ.*

(RKM, Mgn. II 2615d)

Vesi on tütre silmis, kui ta emale hüvas-tijätkuks itkeb. Ta lubab itkeda oja ema õlgadele ja kalajärve ta kaelale, kuhu ta siis ise upub. Samas aga järgneb seletus, et tege-likult upub ta oma muredesse.

*Ega upu_i su olgõ nõalõ, ega kao_i su kaala
ümbrelle —
näio upu ma umalõ oholõ, näio kao ma uma
kahjolõ.*

(RKM, Mgn. II 325b)

Itkudes ristiemale palub neiu võtta ta omaks tütreks või siis viia vette.

*Kui sa võta_i umasta tütestä, kui sa kaidsa_i jo
umast kanasista,
minnu vii sis oja uibosta, minnu vii sis vette
vislapuusta.*

(RKM, Mgn. II 2304c)

Ometi rõhutatakse, et vesi ei võta vastu inimesi, meres on kalade asupaik.

*Võta_i nu merde meeletitsi, süümelitsi võeta_i
suurde vette —
merel meeleldä eläse, süümeldä suurõh viih.*

(Hurt, 1905, 642/22—25)

Uppumine, samuti kui tules põlemine on pigem metafoorid, mille abil kositud neiu oma väljapääsmatut olukorda kirjeldab.

*Viis olli minnu vette viijätä, kuus olli nu tullõ
toukajat.*

*Viist olõ_s joht vällä viijätä, tulõst olõ_s nu vällä
tuujata.*

[RKM, Mgn. II 3192(5)]

Vesi on ohu sümbol, mis seostub kujutelmadega veetagusest teispoosusest. Setu varasemad matusepaigad on olnud külast eraldatud veepiiriga. Kui kutsumistekon-nal tuleb ületada jõgi või oja, mis on tavaline

Setumaa maastikus, kajastub see ka itkus.

*Minno sa veegu_i vii tiid, minno sa kandku_i
kao tiid!*

*Kui sa viit vii tiid, kui sa kannad kao tiid,
sis saa ma iäst ikma, mullani murõhtamma.*

*Silma naka ma viil vinnümmä, kah'omeelel
kasuma.*

(Hurt, 1905, 514, 84—91)

Veepiiri ületamisel satub mõrsja veeta-guste jõudude meelevalda. Sellega seostuva ohu tõrjeks võetakse teekonnale kaasa metall-esemeid (kullast käärid, hõbedast löike-rauad), mis vajadusel vabastavad mõrsja ohu köidikuist.

*Üle um meil vete veerümine, üle meil oije
oijumine.*

*Üteh võta sa kulladse kääri, löigiravva
hõbõhõdse —*

*agu tulõ meil viiga vete pääl, tulõ ohtu oije pääl,
kätte võta sis kulladse kääri, löigiravva*

hõbehedse.

*Lõikat sis katski kahjo kabla, otsanist lõikad ohu
uhja.*

Eka jää mi saisma tii pääle, eka ohu uja pääle.

(Hurt, 1905, 566/217—228)

Ka soo on usuliste kujutelmadega seotud paik, mis ohustab mõrsjat tema teekon-nal. Pulmavanem või mõni teine teadja võib sõnamaagia abil saata sohu pahatahtlikud pulmalised.

Olõ sa kõva kõnõlõmma, olõ tark tanklõmma!

*Nakasõ suurõst suurustamma, kõrgiste
kõnõlõmma —*

*suurõ lasõ sa värä suu poolõ, laaja lasõ värä
laanõ poolõ.*

Saajal lasõ sa sohu sõita, kaasikil sohu karada!

(Hurt, 1905, 581/ 85—92)

Kui mõrsja on aga jäänud rasedaks en-ne pulmi, palub ta itkusõnades end karistu-seks sohu või laande viia.

*Võe_ks jäänü ma rassõ rattilõ, jäänü_ks olõ ma
tiineh tele pääle.*

Vel'lokõnõ, jal armakõnõ!

*Minnu_ks veege no suurhtõ suuhhu, minnu
veege ti lakja laandõ.*

[RKM, Mgn. II 2901(11)]

Ka maa ise võib osutada mõrsjale ohtli-kuks. Maani kummardades ja maa peale pikali heites on mõrsja maa-aluste jõudude meelevallas, millest pääsemiseks vajab ta kõrvalseisjate (sõbrataride) abi.

*Kumarda, nii kummalõ jää, maalõ heidä,
nii maalõ jää.*

*Üles nõsõ_i imp ilma nõstmalda, ules astu_i imp
avitamalda. [- -]*

*Mul õks lasku_i no kavva maah olla, liki maada
ti lasku_i lesatõlla —*

maah lää ma maa näolitsõst,

liki maada ma liiva näolitsõst.

[RKM, Mgn. II 2424f ja 3183(10)]

Maa-alused jõud neutraliseeritakse setu pulmarituuaalis sel viisil, et mõrsjat (samuti

kui kosilast) ei lasta astuda otse maa pinnale, vaid sinna pannakse valge linane rõivas — linik või muu riie. Mõrjsja ei soovi astuda mustale, rohelisele ega punasele riidele, mis värvisümboolika kaudu esindab muret, südamevalu ja silmavet.

Inne mari ma maalõ lää_äi, saada_i saabasta morolõ — mullõ tii sa tii linikene, kata maa kalõvanõ, lasõ sa tii langasinõ, pooda tii puutinõ.
(Hurt, 1905, 520/24—29)

Kirjatud rõivaste kaitsvat mõju tuuakse esile ka mujal. Mõrjsja ise on kutsumistekonnal kaetud puna-valgetriibulise suure rätiga (kaal), kaetud on isegi mõrjsja hobune.

Ese um hõste ehitäänü, kandja hõste kabistannu — hopõn um sul kaaliga katõt, avvaränt iks pääle laotõt.
(Hurt, 1905, 519/ 23—26)

Mets on samuti pelgupaik, kuhu mõrjsja võib põgeneda teda ootavate kosilaste eest. Kui vette minevat mõrjsjat arvati moonduvat kalaks, siis metsas sai tüdrukust lind, enamasti kägu.

Mõtsa lää ar mõrjsjakõnõ, kundu lää ma kositukõnõ.
Kundu lää ma käost kuukmahe, laandõ lää ar linnust laulmahe.
(RKM, Mgn. II 2634c)

Üleminekurituaalis on peetud võimalikuks, et mõrjsja hing eraldub kehast samuti, kui hing eraldub surnu kehast. Mõrjsja hing liigub traditsiooniliste hingeloomade, kärbse või liblika kujul üle sümboolse silla, mis eraldab teispoosust inimeste maailmast.

Ristimäkene nu armakõnõ!
Mullõ tii nu siidene silda, mullõ panõ nu purrõ paprinõ.
Õka sõku_i su siidestä silda, õka sõku_i su purrõlt paprista — üle käu kui kärbsekene, üle linda kui libligakõnõ.
(RKM, Mgn. II 2304c)

Itkudes usutakse, et tüdruku nimi ja tema vari jäävad nendesse paikadesse, kus ta varem elas ja tööd tegi. Mõrjsja palub teisi neide, et need tema nime külapeole, kuhu ta ise enam ei pääse, kaasa võtaksid.

Nimi nakas küll niitü niitmähe, vari nakas ka vaalu ajamahe [- - -]
Tuldäs küi kokko kul'atamma, viirve tulõt ütte veerätämmä — mino nimme ti mainida haarkõ, kulla haarkõ ti nimme kul'atõlla.
(RKM, Mgn. II 2859(12))

Samuti kui inimese nimi, sisaldab ka tema vari setude usuliste kujutelmade põhjal elujõudu. Mitte ainult surnute, vaid ka elavate hingede võivad varjudena ringi liikuda ja mõjutada elavaid nii heas kui halvast suunas (Loorits, 1948, 24). Üleminekurituaalis kuulus

mõrjsja nende erandlike elvate hulka, kes jäi ilma oma esialgsest varjust ja läks oma mehe (rahvapäraselt *üälä*, tähendusega “ülevalpoolne”) varju ja kaitse alla.

Setu itkupulmad ja sellega kaasnenud mõrjsja itkud pole säilitanud oma tähendust urbaniseerunud ühiskonna sotsiaalses korralduses ega majandusel. Mõningane tähendus võiks neil olla aga inimese psüühika tundmaõppimisel ja arvestamisel. Tänu tugevatele religioossetele sümbolitele itku tekstis tekitavad itkupulmad inimeses tugevaid emotsioone ja kujundavad inimese maailmanägemust.

KIRJANDUS

- A l l a r d t, Eric. Sosiologia. Toinen painos. 1985.
E l i a d e, Mircea. Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition. 1949. — Ikuisen paluun myyti. Kosmos ja historia. Suomennos Teuvo Laifila. Helsingi, 1992.
G e n n e p, Arnold van. Les rites de passage (1909). — Lauri Honko, Zur Klassifikation der Riten. — Temenos. Studies in comparative Religion. Helsingi, 1975, lk 61—77.
H o n k o, Lauri. Siirtymäriittit. — Scripta Ethnologica 17. Turun yliopiston kansantieteen laitoksen julkaisuja, 1964.
H o n k o, Lauri. Rooliteorian soveltamisesta uskontotietessä. — Uskontotieteen näkökulmia. Juva, 1981, lk 166—181.
H u r t, Jakob. Setukeste laulud I—III. Pihkva-Eestlaste vanad rahvalaulud ühes Räpina ja Vastseliina lauludega. Helsingi 1904—1907.
K o n k k a, Unelma. Ikuinen ikävä. Karjalaiset riitti-itkut. Helsingi, 1985.
L o o r i t s, Oskar. Eesti rahvausundi maailmavaade. Tallinn, “Perioodika”, 1989. [Originaal: Stockholm, “Eesti Raamat”, 1948.]
N e n o l a - K a l l i o, Aili. Inkeriläiset itkuhäät. — Pohjolan häät. Toim. Matti Sarmela. Tietolipas 85. Helsingi, 1981.
P i n o, Veera, S a r v, Vaike. Setu surnuitkut I. Tallinn, 1981. Setu surnuitkut II. Tallinn, 1982. — Ars Musicae Popularis. ENSV TA Keele ja Kirjanduse Instituudi väljaanne.
S a r e s t e, Andrus. Eesti keele murdesõnastik 1958—1979 (EKMS).
S a r m e l a, Matti. Eräkauden henkinen perintö. — Sukupolvien perintö 1. Talopoikaiskulttuurin juuret. Helsingi, 1984.
S a r m e l a, Matti. Perinneatlas. Helsingi, 1994.
S a r v, Vaike. Setu mõrjsja itkud. — Muusika soomeugrilaste ja naaberhävaste pulmakombestikus. Tallinn, “Eesti Raamat”, 1986, lk 272—284.
S a r v, Vaike. Setu rahvaviisi heliridade ja rütmiehitusest (ühe eeslaulja laulude põhjal). — Soomeugrilaste rahvamuusika ja naaberkultuurid 1. Tallinn, “Eesti Raamat”, 1986, lk 188—215.
S a r v, Oie. Mõrjsja itkudest. Lõputöö Tallinna Pedagoogikauilikooli kultuuriteooria ja -ajaloo õppetoolis 1993.
T a l v e, Ilmar. Morsiaasta nuorikoksi: häiden rakenne itämerensuomalaisilla. Scripta Ethnologica 37. Turun yliopiston kansantieteen laitoksen julkaisuja. 1978.
T a m p e r e, Herbert. Eesti rahvalaule viisidega I—V. Tallinn, 1961—1965.
V ä i s ä n e n, Armas Otto. Setumaa. — “Helsingin Sanomat”, 1921, eripainos.

“ON VOLGAST PALJU LAULE LOODUD...”

REZO GABRIADZE “LAUL VOLGAST”.
PETERBURI SATHIRITEATER VASSILI SAAREL

Olid ajad, mil Venemaa teatrielust teati peaaegu kõike. Tähelepanuväärsemat käisid meie teatraliid ise metropolides vaatamas, üldpildist andsid teada venekeelsed teatriajakirjad, mida Tallinna kioskitest vabalt osta võis.

Tänaseks on kõik teisiti – inglisis- või saksakeelseid teatriajakirju satub näppu saati sagedamini kui venekeelseid; festivalidel ja teatrireisidel käiakse pigem läänes kui idas. Sestap üritamegi nüüd ja edaspidi TMK veergudel tutvustada pisut Venemaa tänast teatrielu, üksikarvustustest ülevaadeteni. Abiks on meile lubanud olla “Peterburi Teatriajakirja” (“Peterburžski Teatralnõi Žurnal”) peatoimetaja Marina Dmitrjevskaja.

Ja veel – vahest pole siinsetele teatralidele sugugi huvituseta asjaolu, et aastakiümnete vältel tuttavaks saanud ajakirja “Teater” (“Teatr”) ei ilmu juba ligemale aasta, kaks korda kuus Venemaa teatrielu valgustanud “Teatrielust” (“Teatralnaja Žizn”) on aga saanud reklaamväljaanne, mis ilmub ebaregulaarselt – konkreetsete teatrite tellimusel ning finantseerimisel.

Kadi Herkiil

Uus aeg – vanad laulud... Tõtt-öelda tahakski Rezo Gabriadze värskest lavastusest kirjutada laulusõnadega, repliikidega vana-dest filmidest, ridadega koltunud artikleist. Siin on kõrvu Lebedev-Kumatš ja Bulat Okudžava, Šostakovitši Seitsmes sümfoonia ja Schumanni “Unelmad”, Offenbach ja “Pimedal ööl”, Placido Domingo ja tilluke juudi orkester. Õigupoolest ei ole selles midagi päriselt uut — nii palju kui olen elus kohtunud Rezo Gabriadze töödega, on ta alati liitnud eristiilseid süžeesid ja motiive, tavaarusaamu ja äärmist elitaarsust. Ta võtab erinevate taimede võrsed, poogib nad ühise tüve külge ning sünnib eksootiline puu nimega “Rezo Gabriadze teater”.

Gabriadze teatripuu kasvab igasugusel pinnasel. Loomulikult sobib talle viljakas gruusia muld, ent ta võib end püsti ajada ka prügimäel, kesk metallilasu, vanu kingi, rābaldunud tundeid ja rudjutud emotsioone. See teatripuu suudab ellu jääda igasuguses kliimas, ent üksnes teatud ruumis. Ta kasvab ainult neis paigus, mida Gabriadze armastab (ja kus armastatakse teda). Oma värskema lavastuse tegi Gabriadze Peterburis.

“Jäta meelde mu aadress: Vassili saar, Kesk prospekt, 15. liin, kolmas korrus, korter seitse...” – nii annab hobune Aljoša “Laulus Volgast” oma aadressi teekaaslasemale Andrei Bitovile... Gabriadze ja Bitov on aga teekaas- lased juba kolmkümmend aastat ning hobune Aljoša nimetab tegelikult Rezo täpse Peter- buri aadressi...

Vaevalt et meie lugejale on vaja tutvus- tada Rezo Gabriadzet. Mõni mäletab “Mimi- nod”, teine “Kindza-dzud” või veel mõnd neist enam kui kolmekümnest filmist, mis on vāndatud tema stsenariumide põhjal. Need, kes ei käi kinos, on näinud Gabriadze maali- või keraamikanäitusi. Need, kes ei käi näi- tustel, on mārrganud mälestusmārki Tšizik- Pōžikule Fontankal, Rabinovitšile Odessas või Major Kovaljovi Ninale Peterburis. Kunst- nik, skulptor, stsenarist — nii on ta vabalt ja kodutult lennelnud erinevate kunstide kohal (kinost maalikunsti, skulptuurist kirjandus- se). Kaheksakümnendate alguses rajas Gab- riadze aga oma “kodu”, Tbilisi Marioneti- teatri, mille laval sündisid seesugused väike- sed šedōōvrid nagu “Alfred ja Violetta”, “Meie kevade sügis”, “Imperaator Trapezun-

di tütar". Rezo ei olnud pelgalt nende lavastuste autor (süžee looja, kunstnik, lavastaja), ta oli kordumatu ja ühtse kunstimaailma looja.

Tema nukud ja eriti kordumatuim neist, linnuke Borja Gaidai "Meie kevade sügisest", on rännanud läbi maailma ja vallutanud

inimvare liivast välja lipujäänused, saksa kiivri, vene tähe, fašistliku svastika. Ta toob päevavalgele jäänused. Mäluriismed. Mis sõdur see on? Vene? Saksa? Ta riputab kiivri svastika otsa ja sünnib Saksa sõduri haud, asetab siis kõrvale tähe ja lipu... Viisteist minutit jälgime silmi pööramata tema traagi-



Lavastaja Rezo Gabriadze.

vaatajate südamed. Gabriadze lavastused on sünnitanud rõõmu ja armastanud kogu olevat... ning olev on vastanud neile samaga.

Neist idüllilistest aastatest on möödunud terve igavik, Gruusia on põlenud leekide möllus, Venemaa pidanud sõda. Ja mulle näib, et just siit sündis Rezo värskeimat lavastust läbiv sajandi lahingu — Stalingradi lahingu kujund. Väikesele lauale, mida ümbritseb elektripirnide rida otsekui ramp, on Gabriadze ehitanud lahinguvälja, kus jäetakse hüvasti eluga ja meenutatakse kõige pühamaid asju: maailma, armastust, Venemaad.

... Sõjatules põlenud liivast ulatub välja oksake. Kõlab Schumann. Oksake vajub külili, liiv langeb ta ümbert ning tasapisi ilmub liiva seest inimkolp: ikoonilikult teispoolne ilme, mitte midagi nägevad silmad. Toetades ühe surnud käega teist, kaevab see

list rituaali ja alles siis, kui ta haudade kõrval püsti tõuseb ja õigeusu kombe kohaselt risti ette lööb, jõuab meieni arusaam, et seda rituaali teostame tegelikult meie. Rezo Gabriadze toob päevavalgele meie mälu riismed... Sõdur raputab oma kolbale liiva, kaevab liivasse oma surnud käe ja heidab tähe ning lipu kõrvale.

Midagi seesugust oleme me juba näinud. "Imperaator Trapezundi tütres" elustus üsna sama moodi ühe juhusliku telefoniposti all kuivetonud vanake — armastuse arheoloog. Ta ärkas ja alustas oma väljakaevamist, elustades sellega igiammust romantilist armastuslugu. Ka tema kaevas välja mälu riismeid, igavikulise loo kilde. "Laulus Volgast" on langenud sõdur iseene arheoloog — ta kaevab välja mälu ja ajaloo riismeid.

Oma uues lavastuses on Gabriadze peaaegu loobunud süžeesest ja loogilisest

järgnevusest. Ta ei vaja põhjuslikku seotust, ta pöördub vaatajate emotsionaalse mälu poole. Ta võtab üldteada ja levinud arusaamad ning annab neile tagasi nende algse, lapselikult selge tähenduse.

Kuidas kujutada elu kaitsetust raudse vallutajakäe ees? Aga just nõnda. Kus on

ral Gorenko?" küsib nõudlik gruusia aktsendiga hääl — "Smolenskis." "Kus te olete, major Gorenko?" — "Gorodištšes." "Kus te olete, trahvipataljonlane Gorenko?" — "Stalingradis, valutehases." Punktid on pandud. Kolme lausega suudab Gabriadze ära jutustada kogu taganemise loo. Hiljem, pärast



R. Gabriadze, "Laul Volgast". Lavastuse proloog.

inimene kõige kaitsetum? Väljakäigus. Ja nii seisabki laval tilluke puust väljakäik ja kostavad read rahvalaulust. Sealsamas kõrval tammub rohul valge hani... Viulimäng. Idüll, mille kohal kõrgub vallutaja käsi otsekui hirmuäratav *messerschmidt*. (See on mustas kindas inimkäsi, mille iga sõrme otsa on torgatud pea.) Käsi viib ära hane. Siis ilmub lavaservast hirmuäratav soomusrong — paindub juhe, millele on tihedalt kleebitud väikesed kiivrid — ning väljakäik tuigub oma tillukestel jalgadel kaugemale. Kärgetab Šostakovitši Seitsmes sümfonia. Pealetungi teema. Hirmus ja hingetu soomusmasin tungib peale, haarab enda alla terve laua ning keerdub siis rattaks, valmistudes veerema mööda kogu Venemaad. Selle ratta sees jahvatatakse pisikest nukku, ta kaotab pagunid, sineli, tekljäänused: "Kus te olete, kind-

Stalingradi lahingu võidukat lõppu, loetleb seesama gruusia hääl: "Reamees Gorenko... Polkovnik Gorenko... Marssal Gorenko..." — ja kõlavad saluudid võiduka marssali auks. Nii jutustab Gabriadze pealetungi ja võidu loo.

Hiljuti kirjutas Irina Uvarova nukku-devahelise armastuse võimatusest, armastuse puudumisest mängumaailmas ja sellest, et romaan on võimalik vaid juhul, kui nuku partneriks on inimene: "Inimese ja nuku armastus on väljavalitute pärusmaa. Seda ei juhtu sugugi igauhega. Aga väljavalitutega juhtub." Rezo Gabriadze on üks neist väljavalituist, nukud armastavad teda ja lasevad tema fantaasial elustada ka oma maailma.

Mis juhtub, kui tõmmata vana roheline emailäamber tasapinnale? Sünnib vanaaegse vaguni sein. Ent kui keerata rulli roheline



"Laul Volgast". Venemaa lumeväljadel hukub saksa kunstnik Franz.

ennesõjaaegne vagun? Tekib ämber. Lõikame sisse aknaavad, topime kohale korstna — ja juba kihutabki mööda väikest lava ämber-rong, millest vilksatavad mööda telefonipostid, siga... heinakuhi... kirikuke kirjaga "Saun"... piirikordon... koguni kaks Lenini mälestusmärki, mis osutavad vastupidistes suundades... Kummaline, et pärast Gabriadze lavastuse vaatamist rongi istudes märkan ma, et rongiaknast vaadatuna tundub ümbrus tõepoolest ringi käivat... Sõidan ja mõtlen: "Tõepoolest, just nagu Rezol." Mitte sedapidi, et Rezol on nagu elus, vaid elus on nagu Rezo lavastuses. Kett elu—teater—elu sulgub eluga. Eluta materia ja lauamängude abil suudab Gabriadze edasi anda tuttavat, füüsilist, isegi füsioloogilist teekonna aistingut, taastuua rongisõidu või stepiüksinduse emotsionaalse seisundi.

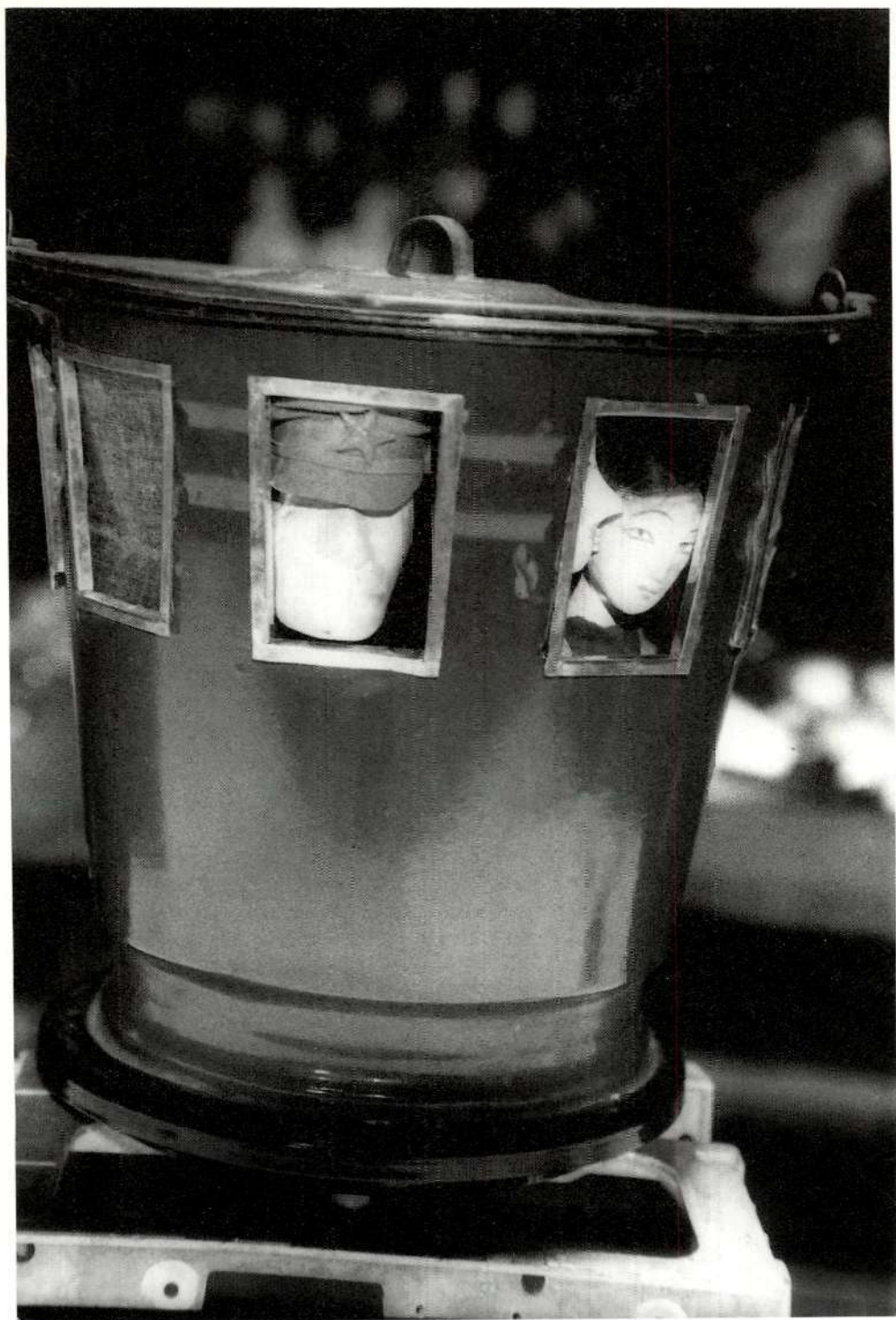
Valgel lumeväljal eksleb üksik pisike

auto. "Pimedal ööl..." nurrub mootor hangedesse pörkudes, — "lapsevoodi ees und sa ei saa". Ja tõesti, lava servas seisab väike voodi ja samasugune lauake. Tuba. Ja tõeline, elusuuruses naisekäsi peseb pisikese lapiga põrandat. Stseeni lõpus sõidab väike auto väsinult sellese tuppa ja peatub tillukese voodi ees.

Näib, et Gabriadze kunst vastandub ratsionalismile. "Ma mõtlen — järelikult ei ole mind olemas." Tema lavastused ei liigu loogilises rütmis, vaid hingetõmmetena. Ma tunnen. Ma armastan. Tegelikult võib kogu Gabriadze loominguga kokku võtta sõnadega, mis kõlasid kunagi Imperaator Artšili suust: "Ma olen armunud armastusse enesesse." Tema looming sünnitab nimelt armastust. Pärast Gabriadze lavastust hakkad ühtäkki hingama ja nuusutama, tunned lõhnu ja kuuled lindude vidinat, meenutad vana kinosali, esimest armastust, teist, kolmandat...

"Jäta meelde: esimesest armastusest ei tule mitte kellelgi mitte midagi head. Teisest samuti. Ja vahest isegi kolmandast..." — nii räägib nukk Andrei Bitov "Laulu Volgast" päris alguses hobune Aljošale. Lavastuse kesksed lüüriksed kangelased ongi hobused Aljoša ja Nataša (meenutus filmist "Berliini langemine"), ent mitte üksi nemad.

... On 22. juuni varahommik. Unetuse käes vaevlev vana juut Pilhas ärkab. Tema monoloog algab imelise ja paljulubava fraasiga "...See on selge." (Mulle tundub, et nii ei ole alanud veel mitte ükski monoloog maailmas.) Temale on tõepoolest kõik selge ja ta hing on rahul: "Mis siis nüüd teen? Hakkan õige tegema seda, et ei teegi mitte midagi. Mõtlen õige sellest, et mitte midagi ei mõtle." Ja nii ta istub, vaatab kaugusesse ning mõtiskleb rahumeelselt selle üle, kui head on Kiievis koogikesed ja keedis... ja neiukesed... ja kui kaunis on Dnepr tuulevaikus... Siis mõtiskleb Pilhas elektrivoolu olemusest ja sellest, missugused kõik on amperid ja voldid: "Amperid võivad olla Abram Amper, Isaak Amper, Jaša Amper... Jaša, Jaša, anna mu rubla tagasi!" Aga jäätisemüüja Jaša tõuseb oma vankriga taevasse nagu Chagallil. "Vaat, niisugused need Amperid ongi," resümeerib Pilhas nukralt. "Aga Voltaire'id? Voltaire'id on veelgi hullemad. Jumalavalatud!... Ja kõik need Amperid ja Voltaire'id kihutavad nagu tulest põletatud, keerutavad-



"Laul Volgast". Vanast rohelisest emailämbrist
saab ennesõjaaegne rong.
D. Ukladnikovi fotod

keerutavad, tõmbavad üksteisel naha üle kõrvade... Te küsite minult, kuidas tekib elekter? Nende kaklusest tekibki: pliidiid lähivad soojaks, kannud keema, triikraud põlevad sisse, elektrirongid kihutavad, vilistavad, ehmatavad lehmad ära, lehmadel jääb piim kinni... Missugune totrus!" Pihlase monoloog on otsekui laul elust, laul eluga rahulolust ja elunaudingust. Avastanud (ja arvatavasti mitte esmakordselt) elektri tekkimise uue seaduspära ja kutsudes rahutut inimkonda ometi kord rahulikult istet võtma, teed jooma ja juttu ajama, heidab Pilhas pilgu kellale, lülitab sisse pliidi ja... "22. juunil täpselt kell neli..." kõlab läbi pommimürina nõrk hääl, "pommitati Kiievit..."

... siin on nooruke kasahh, kes kirjutab ühest tundmatust Volga-äärsest linnast (sõjasaladus: esimesed tähed "St" ja viimane "d") oma isale M. Gorki nimelisse kolhoosi...

... siin on punapäine lennuväelane Jaša, kes langeb lahingus, sööstes kuulipilduja juurde. Ta tulistab vahkvihvas vaenlast, sest tema pruudi Roza viis ära teine peigmees... Tema, "Laulu Volgast" kangelane, karjub Rozale järele ridu ühest teisest laulust, "Kuningas Saalomoni Ülemlaulust", suuri sõnu sündimata armastusest. Ta segab omavahel piib-liridu ja Odessa aadresse, kus ta jäätist müüs, aga hobune Aljoša loetleb nukralt oma armastuste täpseid koordinaate: Leningrad, Moskva, Tbilisi, Tsvetnoi bulvar.

Stalingradi lahinguväljal kohtuvad tsirkusehobune Nataša ja sipelgaema, Ingel Aljoša ja sõdurpoisike, kes näeb unes ikoonikappi, kus ikooni asemel on ennesõjaaegne jalgratas tasa heliseva kellaga...

Armastus võib olla erinev. See võib olla valuline kiindumus või vastutustundetud vabadus. Aga peaaegu alati toob armastus kannatust. Gabriadzel on teisiti — tema armastuses pole kannatust, see on kõikevõitev elutunne, tunne, mis võidab surma. Aga selleks, et võita surm, tuleb kõigepealt surra ja alles siis — võita. Surra, et üles tõusta, niisama, nagu tõuseb üles tapetud Aljoša: tema armastus Nataša vastu võitis surma...

"Laul Volgast" on lavastus-nutt. Miski eepiline pole Gabriadze kunstimaailmale võõras, ent samas oleks raske ette kujutada midagi pisemat, käsitöönduslikumat. Kunstnik Frantzile pakutakse tuld ja tema, nukk,

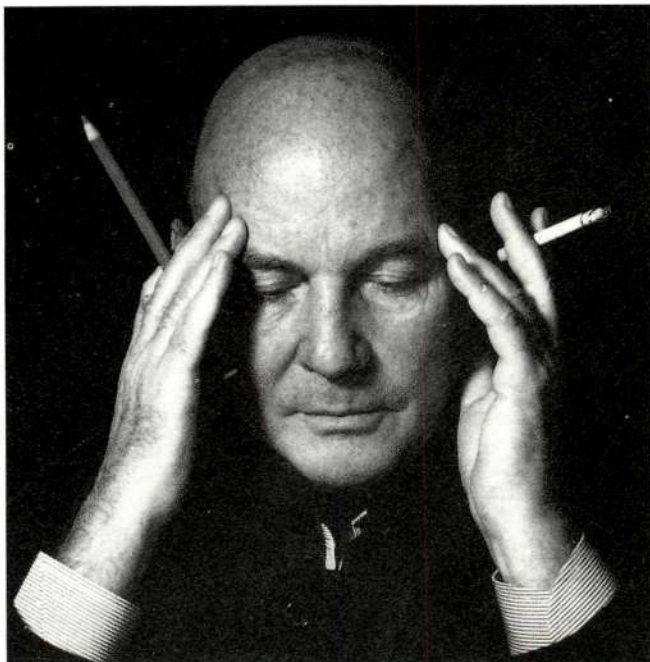
suitsetab sigaretti. Tema kõrval seisev spioon aga laseb rohukõrrest tõelisi seebimulle. Ja juttki käib lavastuses väikesest: "Mis on elektron? Kes teda näinud on? Pisiülluke, hapu-hapu ja roheline..." Niisama väike on Dneprogessiga võrreldes vana juut Pilhas või stepiavarustega kõrvutades pisike auto... Niisama väike on kiiver, mille langenud sõdur lavastuse proloogis välja kaevab, ja veelgi pisem temast paistev kuuliauk, kust pudeneb liiva...

Kord luges üks saksa ajakirjanik kokku Stalingradi lahingus hukkunud hobused. Neid oli 10 000. Rezo Gabriadze on alati märganud imeväikest, silmale nähtamatut. Sestap leinab ta seegi kord hobustest hoopis pisemaid olendeid, kelle ohvreid mitte iialgi kokku ei loeta. Gabriadze eepiline "Laul Volgast" algab langenud sõduri peaaegu antiikse ülestõusmisrituaaliga ning lõpeb lahinguväljal tütre kaotanud sipelgaema peaaegu antiikse nutulauluga: "Oo jumal, kes oli siin maa peal veel tasasem kui meie?!" Mis võiks olla veel väikesem ja samas suurejoonelisem...

Vene keelest tõlkinud
KADI HERKUL

MUUSIKAMAAILMA TIPPSÜNDMUSI: HOOAEG 1996/97

Hooaja sündmuste krooniks on **Franz Schuberti 200. sünniaastapäeva tähistamine**: festivalid, kontserdid, etendused, plaadistused, pühendused, Viinist pärit näitused jpm. Hans Werner Henzelt valmis selleks puhuks orkestrifantaasia "Metshaldjas", mille esietekanne toimus Pariisis Marek Janowski juhatusel Schuberti sünnipäeval 31. jaanuaril. Viuldaja Gidon Kremeri õhutusel kirjutas Sofia Gubaidulina selleks puhuks oma *Impromptu* viiulile, flöödile ja keelpillidele, esiettekandjaks Bremenis *Deutsche Kammerphilharmonie*, hiljem mängiti seda ka Londonis, Pariisis jm, solistideks kõikjal Gidon Kremer ja Irene Grafenauer. Kremer ise algatas aga kava "Schubert 1797—1828", võttes sinna USA helilooja John Harbisoni klaverikvarteti "18. XI 1828" (Schuberti surmapäev), Alfred Schnittke Keelpillitrio ning Schuberti kuulsat "Forellkvinteti" (D-667), ja valis ansambliks suurepäraseid muusikuid: Veronika Hageni (altviul), Clemens Hageni (tšello), Alois Poschi (kontrabass) ja Oleg Maisenbergi (klaver). Londoni *Barbican*'is alustatud kavaga mindi edasi Pariisi *Châtelet*' teatrisse, Kölni Filharmooniasse jm. Kremer ja Maisenberg tegid hiljem veel uue Schuberti programmi nelja viiulisonaadiga ning Gia Kantšeli uue teosega "Time... and again", viies sellegi paljudesse Euroopa muusikakeskustesse. Esmakordselt esitati Prantsusmaal kuulsas Pleyeli saalis, küll kontserdi korras, ka Schuberti ooperid "Die Teufels



Seitsmekümneseks sai Hans Werner Henze.

Lustschloß" ning "Fierrabras", dirigeeris Marek Janowski. Helilooja Hans Zender tegi Euroopa ühest suuremast meistriteosest, Schuberti vokaaltsüklist "Tälvine teekond", moodsa orkestriseade, Helmuth Rilling tellis aga oma Stuttgardi *Bach Collegium*'i jaoks Edisson Denissovilt täiendatud variandi Schuberti muusikast vaimulikule draamale "Laatsarus", mille Denissov enne oma surma jõudis lõpetada. Mõlemad tööd on Schuberti aastal ka plaadistatud. 1976. aastal Austrias algatatud "Schubertiad", mis toimub 3. V — 7. IX Austrias, Saksamaal ja Liechtensteinis maailma parimate Schuberti interpretide osalemisel, on tänava erilisel suurejooneline. Viini kuul-

sad pidunädalad (8. V — 22. VI) avati Schuberti missaga nr 6 Riccardo Muti dirigeerimisel, samuti etendusid mõlemad Schuberti ooperid *Theater an der Wien*'is Nikolaus Harnoncourt'i käe all. Siia kandus üle ka kahe suurmehe, Yehudi Menuhini (80) ja Hans Werner Henze (70) juubeli tähistamine. Maestro Menuhini enda festivalil Šveitsis Gstaadis austas teda Londoni *Royal Philharmonic Orchestra*, üks ta lemmikuid; juhatas maestro ise, nagu ka orkestrit *Sinfonia Varsovia*. Viimasega on ta äsja käinud esinemas Londonist kuni Kaplinnani. Väga mõjuv oli ka Menuhini õhtu New Yorgi *Avery Fisher Hall*'is, *Lincoln Center*'i festivalil: maestro dirigendina,

solistideks viuldajad Schlomo Mintz, Elmar Oliveira, Edna Mitchell, klarnetist Richard Stolzmann, sopran Barbara Hendricks, sitarikunstnik Ravi Shankar. Ent Gstaadi festivali lõpetas Menuhin "Löbuse lese" dirigeerimisega, kus olid kaastegevad *Sinfonia Varsovia*, Berni Kontsertkoor ja solistid. Menuhini algatusel toimus sügisel ka "Rahukontsert" Sarajevos: koos mängisid Sarajevo ja Varssavi FO muusikud, Beethoveni ja Mozarti kõrval kõlamas spetsiaalselt selleks puhuks tellitud "Ava-mäng bosnia viisidele" prantslaselt Eric Bretonilt (s 1954), kohal viibis arvukalt väliskülalisi, diplomaate ja UNESCO peasekretär. Kontserdi eel pidas maestro kõne, pöördudes maailma rahvaste poole rahu ja humanistlike ideede kaitseks.

Hans Werner Henze juubeli puhul laskis "Deutsche Grammophon" välja 14 CD-d tema loominguga aastail 1947—1972. Kirjastuse "Schott" abil toimub uute ja ka varasemate teoste uute versioonide väljaandmine ning rida esiettekandeid: "Kolm orkestripala" (K. A. Hartmanni 1945. aasta palade järgi), raadioooperid "Ein Landarzt" (1951) ja "Das Ende einer Welt" (1953) uusversioonis (EE Kölnis, d Markus Stenz), "Seconda sonata per archi" (ME Gewandhausis, d Kurt Masur), lühiooper "Venus ja Adonis" lauljatele ja tantsijatele (ME Baieri Riigiooperilt II. I 1997, I Pierre Audi, d Markus Stenz). Schwetzingeni festivalil toimus 25. V Henze uue balletiõhtu ME: "Tanzstunden — ein Ballett-Triptychon", erinevaid koreograafidelt lühiballetid "Le disperazioni del Signor Pulcinella", "Le fils de l'air" ja "Labürint" (d Sebastian Weigle). Ning põnevana on tulemas X sümfoonia (1995—1997) ME Berliini pidunädalail II. IX, mil



Karan Armstrong Carlisle Floyd'i ooperis "Susannah". Esietendus: 8. veebr. 1997, Berliini Saksa Ooper, John Dew instseneering.

Berliini Filharmoonikute ees Ingo Metzmacher ja kaastegev Berliini raadio koor. Henze oli viimast ringi ka oma 1988. aastal algatatud Müncheni nüüdismuusikateatri biennaali kunstiline juht (ta andis juhtimise üle Peter Ruzickale). Viimases biennaalist, mis tegelikult veel käib, lähemalt.

Müncheni Internationales Festival für neues Musiktheater (nüüd 5. korda) toimus eelmised korrad enam kui kuu aja vältel ja alati oli Henze süa kokku saanud ülimalt põneva repertuaari peamiselt noortelt muusikateatrite kirjutajatelt (maestro enda sagedasel õhutusel ja tellimustena).

Nüüd jaotati festival neljaks tsükliks, igal vähemasti kahe uusoooperi ME, samas ka kontserdid. Esimene veerandik toimus mais 1996, kavatas Tan Duni "Marco Polo" ja Helmut Oehringi "Das D'Amato System"; teine osa toimus detsembris, kavatas Michael Obsti "Solaris" (lavastus — Pariisi, Magdeburgi ja Müncheni koostöö), poolatar Hanna Kulenty (s 1961) "The Mother of Black-Winged Dreams" (Müncheni ja Hamburgi koostöö). Poolatari loomingust toimus ka vestluskontsert, kus tema teost "Klangspuren" dirigeeris Henze ise. Henze enda juubelit märkis samasugune suur vestluskontsert, temale pühendatud näitus ning veel Tarkovski filmi "Solaris" demonstreerimine. Kolmanda veerandiku kavatas (8.—14. IV): Moritz Eggerti "Helle Nächte" (Knut Hamsuni ja "1001 öö" muinasjutude järgi) ja Henze õpilase, inglase Roderick Watkinsi (s 1964) "The Juniper Tree" (vendade Grimme järgi). Muinasjutusüžeed on vandanud uusoooperi lava (!). Watkinsi ooper (*London Sinfonietta*'ga, d Markus Stenz) on saanud eriti häid arvustusi ning võeti ka Almeida festivali kavasse juunis Londonis. Nagu näha, on Henze poole uusoooperitest hoidnud sakslastele endile ning noored autorid pole üldjuhul muusikateatris debüütid, Henze võis nende lavanärvi üle otsustada vähemalt ühe eelmise töö põhjal. Vanemad heliloojad pole olnud vahest nii muinasjutu- või legendilised, nimetame nende uusoooperid hooajast ME-de kuupäevade järjekorras: suursünnimusena Karlheinz Stockhauseni "Freitag" tsüklist "Licht" (12. IX Leipzigis); Kalevi Aho "Putukate elu", 10-aastase ootuse järel Soome Rahvusoooperis (27. IX), ja teisi: Luciano

Berio, "Outis" (ooper Odysseusest) Milano *La Scala's*; Mayako Kubo "Rashomon" Steieri sügis-festivalil Grazis; Antonio Bibalo, "Die Glasmengerie" Trieris; Helmut Lachenmanni "Das Mädchen mit den Schwefelhölzen" Hamburgis (d Lothar Zagrosek); Kurt Schwertsiki "Die Welt der Mongolen" Linzis; Jörg Hercheti "Abraum" Leipzigitis (d Lothar Zagrosek!); Myron Finki "The Concistador" San Diegos; Friedrich Schenkeri "Der kalte Krieg" ja Andrea Cavallari "La Strada della Vita" Frankfurdis. Philip Glassi (nimekas USA helilooja-minimalist nagu kingitusena endale 60. sünnipäeva puhul) "Die Ehen zwischen den Zonen Drei, Vier, und Fünf" (libr Doris Lessing) Heidelbergis (10.V 1997) jt.

Ent üks ameeriklastele väga populaarne ooper, Carlisle Floydi (s 1926) piibliaineline "Susannah" on nüüd ka Euroopat valutamas. "Susannah" (1955), mis olnud Gershwini "Porgy ja Bessi" järel menukamaid ja USAs kõikjal mängitud, oli 1960.—1980. aastate Euroopa jaoks liiga heakõlaline. Nüüd on kolm tuntud ooperimaad toonud "Susannah" esiettekanne välja lausa järjest — Viini Kammerooperis oktoobris (l Brigitte Fassbaender), Berliini Saksa Ooperis veebruaris ja Nantes'i Ooperis märtsis. 17 menukat etendust Viinis nakatab ooperit lavastama küllap veel mujalgi.

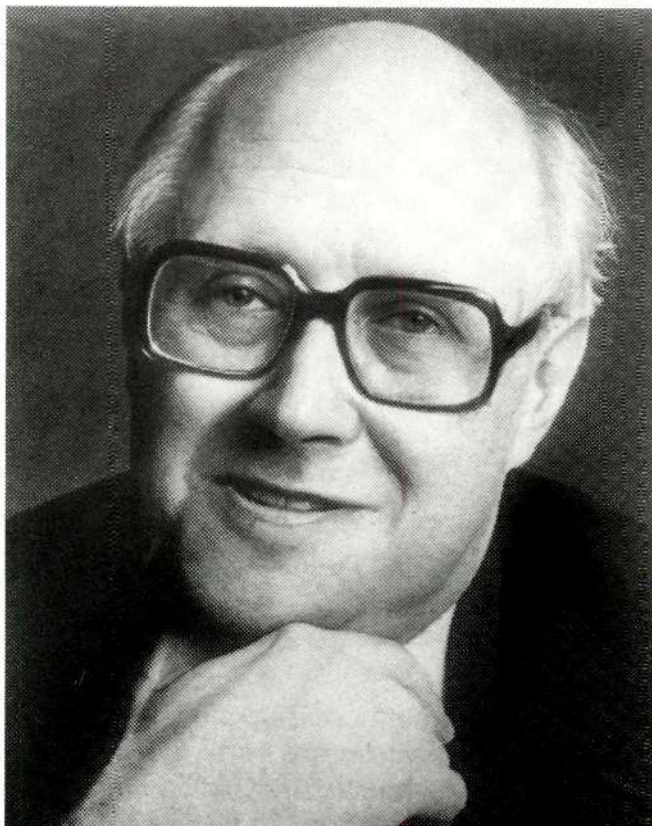
90-aastane Paul Sacher, kellel suurteeneid Euroopa ja kogu maailma muusika ees rohkem kui 60 aasta jooksul (tellinud ja juhatanud uusteoseid Bartókilt; dirigeerinud alates R. Straussist, Stravinskist kuni Pärardini), juhatas Luzerni festivalil oma juubeliaasta puhul orkestrit *Collegium Musicum Zürich*, mille ta 55 aastat tagasi asutas, solistik Mstislav Rostropovič.

Nüüd on siis 70-aastased ka suurlauljatarid Joan Sutherland, Leontyne Price ja Galina Višnevskaja ning austria sopran Leonie Rysanek, kes veel 69-aastasena laulis oma viimase etenduse möödunud suvel Salzburgi festivalil; 70 sai ka oma uue muusika fanatismiga "tšellomängu revolutsionääriks" kutsutud saksa professor ja muusikategelane Siegfried Palm.

Ent Mstislav Rostropovič 70. sünnipäeva tähistamisest kujunes terve muusikasündmuste rida. Mida kõik maestro sellegi hooaja jooksul on jõudnud ära teha: algatada, istuda žüriides, kuulata noori, neid alati innustada, ise dirigeerida ning tšellosolistina esineda; juubeliaastal on tema koormus küllap kahekordne. "See mees ei maga vist

üldse," ütles mulle Rostropovič kohta Neeme Järvi, juunikuine juubilar. Et publik ei võõrduks uuest muusikast, ning orkestrite repertuaari täendamiseks — juba järgmisel aastatuhandel — algatas Rostropovič Londonis rahvusvahelise kompositsioonikonkursi "Masterprize" (esimesed preemiad jagatakse aprillis 1998). Ise mängis ta plaadile taas kaks uut tšellokontserti, heliloojaiks Stockhauseni õpilane Renaud Gagneux ("Triptyque") ja Rodion Štšerдин ("Sotto voce", dirigeeris Seiji Ozawa). Plaadifirma EMI "Classics" (ise saanud 100-aastaseks) laskis juubeliks välja 13 CD-d Rostropovičiga, viimasena salvestatud plaadil musitseerivad toreda kooslusena Astor Piazzolla, Alfred Schnittke ja Galina Ustvolskaja, enamasti

Mstislav Rostropovič 70. juubeli tähistamisest kujunes terve muusikasündmuste rida.



partneriks maestro lemmikorkester *London Symphony Orchestra*. Just LSO kavandas juubeliks *Barbican Hall*'is viis kava, kuhu Rostropovič valis teosed heliloojailt, kes on talle kirjutanud ja keda ta hästi tundis — Leonard Bernsteinilt, William Waltonilt, Sergei Prokofjevilt, Dmitri Šostakovičilt, Witold Lutoslawskilt, Krzysztof Pendereckilt, Alfred Schnittkelt jt. Erilisel mõjus kriitikute sõnul Šostakoviči X sümfoonia esitus maestro dirigeerimisel, kes oli kõigis kavades kaastegev kas dirigendi või solistina. Londoni luksuslikus kavaraamatus olid tervitused alates kuninglikust perekonnast kuni noore helilooja James MacMillanini.

Juubelile pühendatud muusika-peol Pariisi *Champs Élysées* teatris olid kohal ka Prantsusmaa president Jacques Chirac abikaasaga, Waleesi prints Charles, Monaco prints Rainier ja Hispaania kuninganna Sofia. Osalisi kokku 700, sümboolsena kohal ka 400 noort muusikut Pariisi konservatooriumist, LSO, *l'Orchestre National de France*, seda juhatamas Seiji Ozawa. Dirigendina esines ka Krzysztof Penderecki, muidugi ka maestro ise (ning solistina), soleerisid veel viuldajad Yehudi Menuhin, Gidon Kremer ja Vladimir Spivakov, pianist Van Cliburn, flötist Jean-Pierre Rampal, sopran Nathalie Dessay, tšellist Arto Noras. Siingi kõlas Londonis kavas olnud, nt Bernstein'i orkestriavamäng "Slava!" (loodud Rostropoviči 50. sünnipäevaks), prantslaste nimekamaid, Henri Dutilleux tõi tervituseks oma teose "Slava's Fanfare", juubilari lapselapsed koos vanaema Galina Višnevskajaga esitasid oma ema Jelena pala "Prayer" ning Elton John lõpetas 3-tunnise mammutkontserdi "Happy Birthday'ga".

Hulga nimekaid muusikuid

esines ka maikuisel traditsioonilisel festivalil Prantsusmaal Évianis, mille algataja ja president on samuti Rostropovič. Pole märganud, et ta oleks lisaks oma senistele kõrgetele autasudele ja auametitele saanud mingi preemia. See-eest said neid teised.

Helilooja Iwan Tšerepnin (s 1943) sai oma Kaksikkontserdi eest viulile ja tšellole orkestriga Louisville'i ülikooli (USA) poolt välja antava, maailma ühe rahaliselt kaalukama **Grawemeyeri preemia** (150 000 dollarit). Kuulsast muusikute suguvõsast pärit I.T., kelle vend Serge on ka helilooja, vanaisa oli Nikolai Tšerepnin, kes Peterburi konservatooriumis on teooriat õpetanud ka meie Cyrillus Kreegile; tema isa oli Aleksandr Tšerepnin, mainekas ooperi- ja balletihelilooja (mõlemad surid Pariisis).

Esmakordse **Kölni kultuuripreemia** vääris **Karlheinz Stockhausen**, Kölnist pärit ning Kölni elektronmuusika stuudio ees seisnud ja sealse muusikakõrgkooli professorina tegutsenud kuulus helilooja.

Teenete eest Kesk- ja Ida-Euroopa kultuuri edendamisel sai **Johann Wenzel Stamitzi preemia** (Mannheim) laureaadiks poola helilooja, muusikateadlane ja pianist **Krzysztof Meyer**. Äsja valmis ja kõlas ME-s tema II tšellokontsert (Boris Pergamenštšikov Düsseldorfis), tema orkestriteos "Hommage à Brahms" on kavades ja plaadistamisel tänavusel Brahmsi mälestusaastal.

Schleschwig-Holsteini Brahmsi Ühingu preemia vääris abielupaar **Renate ja Kurt Hofmann** Lüübekist silmapaistva töö eest Brahmsi-uurijaina Saksamaal.

Edukad on olnud Lahti Linnaorkestri peadirigendi **Osmo Vänskä** juhutatud esimesed **Sibeliuse**

plaadid: järjest tulid **Gramophone Award**, tänavu jaanuaris **MIDEMi Cannes Classical Award** ning lõpuks aasta plaadi tiitel rubriigis "Rare repertoire" ajakirjalt "Classic CD" — kõik CD eest, millel algversioonis Sibeliuse V sümfoonia ja "Satu".

Esimese rootslasena sai **Polar Music Prize'i**, koos USA rockilaulja **Bruce Springsteeniga**, nimekas koorijuht **Eric Ericson** (kummalegi miljon Rootsi krooni). Rootsi kuningas andis autasud kätte 5. mail.

Järjest rohkem esile kerkiv noor saksa helilooja **Helmut Oehring** (s 1961, kurtide vanemate laps) sai **Hindemithi-preemia** Plönist, kätteandmine on samas tänavusel Schleswig-Holsteini festivalil. Tema kammerooperit "Dokumentation I" hinnati m. a aga "Orfeuse" preemiaga Itaalias.

Frankfurdi linna Goethe-nim preemia (asutatud 1927) alles kolmandaks muusikust laureaadiks sai dirigent, helilooja ja sealse muusikakõrgkooli professor **Hans Zender**.

Lisame ka mõne särava konkursipreemia. Müncheni **ARD-konkursil** sai I preemia kammerduo Soomest: **Sennu Laine** (tšello) ja siin õppiv venelanna **Anastassia Injušina** (klaver). Sennu Laine on kutsutud juba Berliini Riigiooperi orkestri solistik. **Tomassoni Fondi pianistide konkursi** Kölnis (iga kolme aasta taganat) võitis 176 osalenu hulgas Valgevene muusik **Andrei Ponotševnõi** (20-a). Yehudi Menuhini algatatud **keelpillikvartettide konkursil** Londonis viis kõik preemiad **Budapesti Auer Quartet** (asut 1990) — nad said I preemia, uusteose prima esitaja ning publikupreemia. Lõppkontserdil juhatas maestro Menuhin ise kvartettide ühendorkestri ees Bartóki ja Elgari muusikat.

Veel kahest hoopiski nooremast



Sopran Ljuba Welitsch suri 83-aastasena. Fotol Donna Anna rollis 1946. aastal.

juubilarist: 50 said, ja üsna lähestikku, tänavu USA helilooja John Adams ja viiuldaja Gidon Kremer. Adams on juba Euroopas küllalt hästi tuntud (ilma selleta poleks ta ka Ameerikale midagi!) ja teda mängitakse — meile lähimal käis ta 1995. a Helsingi festivalil oma muusikali etendusel, ja populaarse “Nixon Hiinas” Põhjamaade EE toimus Helsingis. Otse juubeliajal (13.—22. II) oli Adams Belgia ja Hollandi reisil oma autorikontsertidega koos kuulsa *Schönberg Ensemble*’iga, dirigeeris ka autoriõhtut Manchesteri *Hallé Orchestra* ees (uus teos orkestripala “Slo-nimsky’s Earbox” ja Viulikontsert), mitmel pool Euroopas juhatas ta töid Leonard Slatkin. Tema üsna uue Kammer-sümfoonia (1993) leidis juba üles ka meie NYD-Ensemble, New Yorgis oma *Absolute Ensemble*’iga esitas selle Kristjan Järvi. Mais toimus Nürnbergis Adamsi teise “tösieluoperi”, “Klinghofferi surm” (ME 1991, Brüssel) Saksamaa EE. Kaks juubilarid said kokku kevadel ka USAs, Viulikontserdi solistik Gidon Kremer, helilooja Cincinnatis ja Los Angeleses dirigeerimas, ja siis Kremer juba solistik New Yorgi

FO ees, dirigendiks Leonard Slatkin.

Gidon Kremer ise on kustumatu ideede generaator — kõikjal põnevate kavadega, Schubertist Piazzollani, viimase tangod jm mängis ta ka firma “Nonesuch” plaadile. Ta ei unusta Baltimaid: saanud endale Gstaadi festivali korralduse, kutsus ta sinna kolme Balti riigi esindusorkestrid, ühtlasi asutas tema Baltimaade noortest võimekatest muusikutest kammerorkestri “Kremerata Baltica”, mida tal on plaanis



Joonas Kokkonen suri 74-aastasena.

maailma viia.

London ja Pariis tegid kumarduse Igor Stravinskile, lausa ilma tähtpäevata — märgiks on vaid sajandilõpp, sest Stravinskil peab Euroopa sajandi üheks olulisimaks, mõjuvamaks ja mitmekülgsemaks heliloojaks. Pariisis alustati juba septembris, keskuseks *Châtelet*’ teater, kaasa löömas Los Angelese FO (d Esa-Pekka Salonen), Londoni *Philharmonia* (Christoph von Dohnányi), *l’Orchestre de Paris* (Pierre Boulez), juhatasid veel Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Kent Nagano, kaasas oli Pariisis Ooperi balletitrupp. Londonis kandis sari (16. II — 28. IV) nimetust “Rites of Spring” (10

erinevat mahukat kava), kuuludes BBC ambitsioonikasse suursarja “Sounding of Century”, Stravinskil mängisid kõik BBC orkestrid, siingi samu dirigente, kes Pariisis, ka Andrew Davis, Simon Rattle, Yan Pascal Tortelier, Osmo Vänskä. Londonis avas sarja Pierre Boulez “Ööbiku” ja “Kevade pühitsusega”. Erinevate solistidega “Ööbikus” (Pariisis Nathalie Dessay!) oodatakse Boulezi selle kavaga veel viies Euroopa suures muusikakeskuses.

Londoni Kuninglikus Ooperis tähistas oma sealse debüüdi 25. aastapäeva Plácido Domingo: laulis “Valküürides”, dirigeeris “Tosca” ja osales galaõhtul solistina ning plaadifirma EMI “Classics” andis välja juba ka tema galaõhtu CD. Mitte kõik ei õnnestu enam alati suurima hiilgusega, aga “Domingo on ikka kümme korda parem kui teised tenorid, tuleb ja annab jälle endast 95%,” kirjutas tema kolme



Edisson Denissov suri 67-aastasena Pariisis.

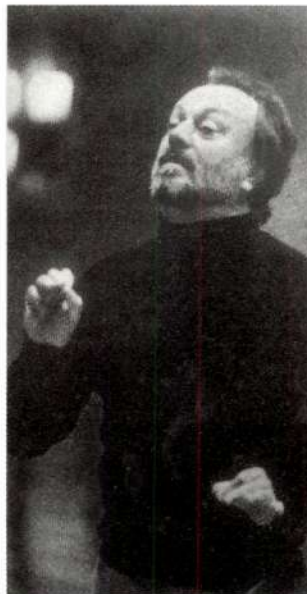
hõbejuubelietenduse kohta Andrew Clark "Financial Timesis".

Kaotused. Surm pole halastanud ka kuulsate muusikute peale. Lahkunud on: helilooja ja dirigent **Bertold Goldschmidt** (93), kellele tunnustus pärast pikka äraolekut Saksamaalt tuli tõepoolest viimisel hetkel (aastast 1994); Viinist pärit helilooja ja dirigent **Hans Zipper** (92), kes pääsenud Dachau surmalaagrist (kirjutas seal kuulsa "Song of Dachau") ja elas juba 50 aastat USA-s; taani sümfonist **Vagn Holmboe** (89), just enne ta lahkumist said plaadile kõik tema 13 sümfooniati, mille kohta nimekas inglise kriitik Robert Layton ütles: "Kauneimad sümfooniad, mis sõjajärgses Euroopas loodud"; rumeenia päritolu kuulus dirigent **Sergiu Celibidache** (84), kes peaaegu elu lõpuni oli veel Müncheni filharmoonia orkestri peadirigent; ameerika tuntumaid ooperiheliloojaid, New Yorgi *Juilliard School*'i ja *Queens College*'i professor **Hugo Weisgall** (84); ooperisopran ja ka Richard Straussi lemmikuid tema ooperites (eriti "Salomes") **Ljuba Welitsch** (83); Lõuna-Ameerika nimekamaid muusikuid, brasiilia helilooja ja dirigent, *Juilliard School*'i professor, São Paulo SO asutaja ja dirigent kuni surmani **Eleazar de Carvalho** (81); soomlaste tuntumaid heliloojaid, professor ja akadeemik, põhjanaabrite populaarseima ooperi "Viimased kiusatused" autor **Joonas Kokkonen** (74); vene tšellist, korduvalt ka Eestit külastanud **Daniil Šafran** (74); rumeenia legendaarsemaid muusikuid tänapäeval, ka Bukaresti filharmoonia direktorina tegutsenud viulivirtuoos **Ion Voicu** (71); USA pianist ja helilooja, oma maa ja kogu nüüdismuusikale oluline uuendusmees **David Tudor** (70); vene helilooja, ka Eestiga seotud (ballett "Pihtimus" Estonias jm)

Edisson Denissov (suri 67-aastasena Pariisis), kelle viimaseid suurteoseid oli "Mattheuse passioon" (ME 1994 Frankfurdis) ja kelle "Kellad udus" on olnud ka Neeme Järvi kavades Šveitsis ja Pariisis, järelhüüdes nimetas üks saksa kriitik vaimukalt teda koos Schnittke, Pärdi, Kantšeli ja Gubaidulinaga endiste nõukogude heliloojate "võimsasse rühma" kuuluvaks; *Chicago Lyric Opera* kauaaegne ja edukas direktor, ka ooperilauljannana menukas **Ardis Krainik** (65), kes oli oma ooperimaja sarjale "Towards the 21st Century" jõudnud kuni 2000. aastani tellida 20 (!) uus-ooperit; sõjajärgse Itaalia olulisemaid heliloojaid, *pop-art*, kollaaži- jt tehnikaid arendanud ning ka USA-s menukalt professorina tegutsenud **Niccolò Castiglioni** (64).

Põnevaid liikumisi on dirigentide poolel. Kurt Masur lahkus Leipzigi *Gewandhaus*-orkestri kapellmeistri kohalt, kus ta olnud 26 aastat. Tema järglaseks saab **Herbert Blomstedt**. Lahkumis-

Kurt Mazur lahkus Leipzigi *Gewandhaus*-orkestri dirigendi kohalt.



teremoonial Leipzigi raekojas laulsid *Thomas*-koori poisid talle Bachi. **Simon Rattle**, kelle teeneks on Euroopa ühe parema moodsa kontserdisaali, *Symphony Hall*'i saamine Birminghami, lahkub sealt peadirigendiametist tuleval aastal, tema järglaseks on juba kinnitatud noor, tõepoolest suurepärane soomlane, ka enne hea viuldaja **Sakari Oramo**, praegune Soome raadio SO dirigent. **Paavo Järvi** jätkab Birminghamis esimese külalisdirigendina. Simon Rattle pole veel otsustanud, kuhu temasugune tippmees edasi läheb. Ka Londoni Kuninglikku Ooperit võib tabada muusikadirektori vahetus: hollandase **Bernard Haitinki** teine 5-aastane leping lõpeb juulis, ja et maja suletakse, ei tea maestro, kas niisugustes poolikutes tingimustes jätkata, kuigi ta juhatab ka pidulikke taasavamist 1999. aasta suvel. Kõne all on olnud juba tema järglasedki, arvatavamad kandidaadid neist on **John Eliot Gardiner**, **Andrew Davis**, **Mark Elder**, **Daniele Gatti** ja **Valeri Gergiev**. *Philharmonia Hungarica* uueks peadirigendiks aastani 2001 saab ka pianistina ja Schleschwig-Holsteini festivali algataja ja juhina tuntud **Justus Franz** (orkestri moodustasid 1957. aastal Ungarist põgenenud muusikud ja ta asub Saksamaal Marlis). Herbert Blomstedti järel tuli peadirigendiks San Francisco SO ette **Michael Tilson Thomas**, Londonis tegutsenud ameeriklane. Maestro **Blomstedt** tegutseb enne Leipzigit aga vahepeal NDR-i SO ees Hamburgis. (Ameerika orkestrid streikisid, San Francisco jäi ära rohkem kui 40 korralist kontserti (!), vahepeal esineti vaid mängijate vormishoidmiseks. Samuti Philadelphias jm, viimases ei julgenud vanahärrast peadirigent Wolfgang Sawallisch jääda orkestri poolele nende huvisid kaits-



Christoph von Dohnányi võttis vastu pakkumise Londoni *Philharmonia Orchestra* peadirigendi kohale.

ma...). **Kent Nagano** lahkub Lyoni Ooperist, kus tal on sama hästi läinud kui Manchesteri *Hellé Orchestra* ees, mille peadirigendiks ta edasi jääb, ka temal on teeneid siinse uue kontserdimaja *Bridgewater Hall*'i mullusügisiseses avamises; noorema põlve ameeriklasi on (Paavo Järvi, Nagano ja Tilson Thomase kõrval) olnud kuulsate briti orkestrite ees mujalgi. USA dirigent **James Conlon**, nii hinnatud Kölni *Giurzenich*-orkestri ees ja Kölni Ooperis, tegi oma esimese hooaja *Opéra National de Paris'* peadirigendina. Pikalt Ameerika esiviisikusse kuuluva Clevelandi orkestri ees tegutsenud auväärne **Christoph von Dohnányi** võttis vastu pakkumise Londoni *Philharmonia Orchestra* peadirigendi kohale, jäädes Clevelandi veel edasi. Euroopa tahab Dohnányit tagasi, ta kutsuti veel ka Pariisi Ooperi muusikaliseks nõuandjaks ja tema esinemised Londoni

Philharmonia'ga on olnud väga menukad, selle esimeseks külaldirigendiks sai aga **Leonard Slatkin**, kes Mstislav Rostropovitši järel tegi oma esimese hooaja Washingtoni Rahvusorkestri ees. Kas lisada veel, et tänu oma läänes läbi löönud kuulsatele õpilastele sai Peterburi professor **Igor Mussin** teha oma debüüdid Londonis, Soomes jm — 92-aastasena (!); et **Maris Jansons** jäi südamehaiguse tõttu kontserdilavalt pooleks aastaks eemale, suutis tagasi tulla, mille üle Londoniski (Oslost rääkimata) tõsist heameelt avaldati, jättis siis Londoni väga ahvatlevad pakkumised kõrvale ja läks USAsse Pittsburghi peadirigendiks (Lorin Maazeli järglasena); et **Kurt Masur** võttis oma 6. hooajal New Yorgi Filharmoonikute peadirigendina kavasse ka Eduard Tubina Kontrabassikontserdi.

Kas pole sündmus see, et Kra-

kowitz leiti Beethoveni kadunuks peetud partituure, visandeid ja kirju, millest VIII sümfoonia autograaf (!) pandi helilooja 170. surma-aastapäeval esmakordselt näitusel välja, et Wagneri "Tannhäuseri" sünnilugu on nüüd hoopis selgem tänu vastleitud libreto käsikirjale, mille helilooja oli kinkinud Wilhelm Baumgartnerile jõuludeks 1844; et ühe ameeriklase kollektioonis leidsid (omaniku teadmata) Haydni Keekpillikvarteti *op.* 103 visandid ning Schuberti lõpetamata Keelpillitrio käsikiri. Klassikute pärand täieneb ja nende suurus kinnistub üha. **Neeme Järvi** dirigendihooaeg oli samuti lennukas — enne maestro 60. sünnipäeva juunis, mida nii Tallinn, Detroit kui ka Göteborg kenasti märkisid. Oma orkestrite kõrval Göteborgis ja Detroitis juhatas ta New Yorgi FO ja Philadelphia orkestri sensatsioonilist ühiskontserti viimaste streigi toetuseks, käis Madridis Hispaania RTVE orkestri ees, Kölni Filharmoonias Raadio SO-d juhatamas, jõulude aegu kontserditel *Tokyo Philharmonic Orchestra*'ga (Beethoveni Üheksas), Chicago SO ees (juhatas ka talle pühendatud Larry Rapchaki uus-teost "Saetas"), New Yorgi Filharmoonikutega veebruarimärtsis taas Eino Tambergi muusikaga (Trompetikontsert), viis Göteborgi Sümfoonikud märtsis Eduard Tubina V sümfoonia, "Krati" süidi ja Balalaikakontserdiga Viini *Musikverein*'i Kuld-sesse saali, juhatas kevadel veel Santa Cecilia Akadeemia SO-d Roomas. Viinud Göteborgi SO kodusaali järel sügisel Aulis Salineni VII sümfoonia ME-ga ka Stockholm, juhatas maestro Järvi juunikuul Göteborgi SO külalisreisi taas Jaapanisse 27. VI—10.VII, kus 8 kontserdist 3 anti ka Tokyos.

TEATER AJAKIRJANDUSE TÕMBETUULES

Muutunud eesti ajakirjandus mullistab pinnale veidraid, ootamatuid, vastumeelseid hoovusi. Oma lugejate pärast rabelevad väljaanded, eelkõige just ajalehed teevad ponnistusi, et olla müüüdavad, söödavad, skandaalsed ja lõbustavad. Loomulikult pole see ammu enam mingi uudis. Nagu kirjutas ühes maikuu "Postimehes" Toomas Raudam: väljaaandjad-kirjastajad ei oska leppida mõttega, et kultuur jääb alati vaid väikese osa lugejaskonna huviorbiiti ega saa kunagi huvitada kõiki lugejaid, masse. Ometi püüab ajakirjandus endiselt ka kultuuriteemade või loojate käsitlemisel meeldida kõigile, võita masside armastust. Utreeritult pisut küll, aga umbes nii, nagu teater 90ndate alguses üritas leida pääseteed valdavalt kergetes komöödiates või televisioon Venezuela seepides. Märke sellest, et lugeja sellest mittemidagiütlevast pealiskaudsusest ära hakkab tüdima, on õhus tunda. Ehkki teisel tõestab vastupidist kõmulehe "Kroonika" müügiedu: tuntud kultuuritegelase nudistlikku enese-avastamisrõõmu tormab uudistama igast soost ja klassist lugeja. Inimlik uudishimu saab ikkagi võitu.

Kas teater on kõige selle keskel võitja või kaotaja positsioonis? Kuidas kaaluda: lavastuste vastukajade rohkus, arvukad tõi- ja lõbuintervjuud teatritegijatega, mida jagub peaaegu kõikidesse väljaannetesse ("Kodutohtrist" "Kroonikani") kõneleksid justkui teatri kasuks. Teatrimaailm on ajakirjanduses igati esindatud. Omaette küsimus on: kuidas? Teatriarvustuse kriteeriumeiks näib olevat enamikus lehtedest tõstetud kiirus, lihidus, lõovus. Iseenesest ju mitte taunimist väärt nõuded, kui sellega kaasneb konkreetus, täpsus ja teatritarkus. Paraku ületavad nii mõnedki kirjutised vaevu-vaevu koolikirjandi künnise. Kurb, kui sellist taset kohtab ka eriti valitud lugejaskonnale suunatud

väljaannetes nagu "Kultuurimaa" (Led Zeppel, Jaanika Kressa) ja isegi uuenenud Sirbis (Riina Urm). Lugeja, kes kõikidesse teatritesse ammu ei jõua (rääkimata teatritegijast endist) peaks aga justkui orienteeruma selle järgi, mis lehes kirjas. Trükitud sõna on puutumatu. Ehkki igale arvustajale (nii sageli tahaks hüüatada: *arvajale*) peab jääma ta õigus subjektiivsele arvamusel, on mul ometi sageli tunne, et must kirjutatakse valgeks ja vastupidi. Ja pole midagi parata, nii devalveerub teatrikriitika tervikuna. Väheusaldatav arvustus kisub paratamatult alla üldise nivoo.

Täiesti "uue taseme" on toonud teatritreptsepsiooni aga Viljandi lehe "Sakala" toimetaja Jaanika Kressa oma "Luubis" avaldatud kirjutisega Kalju Komissarovist ("Süüa tahaks ja tukk tuleb peale", 14. 04. 1997). Asi iseenesest polekski kõne väärt, kui sellise bulvarilooga ei üritataks *tõe rääkimise* eesmärgil õigustada teatrit rääkimise viisi üldse. Niisugune artikkel akadeemilise, uuriva ajakirjandusliku hoiakuga "Luubis" võib innustada veel kedagi "täit tõtt" välja ütleva. Olen üpris kindel, et sellesarnasest artiklist ei ütleks ära peaaegu ükski peatoimetaja. Arvaku lehe kultuuri-toimetajad asja sisulisest väärtusest mis tahes. See müüb! Ja nii ilmubki ühe ajalehe teatritoimetaja otsaette külm hirmuhigi, kui ta loeb teisest päevalehest nuppu sellest, kuidas üks näitleja on laval kokku kukkunud. Ja mõtleb endamisi: *Annaks jumal, et meie linna näitlejad ikka laval vastu peaksid!* Muidu tuleb minulgi minna teatri ja haiglauste taha nuuskima. *Ning lõuad pidada ja edasi teenida!*

Ja pole siis ime, kui teatritegijadki (õnneks siiski üksikud) hakkavad ajakirjandust võtma kui enesemüümise vahendit. Kaubavahetus! Naisteajakirja toimetusel soovis juba paar aastat tagasi

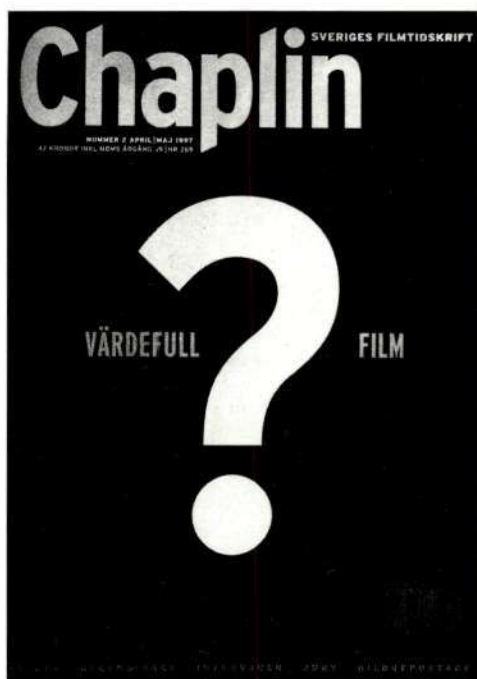
Linnateatri näitleja Katariina Lauk saada materiaalselt rahuldust selle eest, kui paluti temast Mileedi rollis korduspilti teha (teatri fotoarhiivis tema rollist õnnestunud kaadrit lihtsalt polnud). Hiljuti küsis aga Angelina Semjonova "Favoriidi" esikaaneloo eest kümme tuhat krooni. Isegi kui sellega taheti teha vaid irooniline ninanips ajakirjale "Favoriit" (või välja valada paha-meel kogu ajakirjanduse peale), pidi selle mõru pilli alla neelama siiski tõsiselt võetav ajakirjanik, kelle kuupalk ei küüni küsitud summast isegi mitte pooleni. Vastastikune usalduskriis?

Kuigi ajakirjandus on paljuski just ise esile kutsunud küünilise suhtumise iseendasse, loodan siiski, et need ajad jäävad väga kaugesse tulevikku, kus teater raha eest arvustusi tellima hakkab.

MARGOT VISNAP

"CHAPLIN" SURNUD

1959—1997



Majanduslikel põhjustel lakkas olemast Rootsi filmiajakiri, mis kuulus Euroopa huvitavamate hulka.

See on filmiajakirja "Chaplin" viimane number. Pärast panuse tegemist uuele toimetusele ning kullamägede ja piimajõgede lubamist langetas Filmiinstituut otsuse "Chaplin" sulgeda.

Toimetusele tuli see otsus täieliku šokina. Filmiinstituudi tegevdirektori Lars Engqvisti sõnul on sulgemise põhjused üksnes majanduslikud: ärajäänud kuulutuselude tõttu on ajakirja kulud tohutult kasvanud, samal ajal kui ettetellijate arv on vähenenud. Filmiinstituut oli nõus katma "Chaplini" kulud 900 000 krooni ulatuses, ent kui kahjum kasvas 1,5 miljonini, tuli niisiis teha kiire lõpp.

Ebaharilikult kiire, kuna "Chaplini" toimetust isegi ei hoiatatud võimaliku sulgemise eest. Loomulikult olime mina ja minu asendaja lapsepuhkuse ajal, Rickard Gramfors, "Chaplini" viletsast majanduslikust olukorrast teadlikud. Kuid ajakirja materiaalse külje parandamiseks olid ka seatud absurdsed eesmärgid. Üks neist oli, et "Chaplin" suurendaks oma kuulutuste pealt

laekuvaid tulusid 100%, ja seda olukorras, kus isegi filmikompaniid ei soovinud "Chaplinis" kuulutada!

Juba alates 1996. aasta 1. numbrist oli selge, et "Chaplin" ei tule toime selle kavandatud kuulutuste hulga suurendamisega, millele ma juhatuse tähelepanu ka korduvalt juhtisin. Nüüd, tagantjärele, mõistan ma, et otsus "Chaplini" sulgemisest oli juba pikemat aega minu ülemuse peas küpsenud. Sest ma ei näe mingit muud seletust asjaolule, et meil ei toimunud ühtegi kriisikoosolekut, kordagi ei arutatud teemal, kuidas "Chaplin" saaks olemasolevate vahenditega edasi eksisteerida.

Kõik see on väga traagiline. Traagiline meile, kes "Chaplinis" töötasime, praeguses ja varasemates toimetustes. Traagiline neile, kes "Chaplinit" loevad ("Chaplinil" on kõigest hoolimata üle 3500 ettetellija, mis on rohkem kui paljudel teistel kultuuriajakirjadel!).

"Chaplin" pidi olema majakas ja lipulaev tänaseks juba kõigi meediumide poolt unarusse jäetud filmikriitikale. "Chaplin" pidi olema soojaks pesapaigaks üha jahenevas meediakliimas, kus pole enam kohta mõtisklustele, süvenemisele ega kaugele ulatuvatele perspektiividele. "Chaplin" pidi leidma uusi lugejaid kõigi nende hulgast, kes tahavad oma filmielamusi pikendada ja süvendada.

Kõlab ironiliselt, et see viimane "Chaplini" number käsitleb väärtfilmi.

See oli mõeldud alustuseks mõttevahetusele uue filmilepingu eel, mis kirjutatakse järgmisel aastal, ja just lepingu "väärtfilmi" kohta käivate arvamuste üle.

Rääkides väärtfilmist, tahaksin lõpetuseks esitada paar küsimust Lars Engqvistile ja teistele, kelle arvates "Chaplini" olemasolu ei ole vajalik:

Kas pole mitte filmikriitika üks neist kultuurilistest ülesannetest, mille eest Filmiinstituut ütleb end seisvat?

Kui Filmiinstituut ei astu rootsi filmikriitika eest välja, kes siis veel peaks seda tegema?

Mis on väärtuslik filmikriitika?

MIKAELA KINDBLÖM,
vallandatud peatoimetaja

"CHAPLIN" IN MEMORIAM

"Chaplini" sulgemine ei ärata minus mingeid sentimentaalseid tundeid — ehkki ta oli minu südamelaps esimesel kuuel aastal. (Bengt Forslund oli ajakirja esimene peatoimetaja. —*Toim.*) Lapsed peavad saama vabalt kasvada ja areneda. Seda on "Chaplin" ka teinud ja nii mitmelgi korral on mul olnud põhjust oma lapse üle uhkust tunda. Teinekord oli ta minu arvates liiga mõistuslik ja maailmast ärapöörunud või siis riietatud liig suurilmalikku rüüsesse.

Kuid vanematel pole soovivat liialt sekkuda ja viimastel aastatel ei olnud meie suhted kuigi tihedad. Tavaline asi — käiakse külas pidulikel puhkudel, aeg-ajalt helistatakse ning jälgitakse asjade käiku eemalt. Siiski hellitatakse alati lootust, et lastel on tulevikku.

Aga aitab mõistukõnest. Tegelikult annab surmava hoobi, mis on tänapäeval paljudele hästi tuttav. Lõõjateks on bürokraadid. "Time out" sõna kõige otsesemas tähenduses. Lõplikult ja ilma igasuguse aruteluta — välja arvatud numbrimeeste endi vahel.

Ma ei leina "Chaplinit" taga, aga mind ajab vihale viis, kuidas surmahoop anti. Üks ümarlauavestlus "asjasse puutuvete isikutega", näiteks endiste toimetajatega, kellest kaks on majas ja teised kergesti kättesaadavad, pole ju palju tahetud. Õelda, et asjalood on nii- ja naasugused, mida me nüüd ette võtame, ehk on teil, kes selle asjaga varem olete tegelnud, mingeid ettepanekuid?

Et "Chaplinil" on tänase seisuga liiga vähe lugejaid ja liiga kallis hind, on vaieldamatu tõsiasi, kuid alati leidub ju mõni alternatiiv, näiteks teistsugune formaat, teistsugune paber, teistsugune layout, väiksem numbrite arv jms. Veel leidub idealiste ja entusiaste, uskuge mind!

Aga tänapäeval käib sulgemine teisiti. Muudkui, põmm!, kinni enne, kui vastane jõuab vägesid lahinguvälmis seada. Selge see, et nii võidetakse. Ainult et mida võidetakse? Sümpaatiat igatahes mitte. Küsimus on ka selles, millised on kaotused. 37 aastakäiku "Chaplinit" annab filmikriitilise pildi repertuaarist, toodangust ja debatidest Rootsis, mis on tulevaste uurijate jaoks hindamatu väärtusega. Mis tuleb selle asemel?

Ma olen nii filmiproduktent kui ka filmiajaloolane ning olen sageli seadnud küsimärgi alla majanduslikud eelistused, mida tehakse, ja muu hulgas väitnud, et me teeme liiga palju filme. Üks kümnendik ühestainsast rootsi normaalfilmist päästaks "Chaplini" — aga nii ei tohi ju arvestada, niimoodi ei tohi mõelda.

Rahvusvahelises filmimaailmas on praegu suureks diskussiooninaek see, kas suurkompaniid pole mitte juba oma aja ära elanud. Tänavune "Oscarite" jagamine näitab selgesti, et üha suureneb nn sõltumatute osatähtsus — nii kunstilise kui majandusliku edu alal.

Põhjus peituvat selles, et tänapäeval suurkompaniid juhtivatel meestel pole neid suuri visioone ega armastust filmi vastu, mis oli endistel mogulitel. Tänapäeval on suurkompaniide eesotsas majandusmehed, bürokraadid ja agendid, kellele pole õiget aimu sellest, mis on film. Nende jaoks tähendab see vaid investeringuid, rahapaigutusi ja kokkuhoidu. Väiksemad kompaniid seevastu teavad, et see on eelkõige inimesed, fantaasia ja visioonid. Lühidalt öeldes areng — mitte lõpp. Millest mul niisugused mõtted? Vahest sellest, et ma loen filmiajakirju.

BENGT FORSLUND

Rootsi filmiajakirjast "Chaplin"
1997, nr 2, (39. aastakäik, nr 269)
tõlkinud MAARJA LOOS

HARFITERAAPIAST

Muusika mõistest

... muusika mõjub vahel nii õudselt,
nii kohutavalt...
Kas võib lubada, et igauks,
kes aga tahab, hüpnotiseerib teist
või teisi ja teeb seejärel nendega,
mis heaks arvab.
Ja kõige hullem,
kui selleks hüpnotisööriks juhtub olema
südametunnistusega inimene.

Lev Tolstoi, "Kreutzeri sonaat"

Muusika mõjust on kirjutanud paljud õpetlased ja filosoofid alates Confuciusest ja Platonist tänapäevani. Üks tähtsamaid küsimusi, mis on seotud muusika mõjuga, on muusika päritolu ning muusika ja mittemuusika eristamine.

Kas võib pidada muusikaks mis tahes heli vahemikus 20—20 000 Hz, mida suudab eristada inimkõrv? Sel juhul peaks nimetama muusikaks linnulaulu, kõha, äikest jne. Kui lähtuda eeldusest, et muusikaks ei saa pidada loodusnähtusi, vaid ainult inimloomingut ja selle taasesitust, mis on sõnumiks teistele, siis peaksime muusikaks nimetama ka indiaani sõjahüüdu, tamtammi lööke, millega anti edasi teateid naaberkülale, ning morsetähestiku kasutamist.

Antropoloogiaprofessor Alan Merriam juhib tähelepanu, sellele et muusika ja mittemuusika eristamine on muusikamõistmisel määrava tähtsusega igas ühiskonnas. Mis on muusika, kuidas muusika on kohandatud ühiskonnale kui üks elu koostisosi ja kuidas ta on kontseptuaalselt kavandatud nende poolt, kes muusikat kasutavad ja hingestavad (Merriam, 1964). Uurides muusika tekkimist, jõuab Merriam järeldusele, et arusaam, nagu sünniks muusika üksnes inimtegevuse tulemusel, ei ole õige.

Enamik kultuure, vaatamata erinevatele arusaamadele muusika kas siis üleloomuliku või inimliku päritolu kohta, on ühel arvamusel selles, et muusikal on võime kutsuda esile teatud kindlaid emotsioone. Ainult mõnes kultuuris arvatakse teisiti. Bali kunsti uurija Colin McPhee kirjutab: "Selle muusika esmane utilitaarne olemus[- -] toob esile

kontseptsiooni, mis erineb meie omast üpris oluliselt — muusika võib olla miski, mida ei kuulata kui niisugust... Ta ei muutu kunagi subjektiivseks ega sisalda mingisugust emotsiooni. Ta kuulub niisama endastmõistetavalt kommete juurde nagu viiruk, lilled ja ohverdamine. Siin oleneb muusika vorm üksnes vastava kombetalituse kestusest ja mitte millestki muust" (McPhee, 1935).

Ühist arusaama, mis on muusika, ei ole ka lääne teoreetikutel.

Muusika (kr k muusade kunst) — helide kunst, tegelikkuse kunstiline kajastamine helides ("Музыкальный энциклопедический словарь", 1991).

Muusika — helikunst, kunstiliik, mille kunstilisi kujundeid luuakse helidega ("Eesti entsüklopeedia", 1992).

Muusika — kohandamise kunst, selliste helide kombineerimine ja ühendamine, mis rõõmustavad kõrva (Jacobs, 1991).

Muusika: loomulike või looduse poolt kindlaksmääratud helide, kõlade ja mürade sihivõime kunstiline organiseerimine erinevatel ajaloolistel etappidel mitmesuguste selektsioonide ja süstematiseerimiste käigus (Seeger, 1966).

Nagu näha, on võimatu defineerida muusika mõistet üheselt ja kõikehõlmavalt, kuna iga inimene võtab muusikat vastu erinevalt ja kuuleb ainult talle omaselt ja talle hingelähedast. Muusika vastuvõtmisel mängivad rolli sellised tegurid nagu ajaloolised traditsioonid, subkultuur, lähim ümbruskond, isiklik kogemus, füsioloogilised eripärad, iga, sugu jm.

Kui panna hulk inimesi kuulama samu muusikateoseid, selgub, et kuulajate reageering on erinev. Joonistused, mis on tehtud pärast kuulamist (või kuulamise ajal), ja verbaalsed kirjeldused mitte ainult ei erine, vaid on ka diametraalselt vastandlikud.

Arvan, et kui mingi heli või helide kombinatsioon või helide puudumine (vaikus), ükskõik kas juhuslik või ettekatsetatud, mida inimene kuuleb või ise loob, vastab inimese seesmistele vajadustele, aitab tal väljendada sisimas toimuvat, siis see on muusika.

*Ja ikkagi on muusikas peamine rütm ja
veel kord rütm.*

Nikolai Rimski-Korsakov

Rütmil on bioloogiline päritolu. Nii emaihus kui ka pärast sündi ema rinnal kuuleb laps pidevalt ema südamelöökide rütmi, mis hakkab tal alateadlikult seostuma ema meeleoludega. Ameerika bioloogid L. ja M. Milin kirjeldavad oma raamatus "Loomade ja inimeste tunded" katset, mis viidi läbi sünnitusmajas. Vastsündinute ruumi paigutati magnetofon ja lindilt lasti puhkava ema südamelööke. Enamik imikuid uinus kohe, isegi suurimad kisakõrid vakatasid ja hakkasid haigutama. Senikaua kui lindilt kostis südamelööke, magasid lapsed rahulikult. Lindi seiskumisel nad aga ärkasid ja hakkasid nutma. Samas oli salvestatud ka erutatud naise kiireid ja ärevaid südamelööke. Selle lindi kõlades ärkasid samuti kõik magavad lapsed justkui ehmudes üles ja hakkasid nutma. Analoogilise katse korraldas ka Tokyo meditsiinikoolis H. Murooka (Benzenon, 1981).

Päritolult bioloogiline ja olles veel psühhofüsioloogiline, s.t mõjudes isiksuse primitiivsematele kihtidele, mis avaldub temperamendis, närvisüsteemi tüübis ning soo ja eaga seotud psühhofüsioloogilistes omadustes, on muusikal võime kas vaimustada või rusuda — vastavalt mõjuda siis kas tervendavalt või vastupidi.

Meloodia tekkis muusikas kõikehõlmava rütmi kõrvale inimese soovide, selekteerimisvõime, seksuaalse kiindumuse arenedes, tema jõudmisel kõrgemale isiksuskile tasandile.

Kõige varasemal muusikal ei olnud veel esteetilist väärtust. Hõimukaaslased ei kogunenud õhtuti vabal ajal muusikat ja tantsu nautima. Muusika oli osa iidse inimese elust ja sel oli juba eetiline funktsioon, sest šamaan mitte üksnes ei tervendanud ja ajanud välja kurje vaime rituaali käigus, milles muusika mängis olulist rolli, vaid ka needis eksinuid.

Eetilisus on muusika lahutamatu omadus. J. S. Bachi veendumuse kohaselt ei ole ilma kõrgemate eesmärkideta "tõelist muusikat, vaid ainult saatanlikud helid ja pillikääksutamine" (Hammerschlag, 1965).

Vähehaaval hakkas inimkond muusikale omistama ka esteetilist funktsiooni. Vanas Egiptuses, Uris, Mesopotaamias, Assüürias jm hakkab muusika rituaalide, riituste ja teiste religioossete kombetalituste

kõrval kõlama ka tavaelus — vaaraode paleedes, ülemkihi elumajades —, ning matusetseremooniatel: leinalaulud ja -itkud justkui materialiseerisid mahajääjate valu, aidates sellel emotsioonil hingest välja pääseda. Tekkisid ka rahvalikud, tavandi- ja töölaulud.

Nüüdisaegne muusika on polüfunktsionaalne. Muusika polüfunktsionaalsus ei olnud olemas muusika sündimise hetkel ega tekkinud iseenesest, vaid on arenenud loomuliku valiku käigus.

On vähemalt kolm põhjust, mille tõttu esteetiliste emotsioonide areng võis mõjutada meie kaugete esivanemate loomulikkust valikut.

1. Üldised esteetilised emotsioonid ühendasid kogukonda ja aitasid hakkama saada vaenuliku looduse ning teiste kogukondade keskel (selle seisukoha õigsuse elementaarseks tõenduseks võiks tuua rahvalaulukute, laulude, legendide, aga ka militaarset muusika ja sõjvæorkestrite olemasolu).

2. Kunstiline vastuvõtlikkus võimaldab tunnetada maailma n-õ ekspressmeetoil ning emotsionaalselt kontsentreeritult.

3. Kunstiline vastuvõtlikkus võimaldab tajuda head ja kurja emotsionaalselt intensiivsemalt.

(Efroimson, 1995)

Loomuliku valiku vaieldamatu tulemus — teine signaalsüsteem — osutub järgmise loomuliku valiku etapi eelduseks. Kunst, apelleerides üldinimlikele omadustele, ei saa peegeldamata jätta sotsiaalseid probleeme ja vastuolusid (*Ibid.*). Selgituseks võib tuua järgmise näite. Lihtne harmooniline järgnevus pakub naudingut igale muusikalise ettevalmistuseta kuulajale, samas kui dissonantsed akordid või juhuslikud kooskõlad mõjuvad ärritavalt, kraabivad kõrva. Konsooneerivas akordis on kõigi nootide helisagedused omavahel väga lihtsates matemaatilistes suhetes, dissoneerivas akordis aga on need suhted vastuolus.

Helid ümbritsevad meid kõikjal. Isegi siis, kui me seda ei märka, arvates, et asume täielikus vaikuses. Kuid eksperimendid kindlitavad, et inimene, kes on pandud absoluutselt helikindlasse ruumi, hakkab end varsti tundma ebamugavalt.

Kui vibroakustilise fooni puudumine võib inimese organismile mõjuda täiesti destruktiivselt, siis muusika puudumise kohta me seda öelda ei saa. Muusika ei kuulu inimese esmaste vajaduste hulka nagu näiteks toit. Aga miks me siiski vajame muusikat?

Põhilised muusika funktsioonid nüü-

disaegses maailmas on teadlaste hinnanguil järgmised:

1. Emotsioonide stimuleerimine, nende väljendamine ja jagamine teistega (Alvin, 1966; Merriam, 1964; Sloboda, 1985).

2. Esteetiline nauding (Gaston, 1968; Merriam, 1964).

3. Meelelahutus (Merriam).

4. Kommunikatsioonivahend (Merriam).

5. Semantiline funktsioon (Merriam).

6. Inimese allutamine sotsiaalsetele normidele (Merriam).

7. Sotsiaalsete institutsioonide ja religioossete rituaalide vaheline seos (Gaston; Merriam).

8. Kultuuri säilitamine ja järjepidevuse tagamine (Merriam; Meyer, 1956).

9. Abivahend ühiskonda (subkultuuri) integreerimisel (Alvin; Merriam).

10. Kaitse ohu, hirmu, üksinduse jm eest (Benenzon, 1981; Gaston).

Muusikateraapia mõistest

Muusika kasutamisel tervendaval eesmärgil on tuhandete aastate pikkune ajalugu. Allikad viitavad muusikateraapia kui meetodi tekkimisele juba neljandal aastatuhandel e.m.a. Sel ajal oli muusika eesmärk mõjutada maagilisi loodusjõude, deemoneid ja jumalaid ning vahend haiguste ja hirmude vastu võitlemiseks. Loitsumistes, sõnumistes ja ülistuslauludes domineeris rütmiline mõjutamine, millel oli võimas sisendusjõud.

Primitiivsetest maagilise tervendamise meetoditest (musitseerimine lihtsaimatel pillidel, laulmine, liikumine-tantsimine) kujunes välja kindel rituaal. Šamaan (nõid), tõmmates vibunööri või lüües kepiga vastu kivi, kas siis monotoonses või kiirenevas-aeglustuvas rütmis, kutsus rituaalis osalejais esile spontaanseid liigutusi. Aja jooksul loodi erinevaid tervistamise meetodeid, mida varjati pühendamate eest hoolikalt.

Vanas Egiptuses, Kreekas ja Rooma impeeriumis, kus muusikakunst oli kõrgel tasemel, oli muusikateraapia laialt levinud. Egiptuses oli kolme liiki ravijaid: loitsija (nõid), preester ja arst. Vanas Kreekas uurisid filosoofid muusika olemust, eetilist külge, muusika mõju inimese hingele ja kehale. Vana-Kreeka haiguste psühhosomaatilisest kontseptsioonist nähtub, miks tervise seisukohalt on muusikal niivõrd tugev mõju inimesele kui tervikule. Muusikat kasutati psüühilise hügieeni eesmärkidel. Aristoteles võttis kasutusele termini muusikaline katarsis, mõeldes selle all raskest psüühilisest seisundist ülesaamist muusika abil. Ta pidas

muusika kuulamist olulisemaks kui instrumendil musitseerimist. Pythagoras, nimetades muusikat kosmilise korra ja harmoonia väljenduseks, mis suudab ka kuulaja hinges luua korda ja rahu, rääkis "muusikalisest meditsiinist". Platon pööras tähelepanu muusika eetilisele mõjule kasvatuses ja hariduses.

Keskajal kasutati muusikat pigem vaimulikel kui ravieesmärkidel — vahendina tundeelu harmoonilisemaks muutmisel ja inimeste rahustamisel. Samas arvati ka, et esteetiliselt naudingul on raviv toime, ja tervenemiseks soovitati kuulata muusikat. Keskajal usuti, et haigused on saatanast ning sellele peab vastu seadma midagi jumalikku, näiteks muusika.

XVII—XVIII sajandil hakati muusika kasutamist meditsiinilistel eesmärkidel nimetama *iatromusic'*aks (ka *iatromusik*). Uuriti füsioloogilisi reaktsioone, mis tekkisid muusika kuulamisel: pulsimuutusi, südametegevust, hingamise rütmi jm. Varsti aga klassifitseeriti see suund "ebateaduslikuks" ning unustati. Huvi muusikateraapia vastu tärkas uuesti XIX sajandi keskel.

Meie ajal on olemas suur hulk erinevaid muusikateraapia koolkondi ja muusikateraapia liike.

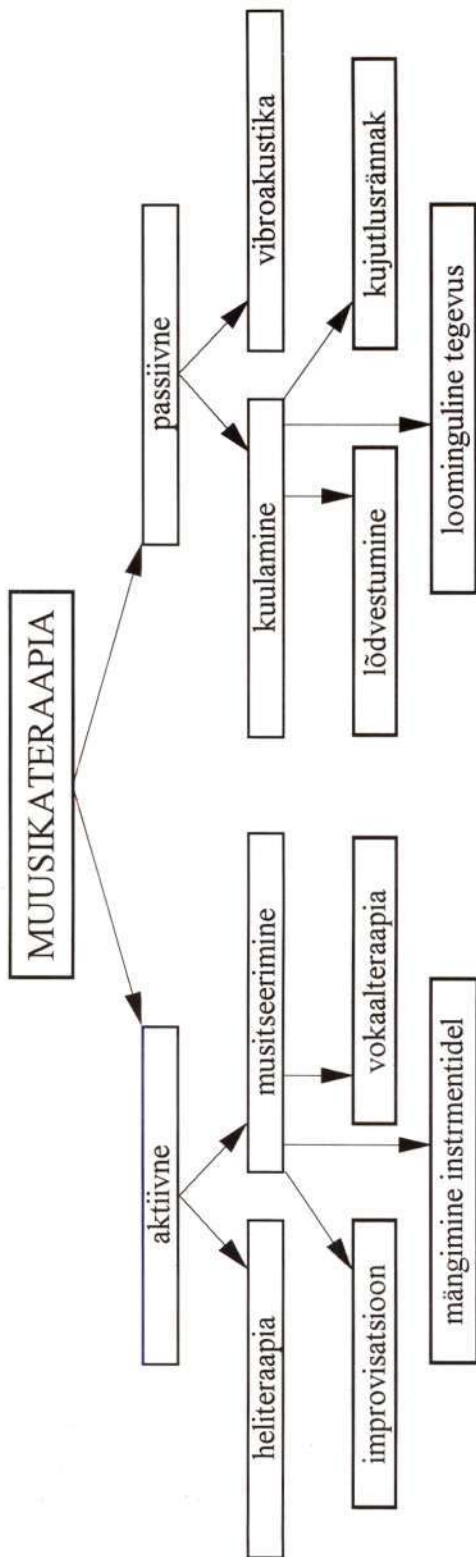
Termin "muusikateraapia" on kreekladina päritolu ja tähendab "muusikaga ravimist". Kõige sagedamini kasutatakse seda mõningate psühhofüüsiliste häirete ravimisel kliinikutes ja ambulatooriumides. Muusikat kasutatakse neurootilisest seisundist ülesaamiseks, ebameeldivate aistingute vähendamiseks raviprotseduuride eel ja ajal, algava tervenemise diagnoosimiseks, abivahendina lödvestumisel autogeense treeningu ajal jm.

Pärast Teist maailmasõda tekkis muusikaterapias kaks sõltumatut voolu — ameerika koolkond ja rootsi koolkond.

Ameeriklased, omades empiirilisi-kliinilisi orientatsiooni, kasutasid muusikateraapiat psühhoteeraapia abivahendina. Nad kirjeldasid muusika mõju kuulajale, selle liike, stiile, vorme, koostasid "ravikatalooge", otsisid erinevaid stimuleerivaid ja rahustavaid teoseid. (On olemas plaadialbum harfimuusika teostega, mida kasutatakse laste närvisüsteemi rahustamiseks, M. Allani koostatud "Happy Harp".)

Rootsi koolkond, mille rajas 1948. aastal Aleks Pontvik ja mis on süvapsühholoogia mõju all, omistas muusikale raviprotsessis keskse rolli. Selle suuna järgi suudab muusika tänu oma spetsiifilistele omadustele tungida isiksuse süvakihtidesse.

Muusikateraapiat kasutatakse seega nii



1. skeem.

abivahendi kui ka iseseisva ravimeetodina. Tal on reguleeriv, reaktiivne, rekreatiivne, kommunikatiivne, tunnetuslik, kasvatuslik jne funktsioon. Tänu polüfunktsionaalsusele mõjutab muusikateraapia inimest komplekselt (Menegetti, 1992).

Muusikateraapiat viiakse läbi nii individuaalselt kui ka gruppides. Kõrvaloleval skeemil on toodud kõige rohkem kasutatavad muusikateraapia meetodid.

Harf kui teraapiline instrument

Üks vana maailma enim levinud muusikateraapia meetodeid, harfiteraapia, on nüüdisaja inimesele samahästi kui tundmatu.

Tänapäeva inimesele on harf küllaltki eksootiline muusikariist. Aga isegi veel möödunud sajandil oli harf palju igapäevasem pill kui klaver. Euroopas oli harf peaaegu kõigis aadliperekondades, Venemaal mängis harfi iga Smolenski instituudi lõpetanu jne. See ei olnud mitte lihtsalt jäänuktraditsioon, vaid selle taga on tuhanded aastad võimalik et ebateadlikku harfiteraapia kasutamist.

Oletan, et esimestena hakkasid harfi teadlikult kasutama šamaanid. Tänapäevase harfi eellane, šamaani vibu, nagu ka trumm, ei olnud lihtsalt üks atribuutidest, millega peletati eemale kurje vaime; nii nagu šamaani tantski oli see meditsiinilise maagia vahend, mis aitas saavutada ekstaatilist seisundit. (Brelet-Rueff, 1991).

Inimpsüühika mõjutamise võimsaimal instrumentil, iidsele harfil, oli sel ajal ainult üks keel. Kõigi keelpillide esiema harf sündis muinasajal, legendid selle tekkimisest erinevad, kuid on ühel meelel harfi jumalikus päritolus.

(Harfi arenguloost vt lähemalt Tatjana Lepnurme artiklid "Harf sünnist tänapäevani" I ja II, TMK, 1997 nr 3 ja 4.)

Viimastel aastakümnetel kasutatakse harfiteraapiat USAs ja Hollandis ühe komponendina närviliste laste ravimisel. Endise Nõukogude Liidu territooriumil, Ida-Euroopa aladel, sh ka Eestis, varem harfiteraapiaga tegeldud ei ole. Selleks, et uurida harfiteraapia võimalusi, olen teinud eksperimente harfimuusika mõju kohta elavas esituses.

Ekspereimendi kirjeldus

Ekspereimendi käigus, mis korraldati Tallinna Psühhiaatria haigla lasteosakonnas 1996. aasta kevadel, uurisin, kas depressiivses seisundis lapsed võtavad erineva emotsionaalse sisuga muusikateoseid ka erinevalt vastu.

Eksperimendis osalenud lapsed, 12 ja 16 eluaasta vahel, olid kliiniku arstide diagnoosi järgi pikaajalises depressiivses seisundis. Eksperiment korraldati raviarsti ja psühholoogi juuresolekul ja järelevalve all.

Katsealustele anti kuulata neli muusikateost ja paluti neid hinnata 22-osalise skaala alusel. Teosed väljendasid esmaseid emotsionaalseid seisundeid: normaalseisund, ärevus, rõõm ja rahu. Esitasin harfil kõigi osalenute vahetel juuresolekul järgmised teosed:

1. Normaalseisund: Luigi Boccherini Menuett,

2. Ärevus: David Watkinsi "Tuletants",

3. Rõõm: Aleksandr Glazunovi "Raimonda tants",

4. Rahu: Albert Zabeli "Purskkaevu juures".

Valitud teoste lühiiseloostus:

1. Klassikaline pala XVIII sajandist, helistik A-duur, vorm ABA, puhaste mažoor-kolmkõladega harmoonia.

2. Teos on üles ehitatud pingestatud rütmile, kasutades harfispetsiifikast tuletatud heliefekte, pala assotsieerub lõunaameerika rituaalsete tantsudega. Rütm annab edasi pingelisust, ärevust, efekti tugevdavad järsud *glissando*'d.

3. Noore tütarlapse Raimonda tants tema sünnipäeval Glazunovi balletist "Raimonda". Kirgas mažoorne muusika, mis kehastab olemise rõõmu, usku tulevikku, enesejaatust, helget maailmataju.

4. Allapoolle liikuvad pikad arpedžod kogu harfi ulatuse kujutatavad pidevat vee voolamist purskkaevus, meloodia imiteerib üksikute veepiiskade langemist. Rahulik, mõõdetud kulgemisega mažoorne muusika.

Katsealused pidid kandma vastused spetsiaalsetele ettevalmistatud lehtedele. Koostasid testide skaala Osgudi meetodi järgi ja tunnuste alusel, mis kõige adekvaatsemalt peegeldaksid muusikateose olemust ja oleksid muusikateadlaste ja heliloojate poolt kõige enam kasutatud terminid. Seda meetodikat võiks nimetada "polaarsete vastandite meetodiks". Kasutasin ka vaatlemise meetodit.

Skaala koosnes 22 alajaotusest (vt 2. skeem), mille alusel tuli hinnata teose emotsionaalset olemust eri aspektidest. Enne eksperimenti anti katsealustele järgmised instruksioonid: 1. Teil tuleb kuulata mitut muusikateost. 2. Oma hinnangud kuulatava muusika kohta kandke testilehele. 3. Etteantud variantidest valige oma hinnangule kõige lähedasem variant. 4. Teose kuulamisel tuleb hinnang anda kõigis kahekümne

kahes alajaotuses. Sama kordub kõigi teostega.

Võrdluseks loodi ka kontrollgrupp Tallinna 62. ja 64. keskkooli õpilastest vanuses 12 kuni 16 aastat. Neile anti samad instruksioonid.

Saadud eksperimendi tulemusi arvuti abil analüüsides jõudsin järeldusele, et hinnangutes järgmiste iseloomustavate tunnuste alusel: "katkematu — katkendlik", "kindel — ebakindel", "ebahuvitav — huvitav", "kuri — rahuarmastav", "järsk — sujuv", "hea — halb", peegeldusid kahe grupi subjektiivsed erinevused muusikateoste vastuvõtmisel kõige selgelt.

Esimest muusikateost, mille olime valinud **normaalseisundi** kehastajaks, hindas kontrollgrupp märksõnaga "katkematu", sest see grupp suutis jälgida ka kuueteistkümnendiknootide katkematut liikumist saatehääldes. Eksperimentaalgrupp kuulis aga ainult meloodiat ja hindas teost "katkendlikuks". Sama grupp hindas teost ka märksõnadega "pigem kiire", "pigem külm", "pigem loid kui reibas". Need ei ole XVIII sajandi klassikalise tantsu kohta adekvaatsed hinnangud. Esimese muusikateose kuulamise ajal ei täheldanud ei mina ega eksperimenti jälginud kliiniku psühholoog laste käitumises mitte mingisuguseid väliseid muutusi.

Teise teose kuulamisel — märksõnaga **ärevus** —, mis oli üles ehitatud pingelisele rütmile, rahutule saatele ja sünkopeeritud meloodiale ning mille teravust suurendasid veelgi järsud *glissando*'d ja harfispetsiifikast lähtuvad heliefektid, tekkis suurim erinevus hinnangukriteeriumi "kindel — ebakindel" puhul. Eksperimentaalgrupp ei olnud tähele pannud rituaalse tantsu kindlat, pingelist karakterit, vaid märkas ainult ootamatuid tämbri- ja dünaamikamuutusi kui "ebakindlust". Hinnangud kriteeriumi "külm — soe" alusel räägivad aga sellest, et teose pingelist karakterit võtsid nad vastu kui "külma", ehkki pealkiri "Tuletants" võiks ju viidata tulisusele. Kontrollgrupp hindas muusikat nimetusele vastavalt ning kirjutas "soe". Eksperimentaalgrupp pidas pala "ebameeldivaks". Väliseid reaktsioone ei täheldanud katsealustel lastel ei mina ega kliiniku psühholoog.

Kolmanda, märksõnaga **rõõm** tähistatud loo kuulamisel täheldasime esimest korda väliseid reaktsioone. Kaks senini osavõtmatult istunud ja enda ette põrnitsenud tüdrukut, 16-aastane G. diagnoosiga "depressioon, anoreksia" ja 16-aastane E. diagnoosiga "süvadepressioon, võimalikud psüühilised kõrvalekalded", pöörasid keset pala,

nukker	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	rõõmus
ebahuvitav	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	huvitav
erutatud	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	rahulik
lõbus	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	kurb
kuri	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	rahuarmastav
järsk	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	sujuv
tavaline	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	imelik
aktiivne	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	passiivne
meeldiv	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	ebameeldiv
kindel	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	ebakindel
katkematu	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	katkendlik
aeglane	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	kiire
pingeline	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	mittepingeline
mõttetu	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	sisukas
õrn	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	robustne
karm	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	pehme
külm	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	soe
moduleeriv	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	monotoonne
kerge	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	raske
hea	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	halb
rahutu	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	rahulik
loid	\leftarrow - 3 - 2 - 1 0 1 2 3 \rightarrow	reibas

2. skeem.

pärast efektset ja pidulikku *glissando*'t pea harfimängija poole. Sama täheldas ka osakonna psühholoog.

Teose sihikindlat ja helget karakterit, mida kontrollgrupp tajus adekvaatselt, hindasid katsealused kui "pigem ebahuvitavat". On tähelepanuväärne, et helget, mažoorset muusikat, milles vaheldusid passaažid ja pidulikud akordid väljendamaks Raimonda rõõmu ja ülemeelikust, püüet saada täiskasvanulikumaks ja pidulikkust sünnipäeva külaliste saabumisel, hindasid katsealused kui "pigem kurba", "ebakindlat", "monotoonset".

Neljanda muusikateose, märksõnaga **rahu**, hindamisel olid kahe grupi erinevused suurimad. Mittekiirustavat, mõõdetud kulgemisega mažoorset muusikat, mis jälendas rahulikult ja lõputult nirisevat vett, määratles eksperimentaalgrupp kui "pigem kurja", skaalal "järsk — sujuv" kui "pigem järsku", skaalal "katkematu — katkendlik" kui "pigem katkendlikku", skaalal "kindel — ebakindel" kui "pigem ebakindlat". Kontrollgrupp nimetas pala "katkematuks" ja "kindlaks". "Hea — halva" määratlemisel andis kontrollgrupp üksmeelselt hindeks "väga hea", eksperimentaalgrupi hinded olid aga "pigem hea kui halb" või "nii hea kui halb". Sellist suurt erinevust viie kriteeriumi osas võib seletada katsealuse grupi emotsionaalse seisundiga, mille tõttu need lapsed ei kuulnud sujuvate, allapoole suunduvate arpedžode katkematut liikumist, vaid võtsid vastu üksnes üksikutest nootidest koosnevat meloodiat, mis imiteerisid veetilkade langemist.

Minu tähelepanekute kohaselt, mida kinnitas ka osakonna psühholoog, pööras E. pala kuulamise käigus pea esitaja poole ja G. vaatas pidevalt harfi suunas ning kolme lapse näole samast grupist ilmus naeratus.

Teisel kuulamisel, mis korraldati katsealusele grupile nädala pärast, olulisi erinevusi ei täheldatud. Kuid lapsed näisid teisel korral elavamad, naeratasid sagedamini, plaksutasid pärast kuulamist ja isegi tänasid esinejat.

Eksperimenti tulemused lubavad püsitada hüpoteesi, et depressiooni seisundis lapsed ei suuda kuulatavat muusikat vastu võtta tervikuna. Nad märkavad üksnes meloodiat ja neil ei jätku tähelepanu saatefaktuuri jälgimiseks.

Nagu näitas tulemuste analüüs, ei tajunud enamik eksperimentaalgrupi lapsi esitatud palade mažoorseid, helgeid helistikke, vaid pani tähele hoopis meloodia tonaalseid modulatsioone, mille tõttu hin-

ang muusikale oli "ebakindel" ja "katkendlik".

Muusikateose olemuse hindamisel oli märgatav oluline erinevus eksperimentaal- ja kontrollgrupi vahel ning samuti ka subjektiivsete hinnangute andmisel. Katsealuste grupi individuaalsetes hinnangutes eelistati märksõnu "nukker", "kurb", "kuri", "järsk", "ebameeldiv", "ebakindel", "katkendlik", "robustne", "külm", "raske". Lisaks paladele, mille puhul selline hinnang oli adekvaatne, eelistati neid märksõnu ka niisugust emotsionaalset seisundit kandvate teoste puhul nagu rõõm ja rahu.

Eksperimenti tulemuste analüüs andis kätte suunad edasiseks uurimistööks ja praktilisi teadmisi harfiteraapia rakendamiseks.

Harfiteraapia meetodid

Käesoleva sajandi teisel poolel hakati põhjalikult uurima muusika üksikute elementide mõju inimpsüühikale. Uuringutes ilmnes, et muusika selliste koostisosade nagu rütm, tempo, meloodia ja harmoonia kõrval mõjub psüühikale ka helikõrgus. Üks ja sama teos, esitatuna erinevates registrites, mõjub erinevalt. Kõrged helid mõjuvad ärritavalt ja häirivalt, madalad aga rahustavalt (Benenzon, 1981; Rash, Plomp, 1982).

Nüüdisaegne harf, mille ulatus on kuus ja pool oktavit (D₁—g⁴), lubab võrdselt kasutada nii kõrget kui ka madalat registrit.

Tämbri-uuringud näitasid, et terav tämber mõjub inimpsüühikale ärritavalt ja pehme, õrn tämber rahustavalt (Alvin, 1966; Benenzon, 1981; Slawson, 1989). Uurijad on täheldanud klaveri tämbri ärritavat ja keelpillide, sh harfi rahustavat toimet.

Harfiteraapiat võib läbi viia nii aktiivse kui passiivse meetodiga.

Aktiivse meetodi liigid:

1. Süstemaatiliste harjutuste abil harfimängu aluste omandamine.
2. Musitseerimine.
3. Improviseerimine.

Muusikateraapias on improviseerimine meetod, mis ei nõua spetsiaalset muusikalist ettevalmistust. See on protsess, kus ei ole tähtis mitte tulemus, vaid tegevus (Bruscia, 1987).



Sündis 6. septembril 1972 teatridünastiasse, kuhu enne teda kirjutatud Franz, Hugo ja Rein Malmsteni nimi. Täiesti võimalik on ka kuulumine Malmstenite Soome harusse, ehkki mingi fakt seda ei kinnita. Igatahes elanud vanavanavanaisa kuskil Soome—Rootsi piiril ja kolinud sealt Helsingi ligidusse. Seal kandis muudeti mingil põhjusel nime esialgne kuju Malmström Malmsteniks. *Ström* on rootsi keeli jõgi ja *sten* kivi. Vanavanaisa oli salaviinavedaja — kahtlane kuju, kes tuli eelmise vabariigi ajal perega Narva. Seal sündisid Franz ja Hugo Malmsten.

Teatripistik

jäi külge kodust. Isalt. Sest ei mäleta, et oleks kunagi tõsiselt kellekski teiseks saada tahtnud. Alateadlik valik langes ilmselt põhikooli keskel. Teatriklassi ei tahtnud — oli nagu mingi ebausku, kartis midagi ära rikkuda.

Ütleb, et teatridünastiast tulemine pole teda elus ei aidanud ega seganud. "Õpetaja Reet Neimar on küll meenutanud, et kui ma sisseastumiseksamitel oma nime ütlesin, paluti seda korrata — ei tea, kas ei kuulnud või... Neimar mäletab, et kui uuesti paluti öelda, olin nagu kihvatanud. See on tema interpretatsioon, ise ma seda ei mäleta."

Isa Rein Malmsten

oli üks suurtest. Ses suhtes tunneb teatavat erilist kohustust, õnneks mitte segavalt. "Rohkem sisemine sund või midagi sellist," ütleb. Ja loodab, et "kohustus" kuidagi ei väljendu — ei halvasti ega hästi.

Arvab, et isa on teele kaasa andnud midagi hoopis muud, teatri- ja tööväliselt: "Väärtusi, mida ma tema juures väga hindasin."

Ena

töötab "Vanalinnastuudios" grimeerijana. Päril alguses oli "Estonias", siis Viljandi "Ugalas". Vahepeal töötas ka õpetajana, kuni kutsuti jälle teatrisse.

Koolis oli

keskmiselt hea õpilane.

Enne Tallinna kolimist lemmikaineid ei olnud. Tallinna 13. keskkoolis sattus klassijuhatajaks füüsikaõpetaja David Rebane — vinge isiksus, tänu kellele hakkas füüsika vastu huvi tundma. Kui oli kodus haige, lahendas ajaviiteks füüsikaülesandeid.

Trennis

on palju käinud. Väga erinevates. Laskmas, kergejõustikus, jalgpallis, võrkpallis, korvpallis, automudelismis, purjetamas, karates... Igalt poolt püsimatult kiiresti lahkudes. Praegu mängib kolm korda nädalas korvpalli — koos Draamateatri ja Linnateatri kolleegidega.

Lavakunstikooli

sai sisse esimesel katsel. Oli päris tuulepea. Nüüd oskab rohkem iseendaga olla ja seestpoolt välja vaadata — kool õpetas enese äratundmise tehnikat. Seda, mis puudu, aga mis ka võiks olla, selgub alles 10—20—30 aastat tagantjärele.

Nelja aasta jooksul Draamateatri

tehtust kaalukaimat nimetama ei hakka. Ütleb, et on olnud suur õnn töötada paljude erinevate ja heade lavastajatega. On aru saanud, et ühe või teise töö kasulikkus sõltub endast — sellest, kui palju oskab otsida või tahta.

Iseloom...

Arvab, et see on kõige raskem küsimus. Nii plussiks kui miinuseks peab liigset leplikkust. Või tolerantust. Mõnikord on seda vaja, mõnikord ei ole. Püüab õppida olukordi paremini hindama. See on raske, sest... Laisk on ta ka. Laisk ise mõtlemaks, miskipärast tuleb tarkus alati tagantjärele. Aga teinekord on hea olla leplik.

Vahel võib see leplik inimene siiski ka vihastada. Siis juhtub, et ütleb väga halvasti või tõstab koguni häält. Aga

rusikad tõusevad

väga harva. Ja mis puutub sõdadesse, lahingutesse ja kaklustesse, siis on kardinaalselt nende vastu. Loodab kangesti, et inimestel on selleks suu ja keel antud, et asjad ära lahendada.

Sõjaväes ei ole käinud. Ei lähe ka. Ei taha minna. Isamaalise teadlikkusega on seetõttu keerulised lood —

relva kätte ei võta.

Põhimõtteliselt. Ei taha, et seda teeksid ka teised. Ei usu, et hakkaks kunagi idee nimel maailma parandama. Ikka ennast tuleb parandada.

Kodus

oskaks küll kõike teha, aga enda kättevõtmisega on nagu on. Teinekord, kui midagi väga kaua "paigast ära" olnud, tuleb trots peale. Siis teeb kõik kiiresti valmis.

Mehelikud nõrkused,

nagu näiteks söögitegemine, käivad ka peal. Seljankat meeldib vahel väga teha. Söögite-

gemise pisik on samuti isalt, kes oli mereväes neli aastat kokk ja oskas geniaalselt süüa teha.

Teatris käib.

Nii palju, kui jõuab. Saalis istudes puudutavad kõige rohkem ikka need ürgsed tunded — armastus, elutahe ja lähedased inimesed. "Kui hakkad armastama inimest laval, muutub ta lähedaseks ja tema saatus saab oluliseks."

Laval

vist ei oska kohe õiges suunas mõelda. Kui "tükk" on juba mõni aeg repertuaaris olnud, avastab ühel hetkel jälle — näe, millele pole üldse mõelnud. Rollid tulevad "ikka raskelt" — "ei oska" ja "ei saa" on kogu aeg.

Maailm

Malmsteni ümber on ühtaegu ilus ja problemaatiline.

Ükskord ootas Tartus bussi. Peatus oli täpselt surnuaia peavärava vastas. Värava kohale oli kirjutatud: "Tulge tagasi, Issanda lapsed." Värava taga käis matusetalitus. "Vaatasin ja mõtlesin selle lause üle, et mida see tähendab ja kes meid kutsub ja kuhu... Ja et kust siis tullakse ja kuhu minnakse. Järsku hakkas kaugelt kostma huilgamist. Kui lähemale jõudis, nägin: kiirabi. Keeras surnuaia peaväravast sisse ja kadus suure sireeniga sinnasamasse matuste keskele. Kummaline, ühekorraga nagu kahtepidi kutsumine: üks seal väraval ja kedagi läks kiirabi teistpidi päästma, ellu kutsuma. Vapustav elamus — just sel hetkel, kui mõtlesin nendesamade asjade üle."

Õnn

on see, kui on alles lootus. Õnnetus on, kui lootust ei ole.

Inimesi

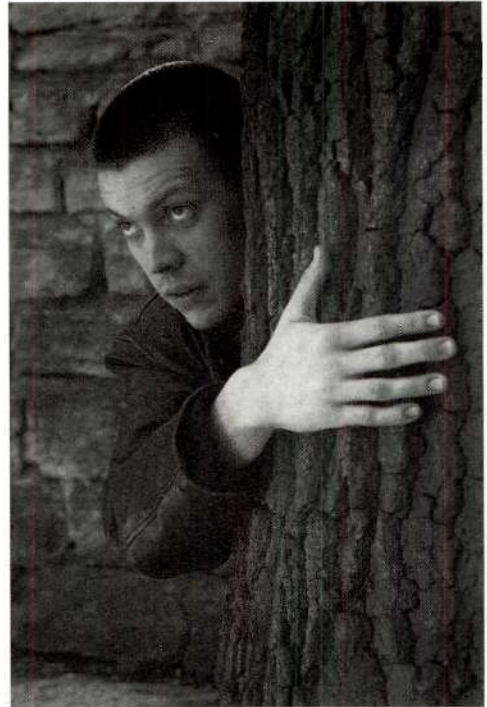
ei lahterda. Väga keeruline tegevus. Ohtlik ka. Mis "tüüp" ise on, ei tea. Tuttavaks saab kergesti, toime tuleb peaaegu kõigiga, aga sõbruneb väga raskelt. "Mul pole elu sees eriti sõpru olnud," ütleb. "On suur õnn, kui sul on sõber. Juhtub harva, et ühes ajahetkes ja ruumis saavad kokku kaks inimest. Seda on ilus näha ja teada, kui kellelgi on sõber."

Lavapartner

ei pea ilmingimata sümpaatne olema. Elusuhted jäävad kulisside taha, laval on teine reaalsus ja teised reeglid. Partnereid, kellega ainult mängiks... On. Aga see on saladus.

Kokkupuude televisiooniga

"Wikmani poiste" kaudu oli kogemus. Kindlasti hea. Tulemusega rahul ei olnud. Ennast suudab tagantjärele küll üha rohkem



vaadata, aga arvab, et... see on omaette teema. Ikkagi — läheks jälle. "V.E.R.I." on tore seltskond, seriaaliga kaasnevad kuulsust — ei heas ega halvast mõttes — ei kardada.

Imago

on asi, millest ei maksa väga kinni hoida. Selle loomise nimel vaeva ei näe, aga — üks imago juurde kuulu kõik, mis inimesega kaasas käib: käitumine ja arusaamad ja jutud. Aeg liigub, inimene areneb, imago muutub. Kahtlane oleks seda "kangesti looma kippuda". On nagu on. Aga juuksed lõikas maha, sest oli neist tüdinunud.

Lähedane inimene...

Praegusel hetkel kindlasti ema ja vanaisa. Kellega kahjuks oma küllalt kiire elurütmi juures väga tihti kokku ei saa, aga kelle olemasolu tajub teravalt. See aitab.

Üks lugu juhtus päriselt, aga on nagu kuskilt luuletusest või romaanist.

"Ema ja tütar kõndisid tänaval. Tütar käis kõndimise suunas seljaga ja hoidis ema käest kinni, ema kõndis otse. Ja tütar siis uhkustas ema ees: "Näe, ma ei vaata üldse taha." Ema ütles: "Vastupidi, taha sa just vaatad, aga ette sa ei näe." Ütles nii muuseas, aga minu jaoks

omandas see korraga tohutu tähenduse: ette ei näe."

Tuleviku peale mõtleb,

aga ei kujuta hästi ette, mis temast kümne-kahekümne aasta pärast saada võiks. Kõik ümberringi muutub hirmsa kiiruga, kuidagi pideta on see ümbrus ja elu. Isegi jöhker. "Jään nagu hambutuks tuleviku üle mõtle-mise ees."

Usub küll kindlasti, et saab oma elu ja asja-dega hakkama. Mingisugune ulm on ka loodud, aga ei kujuta veel ette, kuidas sinnani jõuda. Või mida see tähendab.

Usub,

et kui kindlasti tahta, et mõni asi läheks nii või naa, siis nii läheb ka. Tuleb lihtsalt juhu-sele valmis olla.

Und näeb

sageli. Uni on rahutuks muutunud. Mis üne viib, ei tea. Eks närvilisus. Aga mis närvilisuse põhjustab, jälle ei tea. Seda on raske analüüsida. Muidu analüüsib ennast päris palju. Teinekord on see isegi koormaks.

On

pigem rõõmsameelne,

aga ka kurbusehetki pole vähe. Pooleks. Avalikkuse ees siiski pigem päiksepoiss — ei

näe põhjust olla seltskonnas, kui meel on kurb. *Keep smiling* uga on nii, et kui seda ikka ei tule, siis ei tule.

Tähtkujult neitsi.

Märksõnale "pedant" reageerib naerdes: "Sooviks enda ümber täpsust näha küll!"

Kui peeglisse vaatab, siis vaatab vastu mingi kujutelm endast. Ega hästi ei tahagi vaadata, sest näeb seal tihtipeale seda, mida näha ei taha.

Asjad

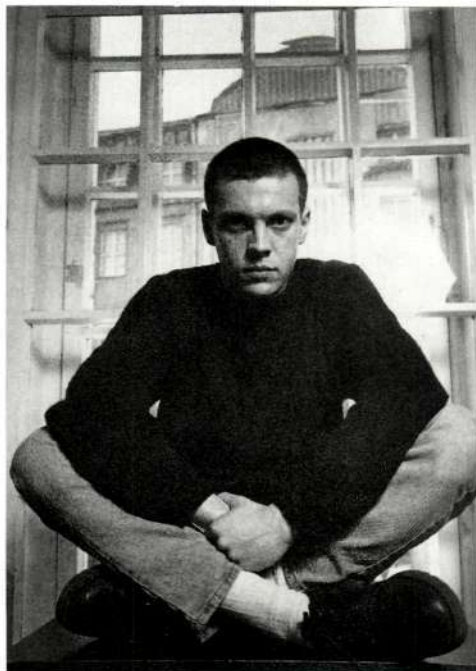
on elus väga vähe tähtsad. Kui ühel päeval koju tulles oleks varas käinud, kõik ära viinud, siis vist kurb küll ei oleks. Võib-olla natuke, korra, et asjad oleks võinud ju ikka olla...

Kolm aastat tagasi vedas kasti viski peale kihla, et neljakümneselt on tal bassein. Sinnani on veel aega.

Teater

on ikkagi teine kodu. On palju päevi, mil tuleb sinna hommikul pool üksteist ja lahkub öhtul pärast kümnet. Praegu vähemalt see veel meeldib, okserefleksi ei teki. Natuke aega läheb puhvetis mööda, aga viimasel ajal meeldib üha rohkem oma garderoobis istuda.

GERDA KORDEMETS



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

THEATRE

GERDA KORDEMETS. "But If..." (20)

The article treats with Max Frisch's play "Don Juan or Love for Geometry" which was performed in May 1997 in Rakvere Theatre (staged by Ain Prosa). The author reproaches the production for being too much occupied with the form, and drawing away from Frisch's intellectuality. Gerda Kordemets considers Üllar Saaremäe in the title role and Karin Tammaru as Miranda the most important roles of the production.

MÉELIS KAPSTAS. When Cruelty Is Beautiful or Who's Afraid of Samuel Beckett (35)

The critic analyses the production of Philip Ridley's "The Fastest Clock In The Universe", staged in Estonian Drama Theatre by young director Hendrik Toompere. Although it is not a direct hit the critic finds that it is one of the most interesting stagings of this season in Estonian Drama Theatre (especially the work of actors), letting to close one's eyes to its failings.

MARINA DMITRJEVSKAJA. "There Are A Lot of Songs Created About Volga" (67)

In her article Marina Dmitrjevskaja, the editor-in-chief at Theatre Magazine in Sankt Petersburg, analyses one of the most interesting productions of the last season in Sankt Petersburg — "The Song About Volga", the production by Georgian director Rezo Gabriadze, born by the use of the means of a puppet theatre. Rezo Gabriadze's epic picture has no clear plot. The theme of it is one of the most gruesome battles in the 20th century — the Stalingrad battle — and the main characters are two horses loving each other.

MARGOT VISNAP. The Theatre in the Draught of the Press (80)

The critic reflects on the changed relations between the press and the theatre in Estonia. Although there is being written more about theatre and its creators more than before, it has become more occasional and superficial.

PERSONA GRATA. MAIT MALMSTEN (91)

Mait Malmsten graduated from Higher Theatre School (Estonian Academy of Music) in 1994, and from this time on he is the actor of Estonian Drama Theatre. There he has had the opportunities to play in Tony Kushner's play "Angels in America" as well as in "Illusion" by Pierre Corneille. Mait Malmsten is the actor with a special fate because he descends from the theatre dynasty — his grandfather, granduncle and father were actors too.

MUSIC

VALTER OJAKÄÄR. Tallinn 1967 — Jazzkaar 1997 (12)

In 1967 a legendary and scandalous jazz festival took place in Tallinn. The powers of that time did not want to give a permission to Charles Lloyd Quartet to perform at the festival. The quartet was allowed to play ten minutes only because the international press threatened to make a row. Still,

the situation went out of the control of the Soviet powers, the quartet played more than an hour, and standing ovations as well as audience's demands for encores were unprecedented.

Valter Ojakäär analyses the importance of the sensational festival of 1967 for the development of Estonian jazz music, and casts a look at the previous history of Tallinn jazz festivals which made it possible for Tallinn to become the jazz capital of Soviet Union.

VIRGE JOAMETS. Europe. Music. Higher Education (40)

The French Music Festival organized in Tallinn in April was a festal conclusion of "Phare TEMPUS", the European Union's project of aid and collaboration lasted three years. Estonian Academy of Music took part in this project. Its partners have been *Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon* and *Musikhochschule Köln*. The Lyon conservatoire has supplied the EAM with publications and CDs of French music, and gave a possibility to several Estonian musicians to study in Lyon. *Musikhochschule Köln* helped to develop the studio for electronic music in the EAM. During the festival Virge Joamets spoke with Gilbert Amy, outstanding composer, conductor and the rector of the Lyon conservatoire; Michel Becquet, internationally famous trumpeter; as well as Roger Muraro, celebrated interpreter of Messiaen's music; and she asked them what do they think about our efforts in the field of contemporary music. On the Estonian side here are speaking Mari Vihmand, young composer already recognized internationally and studying now in Lyon; Rauno Remme from the studio for electronic music; Reet Nikkel, the directress of the library of the EAM; and docent Marje Lohuaru, the leader of the project, the prorector for foreign relations of the EAM.

VAIKE SARV. Setu Lament Weddings (55)

The object of research of the ethnomusicologist Vaike Sarv is the folklore of the Setus, the ethnic group living in South-Eastern Estonia. Estonian Encyclopaedia says: "Setus are the descendants of Estonian population remained into the possession of Pihkva in the 13th century, later merged with the refugees from South-Eastern Estonia. Long-lasting Russian influence, and also orthodoxy, has brought a lot of Russianism into the language and national culture of Setus. By reason of former isolation the Setu national culture has preserved ancient elements characteristically Estonian, especially South-Estonian." Setu national costumes, folk songs and ancient traditions have been preserved up to now. Traditional Setu weddings were celebrated up to 1950ies. These were lament weddings where a great number of laments were performed for relatives and neighbours. The lamenter was mainly the bride herself. Vaike Sarv's profound study makes a survey on the collection of these folk songs and describes the traditions of Setu lament weddings.

PRIIT KUUSK. Top Events of the Music World: The Season 1996/1997 (73)

The review of the most important events in the world of music during the last season: jubilees, losses, festivals, movements of conductors etc.

TATJANA LEPNURM. On Harp Therapy (83)

Healing with music has a history of thousands of years. One of the most common methods of early music therapy — the harp therapy — is almost unknown to contemporary man. According to our information Tatjana Lepnurm is the only researcher and user of the harp therapy in Eastern Europe. Her previous articles in "Theatre. Music. Cinema" (published in March and April) concentrated on the development of the harp as an instrument. The present article introduces the groundwork and starting points for harp therapy, and an experiment for studying the effect of live harp music organized by the author.

CINEMA

JANNO PÖLDMA answers (3)

Janno Pöldma (b 1950), photographer, script-writer and director of Estonian animated film calls himself a "film-maker". He also has written books for youth and plays. Pöldma is a self-taught film-maker who went to work as a cameraman of animated cartoon after the service in Soviet Army. He has been influenced by the artist Heinz Valk. Pöldma considers close connections between the Estonian fine arts and animated cartoon a great virtue of the last. Pöldma is disturbed by the valuation of violence in cinema as well as in society.

JOSÉ ARROYO. Kiss Kiss Bang Bang (25)

The article translated from the magazine "Sight and Sound" (March 1997) analyses "William Shakespeare's Romeo & Juliet" (1996), a second film of the director Baz Luhrmann (b 1962).

GEOFFREY MACNAB. Looking for Richard (31)

Another article translated from "Sight and Sound" (February 1997) also deals with Shakespeare's play adapted for cinema — "Looking for Richard" (1996), the work by Al Pacino (b 1940). Its literary basis is the historical drama "Richard III".

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

KRISTIINA DAVIDJANTS. As A House Is Made of Blocks... (46)

The article analyses two films completed at "Tallinna Kinostudio" in 1952 — "Tartu State University" (directed by Nikolai Dolinski), and "Kreenholm Reborn" (directed by Aleksander Mandrõkin). These two films represent excellent examples of Stalinist documentary. The author of the article, Kristiina Davidjants (b 1974) has her first year at the department of culture of Pedagogic University on the speciality of film and video. Her tutor has been the film historian Veste Paas.

ANDRES HEINAPUU. About Sliding, Not About Russians (51)

In a short review three documental films are under the consideration.

"Catching A Miracle" by Hans Roosipuu and Enn Sade ("Faama Film" and "Eesti Telefilm", 1996) is about ski-stars Kristina and Katrin Šmigun and their parents — father Anatoli and mother Rutt who also had success in skiing once.

"The Caesarean" by Mati Põldre ("Eesti Telefilm", 1996) deals with the birth of Republic of Estonia in August of 1991, in the days of putsch, associating it with the story of a young couple marrying at the same time.

"The Protocol" by Valentin Kuik ("Eesti Telefilm", 1996) records a day from the life of Irina Koroljova, the flutist working in the orchestra of the Armed Forces.

All these films are linked together by the fact that they are more or less concentrated on the problems of Estonian Russian-speaking population, a local minority formed as a result of Soviet occupation. The critic's opinion is that unfortunately these films ("The Protocol" least of all) lightly slip over the important problems, they drag on and do not concentrate on a certain problem, but try to speak about many things at the same time. Most of all the critic values "The Protocol".

"CHAPLIN" DEAD (81)

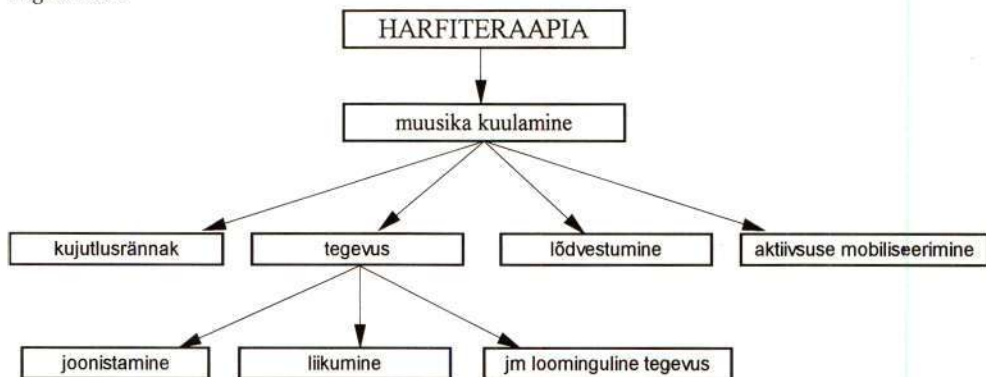
Swedish film magazine "Chaplin", published from 1959 to 1997, which belonged to the most interesting European magazines, ceased to exist by economical reasons. In the discussion translated from the very last issue (April 1997) the closing is commented by the former editor-in-chief Mikaela Kindblom and film producer and historian Bengt Forslund.

HEA LUGEJA! *Toimetuses on veel odavalt saada selle ja mõõdundki aastate üksiksemlare. Ars longa, vita brevis est.*

NB! *Praaeksemplariid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.*

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO"
PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE LOETELU
TALLINNAS:

- AS "Plusspunkt" kioskid
Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
 - AS "Rinder" kioskid
Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
 - Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
 - Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10.
- TARTUS:
- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja
Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11.



3. skeem.

Kuna aktiivne meetod on jõukohane vähestele, saab seda kasutada harva.

Harfiteraapia põhiline ravimoodus on passiivne meetod, selle all mõeldakse muusika kuulamist ravi eesmärgil (Alvin, 1966; Priestly, 1975). Harfiteraapiat võib läbi viia nii individuaalselt kui ka grupis. Ülaloleval skeemil on ära toodud harfiteraapia kasutamise võimalused.

Harfiteraapia on paindlik loomingu protsess, kus muusika ei ole eesmärk omaette, vaid vahend kliendi aitamiseks. Harfiteraapias toimub suhtlemine terapeudi ja endassesulgunud kliendiga vahel mitteverbaalsel tasandil, mis oluliselt lihtsustab tööd lastega ja inimestega, kes ei oska oma emotsioone sõnastada.

Käesolev artikkel on kirjutatud eesmärgiga tutvustada harfiteraapia aluseid ja lähtepunkte. Kuna harfiteraapiaga tegelejaid on maailmas väga vähe, on see valdkond praktiliselt uurimata ning tehtud katsetusi võiks nimetada alles eeltöök.

Tõlkinud SAALE SIITAN

KIRJANDUS

V. И. Галунов, В. Х. Мансеров, Вопросы применения метода семантического дифференциала при исследовании восприятия речи. Санкт Петербург.
 В. Г. Дулова, Искусство игры на арфе. Москва, 1975.
 А. Менегетти, Музыка души. Санкт Петербург, 1992.
 Музыкальный энциклопедический словарь, гл. ред. К. В. Ксльдш. Москва, 1991.
 Э. Тэйлор, Первобытная культура. М., 1939.
 Т. Л. Федорова, Методика семантического дифференциала при исследовании восприятия речи. СПб.
 Я. Хаммершлаг, Если бы Бах вел дневник. Будапешт, 1965.

В. П. Эфроимсон, Гнстика этики и эстетики. СПб, 1995.
 J. Alvin, *Music Therapy*. London, 1966.
 R.O. Benenzon, *Music Therapy Manual*. Springfield, 1981.
 C. Brelet-Rueff, *Les Médicines sacrées*. Paris, 1991.
 K. E. Bruscia, *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, 1987.
 Eesti entsüklopeedia VI kd. Tallinn, 1992.
 E. T. Gaston, *Music in Therapy*. New York, London, 1968.
 A. Jacobs, *The Penguin Dictionary of Music*. London, 1991.
 P. Kenaley, A. Monsef, *Music and IQ tests*. "The Psychologist" 1994, nr 7.
 C. McPhee, *The "absolute" music of Bali*. Modern Music, 1935.
 A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
 L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, 1956.
 A. Pehk, *Muusade kunst aitab elada*. Tallinn, 1996.
 M. Priestley, *Music Therapy in Action*. London, 1975.
 R. A. Rasch, R. Plomp, *The Perception of Musical Tones*. The Psychology of Music. London, 1982.
 H. Seeger, *Musiklexikon*. Leipzig, 1966.
 W. Slavson, *Sound Structure and Musical Structure: The Role of Sound Color*. Structure and Perception of Electroacoustic Sound. Amsterdam, 1989.
 J. A. Sloboda, *The Musical Mind*. Cognitive Psychology of Music. Oxford, 1985.
 C. Stough, B. Kerkin, T. Bates, G. Managan, *Music and IQ tests*. "The Psychologist" 1994, nr 7.
 L. L. Thurstone, *A law of comparative judgement*. Psychol. Rev. 1927.
 L. L. Thurstone, *Psychophysical analysis*. Am. J. Psychol. 1927.



Tauno Kangro skulptuur Tatjana Lepnurmele (1997).
Harri Rospu foto



Charles Lloyd kolmkümmend aastat hiljem...

Vt lk 12 "Tallinn 1967 — Jazzkaar 1997"

Harri Rospu foto